

Teatro dos 4:
A Cerimônia do Adeus do Teatro Moderno

Daniel Schenker Wajnberg

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas / UNIRIO
Doutorado em Teatro

Orientadora:
Tania Brandão

Rio de Janeiro

2013

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à professora Tania Brandão pela análise cuidadosa do meu trabalho, pelo diálogo aberto e democrático e por me ajudar a encontrar articulações produtivas a partir do meu objeto de estudo;

agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UniRio, especialmente a Maria Helena Werneck, presente na minha banca de qualificação;

à professora Nanci de Freitas, também pelas importantes colocações na minha banca de qualificação;

a Sergio Britto e Paulo Mamede, sócios no projeto do Teatro dos 4, colaborações inestimáveis para o desenvolvimento dessa pesquisa;

aos atores, diretores, iluminadores e empresários que concederam entrevistas importantes: Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg, Ary Fontoura, Renata Sorrah, José Wilker, Irene Ravache, Emiliano Queiroz, Nildo Parente, Celso Nunes, Paulo Betti, Eduardo Tolentino de Araujo, Walter Schorlies, Jorginho de Carvalho, Aurelio De Simoni, Maneco Quinderé, João Madeira e Lúcia Freitas;

a Hermes Frederico, coordenador da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), pelo fundamental empréstimo de gravações de espetáculos do Teatro dos 4;

a Gustavo Ariani e Vitor Lemos, respectivamente, diretor da CAL e coordenador do curso de teatro da UniverCidade, que possibilitaram aproveitar minha pesquisa no trabalho com os alunos nos cursos profissionalizantes e pela ajuda na flexibilização dos horários de aula;

II

à Marcia Claudia Figueiredo, Maria da Glória Bräuniger, Cristina Valle, Francisco Carlos e Joelma Ismael, funcionários do Cedoc/Funarte, onde realizei grande parte da pesquisa, que prestaram ajuda fundamental;

a Eduardo Rieche, pela generosidade em permitir o acesso ao livro *Yara Amaral – Operária da Cena*, ainda inédito;

a Claudio Rangel e Cecília Wellish, pela ajuda com o material impresso e programa da encenação de *Mephisto*;

à Maria Lucia Resende, pela ajuda na normatização do texto na fase final de elaboração;

à Karen Acioly, pela gentileza em fornecer material de vídeo referente ao espetáculo infanto-juvenil *De Repente... no Recreio*;

à minha família: pai e mãe, Abrão e Gisela, irmãos, Ricardo e Larissa, e cunhados, Gabrielle e Flavio, pelo incentivo e apoio;

e à Beatriz Kuhn, pela ajuda em administrar o longo processo do doutorado.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma contextualização do Teatro dos 4 dentro do panorama do teatro brasileiro moderno a partir de uma conexão com o chamado teatro de texto, da implantação de um padrão de produção de alto nível e da onipresença do ator e diretor Sergio Britto em boa parte dos empreendimentos teatrais da segunda metade do século XX. Mas é possível perceber a inviabilidade em perpetuar o modelo de grande companhia moderna pelo modo como os sócios (além de Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede) conseguiram estruturar o Teatro dos 4 – como sociedade, e não como companhia, sem elenco fixo (apesar da constância de um elenco informal) e dando vazão mais a um repertório possível do que sonhado, que se destacou pela difusão de autores pouco conhecidos no Brasil e não tanto pela excelência. Se por um lado o Teatro dos 4 evidenciou limitações decorrentes do contexto no qual esteve inserido (na já citada escolha de textos e autores, repetidos a partir de dado momento) e determinadas concessões (a presença de atores com projeção nacional integrando os espetáculos), por outro lado firmou uma postura de resistência diante de seu tempo (perceptível na insistência em marcar fidelidade a um modelo de produção refinado e a um elenco numeroso, ao invés de se adaptar às conjunturas do momento). A ligação com a realidade também pode ser detectada na preocupação em buscar associações entre os contextos originais das peças escolhidas e o do Brasil do momento (marcadamente nas montagens da primeira fase, entre o final da década de 70 e o início da de 80). Quando a vida política brasileira se torna menos inflamada, o elo com o real se mantém como espinha dorsal das encenações do Teatro dos 4 – menos, porém, em relação aos temas abordados e mais no que se refere a um distanciamento da linguagem realista. E a realidade volta a influenciar o empreendimento de forma mais contundente na segunda metade dos anos 80, marcada pela instabilidade econômica do governo Collor e pela escalada da violência no Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research provides an overview of the Theatre of 4 within the panorama of the modern Brazilian theater from a connection with the so-called text theater, the implantation of a high-level production pattern and the omnipresence of the actor and director Sergio Britto at most theatrical ventures of the second half of the twentieth century. But it is possible to realize the infeasibility to perpetuate the model of a large modern company by the way the partners (besides Britto, Mimina Roveda and Paulo Mamede) managed to structure the Theatre of 4 - as a society, and not as a company, without a fixed cast (despite the frequency of an informal cast) and giving vent to a possible repertoire instead of a dreamed one, that stood out due to the diffusion of little known authors in Brazil and not so much for its excellence. If on one hand the Theatre of 4 showed limitations arising from the context in which it was inserted (in the aforementioned choice of texts and authors, repeated from a given time) and certain concessions (the presence of actors with national projection integrating the plays) on the other hand they established a firm position before their time (noticeable in the insistence on fidelity to schedule a refined production model and a numerous cast, instead of adapting to the conjunctures of the moment). The connection with reality can also be detected in the concern for associations between the original contexts of the chosen pieces and the Brazilian moment (markedly in theatrical productions of the first phase, between the late 70's and early 80's). When the Brazilian political life becomes less inflamed, the link with the reality remains as the backbone of the Theater of 4 productions, less, however, in relation to the themes that were addressed and more for the detachment from realistic language. And reality once again influences the enterprise in a more forceful way in the second half of the 80's, marked by the instability of the Collor government and the increase of violence in Rio de Janeiro.

Sumário

Introdução	4
Capítulo 1: Tradição ou Traição?	15
1.1 – Respeito ao Texto e Autoria do Encenador	20
1.2 – O Surgimento do Teatro Moderno no Brasil	29
1.3 – As Personalidades Artísticas dos Encenadores no TPA	32
1.4 – Obediência Consciente ao Texto no TBC	42
1.5 – TPA e TBC: Semelhanças Marcantes e Diferenças Sutis	49
1.6 – Teatro Conectado com um Brasil Turbulento	50
1.7 – Teatro dos 4: Aproximações e Distanciamentos das Companhias Modernas	59
Capítulo 2: Conexão Urgente com a Realidade	73
2.1 – Elos Indiretos com o Brasil do Momento	74
2.2 – O Início da Programação Paralela: Elos Eventuais e Distâncias Evidentes	90
2.3 – O Highirte de 1968 no Brasil de 1979	94
2.4 – Atemporal ou Contemporâneo?	101
2.5 – Jânio e os Anarquistas: Importações Diretas	109
2.6 – Breve Recuo em Tempos Difíceis	116
2.7 – Retomada com a Dramaturgia Russa	128
Capítulo 3: Consistência e Cálculo: Antigo Equilíbrio em Nova Roupagem	136
3.1 – Fernanda Montenegro: Visita Única – e Absoluta	142
3.2 – A Conquista da Estabilidade	157
3.3 – Contrastes na Programação Paralela	172
3.4 – A Juventude irrompe no Teatro dos 4	181
3.5 – Teatro dos 4 e Grupo Tapa: Leitura e Releitura	185
Capítulo 4: Estabilidade na Distância da Cena Realista	198
4.1 – “Teatro é Texto”	199
4.2 – Dramaturgia Popular Italiana	210
4.3 – Sob a Regência de Gerald Thomas	223
4.4 – Imaculada: Exceção e Sintonia	235
4.5 – Realismo Minucioso em Sábado, Domingo e Segunda	241
4.6 – Mauro Rasi: Entre o Cotidiano Pacato e a Imaginação Sublime	253
4.7 – O Retorno dos Jovens	267
Capítulo 5: Novos Anos Turbulentos: Revisitas Dramatúrgicas	273
5.1 – Yara e Nathalia: Filúmenas	276
5.2 – Nathalia e Sergio: 40 Anos de Parceria Artística	286
5.3 – Tchekhov em Atmosfera Desértica	290
5.4 – Apelo Comercial com Algum Refinamento	302
5.5 – O Baile de Máscaras: Afirmação da Identidade Cultural	311
5.6 – Abertura para o Mercado	321
5.7 – Mephisto: A Retomada Final	329

Conclusão	341
Referências Bibliográficas	345
Anexo 1: Relação dos Espetáculos e Ficha Técnica	354
Anexo 2: Entrevista com Sergio Britto	364
Anexo 3: Entrevista com Paulo Mamede	385
Anexo 4: Entrevista com José Wilker	403
Anexo 5: Entrevista com Eduardo Tolentino de Araujo	414
Anexo 6: Entrevista com Aurelio de Simoni	423

Índice das Ilustrações

Os Veranistas	133
A Ópera do Malandro	133
Papa Highirte	134
Afinal, uma Mulher de Negócios	134
Os Órfãos de Jânio	135
Morte Acidental de um Anarquista	135
As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant	197
Rei Lear	197
Assim é (se lhe Parece)	271
4 Vezes Beckett	271
Sábado, Domingo e Segunda	272
A Cerimônia do Adeus	272
O Jardim das Cerejeiras	340

Introdução

A proposta do Teatro dos 4, difundida desde o início da implantação do projeto, era a de investir em montagens de textos renomados, tanto do repertório brasileiro quanto do internacional, nas quais o trabalho do diretor não se sobrepusesse à dramaturgia. Os espetáculos deveriam valorizar as peças escolhidas e trazer no elenco uma vasta galeria de atores, formada por alguns dos profissionais mais importantes em atividade no Brasil.

Esta plataforma pode ser questionada a partir de um estudo mais apurado do empreendimento. Não deve ser considerada em termos absolutos, em especial porque seria apressado definir os trabalhos de direção das encenações do Teatro dos 4 como subservientes aos textos. Além disso, teria sido difícil unificar as concepções de um grupo variado e heterogêneo de diretores: além de Sergio Britto e Paulo Mamede (sócios no Teatro dos 4, ao lado de Mimina Roveda), assinaram as encenações do Teatro dos 4 nomes como os de Luís Antonio Martinez Corrêa, Marcos Fayad, Nelson Xavier, Helder Costa, Walter Schorlies, Alcione Araujo, Celso Nunes, Paulo Betti, Gerald Thomas, José Wilker e Mauro Rasi. Mas o apego ao texto se manteve nas declarações encontradas na imprensa, principalmente nas de Sergio Britto. Com frequência, Britto assinalou: “a característica principal do Teatro dos 4 é o repertório (...) antes de tudo, o texto e seu verdadeiro sentido eterno é o mais importante” (Britto, 1996, p.182).

O Teatro dos 4 foi mantido por uma sociedade ao longo de 15 anos (entre 1978 e 1993). Britto foi apresentado ao casal Paulo Mamede-Mimina Roveda pelos atores Otávio Augusto e José Wilker (que participou da gestação do Teatro dos 4, ainda que não tenha integrado a sociedade), na época da encenação de *Os Filhos de Kennedy* (1976), de Robert Patrick, no Teatro Senac.

Conheci Mimina e Paulo. Ele tinha voltado da Itália, onde havia estudado cinema. Pensamos em encenar *Calígula*, de (Albert) Camus, e *Ivanov*, de (Anton) Tchekhov. Cheguei a fazer uma tradução de *Ivanov*. Para tanto, fiz curso de russo durante um ano. Iria dirigir e atuar. Realizamos leituras na casa deles. Na mesma época, Mimina, Paulo e Sergio se encantaram com a ideia de produzir *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, e de usar o espaço do Dancin' Days para instalar um teatro. Eu desaconselhei porque sempre achei que ter um teatro representava uma despesa absurda. Além da obrigação de manter um repertório que exige um capital que, suponha, eles não tivessem. Mas os três e mais um dos irmãos do Paulo (Dema Marques¹) se associaram e resolveram construir o teatro. Eu tentei encenar *Ivanov*, mas, na época, eles

decidiram montar *Os Veranistas*, do Gorki. Achava que seria uma tolice montar o texto de mais um autor russo. Uma boa parte do meu elenco foi cooptado para *Os Veranistas*. Então, desisti da ideia. E eles construíram o teatro, que, excetuando os antigos (Municipal, Carlos Gomes, João Caetano), era o mais moderno do Rio de Janeiro – inteligente como arquitetura, com plateia móvel, muito confortável.²

Sergio, Mimina e Paulo e José Ribeiro Neto firmaram a intenção de viabilizar o projeto durante um jantar no restaurante Trattoria do Mário, na Rua Constante Ramos, em Copacabana, em 1976. Sergio Britto viajou para Nova York, onde permaneceu durante três meses, e, nesse período, os sócios encontraram um espaço, no Shopping da Gávea. Lá havia funcionado a boate Dancin' Days³, de Nelson Motta. A primeira a se interessar pela compra do espaço foi a atriz Tônia Carrero, que, porém, acabou declinando da empreitada.

José Ribeiro Neto logo se desligou da sociedade. “Durante a construção, faltou dinheiro. Eu, Mimina e Paulo colocamos do nosso bolso. José furou. Ele tinha quadros na casa dele que não quis vender. Paulo não o quis mais como sócio”, justifica Sergio Britto⁴. A vaga de quarto integrante foi preenchida por Dema Marques, irmão de criação de Paulo Mamede, que também se distanciou poucos anos depois, conforme evoca Britto.

Discordamos de Dema em relação ao pagamento de uma atriz. Ele pensava como ator; eu, não, pensava na importância do teatro. Tanto que montamos *Papa Highirte*, primeira peça liberada pela censura. Disse: “Dema, se eu não posso pensar na minha carreira como ator, como posso pensar na sua?” Achei que Dema deveria sair. A construção de um teatro e a responsabilidade de se implantar um repertório são empreitadas muito sérias.⁵

O empreendimento ficou a cargo de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede (que comprou a parte de Dema Marques). “A sociedade tinha que ser formada por três

¹ Antes de Dema Marques, o quarto integrante da sociedade era José Ribeiro Neto.

² José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

³ Em 5 de agosto de 1976, o compositor e produtor musical Nelson Motta inaugurou, no Shopping da Gávea (no espaço que futuramente abrigaria o Teatro dos 4), a discoteca Dancin' Days, que se tornou a febre das noites cariocas. Para servir as poucas mesas no espaço ocupado por uma pista de dança, Motta teve a ideia de contratar garçonetes que, vestidas de malhas colantes, com saltos altíssimos e maquiagem carregada, fariam o atendimento, mas com uma inovação: no meio da noite, subiriam de surpresa ao palco, cantariam três ou quatro músicas. Sandra Pêra, cunhada de Motta, se interessou pela colocação e trouxe para o grupo, identificado como As Frenéticas, Regina Chaves, Leiloca, Lidoka e Dhu Moraes. Completou o sexteto, Edyr de Castro. Foi selecionado um repertório de cinco músicas e o grupo ensaiou com Roberto de Carvalho. O sucesso das Frenéticas foi tão grande que passaram a fazer shows de mais de uma hora e deixaram de ser garçonetes. A boate funcionou durante quatro meses.

⁴ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁵ *Idem.*

pessoas. Mesmo quando havia um quarto integrante, éramos, de certo modo, três porque eu entrei representando Mimina, que ainda não estava legalmente separada de seu primeiro marido (Adriano Maria Roveda). Tudo ficava complicado por causa da distância. Afinal, ele era suíço”, relata Paulo Mamede⁶, que, juntamente com Mimina, formava uma única pessoa jurídica.

Sergio Britto começou a carreira no Teatro Universitário (TU), motivado por Jerusa Camões, na metade da década de 40, integrou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), conduzido por Paschoal Carlos Magno, grupo marcado por uma montagem emblemática de *Hamlet* (1948), de William Shakespeare, a cargo do alemão Hoffmann Harnisch, também presente na rápida experiência do Teatro dos Doze. Britto pertenceu aos quadros do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do Teatro Popular de Arte (TPA) e do Teatro de Arena, foi um dos fundadores do Teatro dos Sete, perpetuou parceria com Fernando Torres e Fernanda Montenegro na Torres e Britto Diversões Ltda. e implantou uma programação no Teatro Senac.

Artista plástica desde o início dos anos 60, voltada para a vertente *naïf*, Luciana (apelidada pelo pai de Mimina, termo que remete a *mignon*) expôs em cidades brasileiras e no exterior (Roma e Milão, além de participar da Bienal da Suíça, em 1977). A família de Mimina ajudava judeus a fugirem para a Suíça. Quando a situação se tornou mais perigosa, a família seguiu para o Cairo e a África do Sul. Mimina morou durante um período na África, mas, inconformada com o *apartheid*, veio para o Brasil. Ao se deparar com situação de desigualdade social e econômica, retornou para a África, mas regressou ao Brasil, onde acabou se estabelecendo ao lado do primeiro marido.

Já o vínculo de Paulo Mamede era com o cinema. Aos 16 anos saiu do colégio Andrews no meio do segundo ano do científico. Inscrito no programa American Field Service, passou um ano nos Estados Unidos. Na volta, desembarcou em São Paulo e cursou administração de empresas na Fundação Getúlio Vargas, concluindo, já no Rio de Janeiro, na Escola Brasileira de Administração Pública (Ebap). Migrou para Londres, onde fez pós-graduação em administração. Enveredou pelo cinema a partir de 1968, quando desembarcou em Roma para cursar o Centro Experimental de Cinema, dirigido por Roberto Rossellini, e trabalhou como assistente de direção no filme *Esplendor e Miséria de Madame Royale* (1970), de Vittorio Caprioli. Na volta para o Brasil travou

⁶ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

contato com Luís Sérgio Person, tornando-se seu assistente em *Cassy Jones – O Magnífico Sedutor* (1972), e Flavio Tambellini em *Relatório de um Homem Casado* (1974) e *A Extorsão* (1975). Em teatro trabalhou como assistente de direção de Cecil Thiré na montagem de *Check-up* (1972). O contato com Mimina se deu através das artes plásticas, manifestação artística da qual Mamede também era próximo (foi aluno de Ivan Serpa): ambos se conheceram numa exposição organizada por Carlos Scliar (com colaboração de Mimina) no Museu de Arte Moderna (MAM).

Sergio Britto comenta sobre a cumplicidade que estabeleceu com Mimina Roveda e Paulo Mamede e como a parceria enfrentou objeções.

A imagem do Paulo e da Mimina sempre foi muito discutida, vista como antipática. Até um amigo meu, como Fabio Sabag, um dos maiores da minha vida, não me perdoou por não tê-lo chamado para fazer parte do Teatro dos 4. Mas Paulo e Mimina vieram a mim. E tinham ideias parecidas com as minhas. Sabag achava que tinha ideias parecidas com as minhas. Não tinha. Ele montava Pedro Bloch, *Disque M para Matar* (1962), um repertório buscando o sucesso de público. A própria imprensa também implicou um pouco com Paulo e Mimina. Tinham uma pose antipática? Não, não era isto. Eles acreditavam tanto no teatro que queriam fazer que eram determinados. Isto pareceu muitas vezes como uma atitude de gente socialmente bem. Mas eles não eram milionários. Tinham algum dinheiro e colocaram no teatro. Quando estreamos o teatro, nós estávamos apertados economicamente. Nós três tínhamos investido tudo e ainda emprestado dinheiro. Diziam algo como “Sergio Britto se ligou a uns milionários que não são de teatro para fazer o Teatro dos 4”. Isto é uma injustiça total.⁷

Sergio Britto conheceu Fabio Sabag em 1951 e reencontrou-o na efervescência teatral de São Paulo. Sabag participou das montagens de *A Ilha dos Papagaios* (1955), de Sergio Tofano, na Companhia Maria Della Costa, e de *A Casa de Chá do Luar de Agosto* (1956), de John Patrick, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Fez *Os Espectros* (1957), de Ibsen, no Grande Teatro Tupi. Sergio ensaiou, muito brevemente, com Sabag um projeto de companhia, juntamente com Roberto Barker, em 1975 e 1976. E dirigiu-o, mais tarde, em *Casamento Branco* (1990), de Tadeusz Rosewicz. Em relação ao Teatro dos 4, que começaria logo após, a primeira proposta foi de nomeá-lo Teatro Sergio Britto, aproveitando a sua projeção como ator e diretor. Mas o próprio Britto foi contra, preferindo o numeral, denominação frequente em sua carreira, a julgar por sua presença nas companhias Teatro dos Doze e Teatro dos Sete. Especificamente sobre Paulo Mamede, Britto relata:

⁷ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

Nós nos conhecemos em 1975, e fiquei amigo mais rápido de Mimina Roveda. Do Paulo a primeira impressão que ficou foi a de um homem bonito, fechado, meio difícil, que escondia nesses primeiros encontros todo um mundo pessoal, uma série de coisas não ditas, tudo na macieza de um sorriso até quase juvenil, quase doce, para um homem tão grande. Aos poucos fui conhecendo melhor, devagar, passo a passo. Hoje, 11 anos depois, Paulo é meu irmão mais moço. Assim o vejo na minha afetividade. Mas, na verdade, dentro do teatro ele é nosso pai. É ele que vem sempre com a palavra mais tranquila, o pensamento mais pronto, mais longamente elaborado. Paulo possui, acho eu, um pudor muito grande com suas emoções, não as abre, não vê necessidade nesse exercício de se revelar a toda hora, que é um pouco a caricatura vivencial do homem moderno.⁸

Antes de fundarem o Teatro dos 4, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo ensaiaram um princípio de parceria ao produzirem, ainda no Senac, a montagem de *Entre Quatro Paredes* (1977), de Jean-Paul Sartre, e, posteriormente, no Teatro Ginástico, *A Infidelidade ao Alcance de Todos* (1977), montagem de Antonio Pedro para a peça de Lauro César Muniz. Ainda no período à frente do Ginástico, foram procurados por Elis Regina e Cesar Camargo Mariano para a realização de um show da cantora no espaço, que acabou acontecendo. “Não havia um pensamento por trás da programação no Ginástico. A experiência serviu para afinarmos os gostos”, diz Paulo Mamede⁹. Quando se confirmou que Tônia Carrero não arrendaria o Teatro dos 4, o espaço foi destinado pelo dono, Luiz Paulo Abreu Nogueira, a Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede.

No início de 1977, os sócios procuraram a Caixa Econômica Federal, que oferecia apoio cultural, através de financiamento reembolsável, para obras de valor social – o Fundo de Apoio Social (FAS). Os sócios contaram com a ajuda do ministro Ney Braga, que já tinha auxiliado Sergio Britto com a ampliação do Teatro Senac na época da montagem de *Os Filhos de Kennedy*, e do presidente da Caixa, Carlos Richbieter. Mas a aprovação só sairia dois anos depois. A solução veio com o BDRio, que, na gestão do governador Faria Lima, viabilizou a construção de teatros. O empréstimo previa um período de carência e os sócios do Teatro dos 4 só conseguiram ressarcir o BDRio graças ao apoio de Tancredo Neves Filho, presidente do banco.

Nos anos iniciais do Teatro dos 4, os sócios enfrentaram dificuldades econômicas, tanto nos custos da reforma – que ficou a cargo da Sociedade Construtora e Incorporadora

⁸ Sergio Britto, entrevista à Susana Schild, “A arte de ir à luta”, *Jornal do Brasil*, 16/12/1989.

⁹ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

Mamede Ltda., do pai de Paulo Mamede (Hugo Mamede), e contou com projeto de Fernando Pamplona e Thompson Motta, responsáveis pela concepção de um espaço de configuração propositadamente móvel, marcado por várias possibilidades de disposição palco/plateia (italiano, arena, elisabetano), podendo reunir entre 420 e 460 espectadores – quanto na sustentação do teatro a partir de saldos econômicos nem sempre favoráveis. Jorginho de Carvalho, que assinaria a iluminação dos primeiros espetáculos – *Os Veranistas* (1978), *A Ópera do Malandro* (1978) e *Papa Highirte* (1979) – lembra dos ajustes feitos no quadro de luz para viabilizar uma espacialidade diversificada. “Sergio Britto me mostrou o projeto de luz e percebi que não contemplava múltiplas configurações espaciais, conforme o desejado, mas apenas a disposição italiana. Conversei com Pamplona, fiz algumas mudanças e, anos depois, refiz a distribuição das tomadas e dos pontos de luz”¹⁰.

Os cuidados com o projeto e as instalações do Teatro dos 4 são evidentes. O palco (que tem 11,65m de largura por 6,8m de profundidade) foi dimensionado em altura que fornece ao ator uma sensação de proximidade em relação ao público, surpreendente em se tratando de um espaço de médio porte. Além disso, a abertura do palco possibilita aos atores visão total dos espectadores, mesmo dos acomodados nas laterais. No corredor central do andar de baixo, por onde o público necessariamente passa para chegar à plateia, há cinco alçapões que avançam por baixo das cadeiras da sala de apresentação onde as produções podem guardar materiais diversos. No andar de cima há quatro camarins – três existentes no projeto original e o último aberto nos últimos anos. Dois camarins são consideravelmente espaçosos, o outro é menor e o novo, ainda mais reduzido. No corredor central do andar de cima há uma cabine telefônica, simpática relíquia, fotos de algumas montagens do Teatro dos 4 – *Os Veranistas* e *Assim é (se lhe Parece)* (1985) –, a cabine de luz e som, projetada em frente ao palco, as salas de gerência e dois corredores laterais que desembocam no palco (sendo o da esquerda munido de cinco armários de porta dupla onde antes ficavam guardados os figurinos das produções). Todas as paredes do Teatro dos 4 são revestidas de madeira com concreto, garantindo o isolamento acústico.

¹⁰ Jorginho de Carvalho (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Os sócios empregaram recursos próprios até conseguirem o apoio do BDRio. Enfrentaram obstáculos, a ponto de quase terem interrompido a produção de espetáculos em 1981, dada a amortização do empréstimo contraído com o BDRio para a construção do teatro, cujo prazo de carência expirou.

No período de inauguração do Teatro dos 4 foi organizado um curso gratuito, com duração de dez meses (entre julho de 1978 e maio de 1979) e patrocínio do Ponto Frio Bonzão, que talvez jogue luzes sobre os possíveis elos a serem traçados entre essa iniciativa e outras, anteriores e posteriores ao seu surgimento. Os professores que ministraram o curso, além do próprio Sergio Britto, foram Amir Haddad, encenador importante no início da trajetória do Teatro Oficina com quem Britto estabeleceu elo no período à frente do Senac, Hamilton Vaz Pereira, diretor do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, iniciado poucos anos antes (em 1974), Eric Nielsen, que seria um dos fundadores, poucos anos depois (em 1982), da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), e Maria da Glória Beutenmuller. Deste curso participaram integrantes do futuro Grupo Tapa, que, dirigido por Eduardo Tolentino de Araujo, se notabilizaria justamente pela proposta de montar grandes textos brasileiros e estrangeiros, em especial, a partir da mudança para São Paulo, em 1985, durante a temporada de *O Tempo e os Conways*, de J.B. Priestley.

No momento da fundação do Teatro dos 4, alguns projetos norteavam os sócios: a realização de seminários de dramaturgia com leituras de textos inéditos seguidos de debates e de ciclos de cinema e a implantação de um sistema anual de assinaturas para os espetáculos e as atividades extras porventura realizadas no teatro. Havia a ambição de fazer com que o empreendimento ganhasse a amplitude de um centro cultural, como evidencia Sergio Britto, algo que efetivamente nunca chegou a acontecer.

(...) teremos teatro infantil aos sábados e domingos. E às quintas e sextas, queremos usar o que seria o horário da matinê para abrir o teatro a grupos jovens (...) Além disso, às segundas teremos espetáculos de música popular, leituras dramáticas e pequenas montagens que possam ser apresentadas no espaço livre do cenário (...) Pretendemos fazer um Seminário de Dramaturgia e outro de cinema (expressionismo alemão e cinema francês dos anos 30). O Seminário está ligado, inclusive, a outra ideia: criar um concurso de peças com um prêmio em dinheiro que pode não ser muito grande, mas com a certeza da montagem do texto vencedor.¹¹

¹¹ Sergio Britto, entrevista à Tania Pacheco, “A estreia de ‘Os veranistas’, de Gorki”, *O Globo*, 11/07/1978.

Alguns desses projetos foram viabilizados, como a realização de um ciclo de filmes de Rainer Werner Fassbinder por ocasião da encenação de *Afinal, uma Mulher de Negócios* (1979); a já mencionada parceria com o Grupo Tapa (que entrou em temporada, no espaço, com o infanto-juvenil *Pinóquio* (1984), de Carlo Collodi, encenação realizada em coprodução com o Teatro dos 4, e *Viúva porém Honesta* (1984), de Nelson Rodrigues); a eventual abertura para grupos em início de percurso, como o Engenho de Teatro, de Petrópolis (que apresentou *Ato Cultural* (1979), de José Ignácio Cabrujas, logo nos primeiros anos da sociedade) e o Novo Rio de Janeiro (com *Capitães de Areia*, de 1982); o abrigo constante a montagens de peças infantis; a inserção na programação alternativa de espetáculos esparsos, alguns realizados a partir de textos de autores renomados (como Harold Pinter, em *Traições* (1983), e Dario Fo em *Um Casal Aberto, ma non Troppo*, de 1984), outros voltados para a dramaturgia brasileira (*Barreado* (1981), de Ana Elisa Gregori, *Fica Comigo esta Noite* (1990), de Flavio de Souza); a inclusão de vertentes como o besteirol (*Quem tem Medo de Itália Fausta?*, em 1983, *A Porta*, em 1983, e *A Macaca*, em 1990), ainda que conflitantes, em determinada medida, com a plataforma da sociedade, tanto no que se refere à valorização da dramaturgia quanto ao alto padrão das produções; e a preservação de certa aura de refinamento no universo abordado e na ficha técnica (*Meu Querido Mentiroso* (1988), com Nathalia Timberg e Sergio Britto, *Cartas de Amor/Love Letters* (1991), com Eva Wilma e Carlos Zara).

Em que pese o inegável interesse suscitado por muitas dessas iniciativas isoladas, elas não parecem se somar exatamente numa proposta de ocupação coerente, conceituada. Juízos de valor à parte, algumas marcaram presença no Teatro dos 4 em fases em que os sócios não conseguiram levantar produções ou devido à proximidade estabelecida entre os proponentes e os sócios. Muitas propostas não saíram do papel, por mais sincero que tenha sido o engajamento de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede. A conexão com o Teatro de Arena, sugerida na expressão “Seminário de Dramaturgia”, materializou-se apenas por meio da montagem de *Papa Highirte* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Nelson Xavier.

Este breve retrospecto visa a evitar que o Teatro dos 4 seja analisado como um feito isolado, destituído de heranças, desvinculado de empreitadas anteriores (Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro Popular de Arte, Teatro dos Sete), mesmo que, em graus variáveis, também se distancie problematicamente de todas elas. Mas, do mesmo modo

que o Teatro dos 4 recebeu influências, talvez tenha semeado outras iniciativas, como o início do Grupo Tapa. Desde o início, o Tapa assumiu a proposta de criação de um repertório (ainda que num primeiro momento tenha se dedicado à montagens de textos infanto-juvenis), característica que vem norteando a companhia ao longo do tempo. Tanto o Teatro dos 4 quanto o Tapa têm histórias marcadas por trabalhos de direção destacados – no primeiro caso, a cargo, especialmente, de Sergio Britto, Paulo Mamede e José Wilker e no segundo, de Eduardo Tolentino de Araujo.

Antes de dar início à reconstituição da trajetória da sociedade, abordo, no primeiro capítulo, a conexão histórica entre texto e cena, eixo central da pesquisa sobre o Teatro dos 4 devido à problematização em relação à proclamada plataforma do empreendimento (a valorização da dramaturgia em detrimento da direção autoral). Destaco o elo entre o texto e a escrita cênica, de acordo com as perspectivas diversas de encenadores que despontaram a partir do começo do teatro moderno, apontando, inclusive, para uma provável equivalência entre as duas instâncias a partir do momento em que o público passa a acessar o espetáculo não mais tão-somente por meio do texto verbal, mas através dos demais elementos que constituem o trabalho como fontes de enunciação. Por meio de uma desconstrução dos conceitos tradicionais de texto e cena, problematizo o vínculo, frequentemente realizado, entre o Teatro dos 4 e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sendo o primeiro visto muitas vezes como herdeiro direto do segundo pela via da supremacia da peça de teatro e dos custos de produção.

Divido os 15 anos de permanência da sociedade Teatro dos 4 em três blocos, segmentação realizada a partir de estudo de cada espetáculo apresentado no espaço – realizado por meio do acesso ao material impresso e a filmagens de alguns espetáculos, além de entrevistas com os sócios Sergio Britto e Paulo Mamede e com atores e diretores que tiveram importante presença no empreendimento. O primeiro bloco, de 1978 ao começo de 1982, foi marcado pelas dificuldades inerentes à implantação do projeto e pelo início do desenvolvimento de um repertório composto por autores frequentemente distantes do circuito dramaturgico que costumava ser valorizado, pouco conhecidos no Brasil. Três espetáculos destacados já surgem nesse momento: *Os Veranistas*, *Papa Highirte* e *Afinal, uma Mulher de Negócios*. O segundo, de 1982 até o final do primeiro semestre de 1988, pode ser considerado como a época de ouro do Teatro dos 4, tanto pela ótima repercussão junto a público e crítica alcançada por determinados espetáculos quanto pela conquista de certo descanso econômico

propiciado pela entrada da Shell como patrocinadora. Este bloco será subdividido em duas partes – a primeira abarcando o sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1982) e o começo do patrocínio da Shell – a partir de *Rei Lear* (1983) – e a segunda, a sucessão de montagens bem-sucedidas do Teatro dos 4 – *Assim é (se lhe Parece)* (1985), *Sábado, Domingo e Segunda* (1986), *A Cerimônia do Adeus* (1987). E o terceiro, de 1988 a 1993, revela o esforço dos sócios em continuar viabilizando o projeto original, a despeito das dificuldades que começam a se impor – a diminuição de público nos teatros devido à escalada da violência, a dificuldade dos atores na conciliação entre teatro e televisão e a perda da intérprete mais constante, Yara Amaral, que morreu precocemente no naufrágio do Bateau Mouche. A pesquisa referente à história do Teatro dos 4 foi desenvolvida por meio de análise de fontes escritas, registros de montagens (em VHS) e história oral para fixação dos dados e informações. Realizei uma série de entrevistas – considerando o volume, não foi possível anexar todas – que, gravadas em fita ou transcritas em papel, estão em poder do autor, constituindo acervo pessoal.

Fazem parte da primeira fase do Teatro dos 4, sobre a qual esse capítulo se detém, os espetáculos *Os Veranistas* (1978), *Ópera do Malandro* (1978), *Papa Highirte* (1979), *Afinal, uma Mulher de Negócios* (1979), *Os Órfãos de Jânio* (1980), *Morte Acidental de um Anarquista* (1980), *Comunhão de Bens* (1981) e *O Suicídio* (1982). Houve montagens apresentadas no espaço que não foram produzidas pela sociedade: *A Revolução dos Patos* (1978), *Ato Cultural* (1979), *A Busca do Cometa* (1981), *Barreado* (1981), *Chapeuzinho Amarelo* (1982), *Noites Brancas* (1982), *Capitães de Areia* (1982) e *O Dia em que o Guarda-Chuva se Apaixonou pela Sombrinha* (1982), além de *Gal Tropical* (1979), show de Gal Costa, que equilibrou as despesas da sociedade. Em relação a essa programação paralela é possível detectar como tendência a rotatividade de encenações infanto-juvenis, característica sempre presente (ainda que com intensidade variável) na história do Teatro dos 4. E a apresentação de montagens avulsas se devia muito mais a oportunidades do momento do que a uma preocupação em estabelecer sintonia com o perfil de espetáculos da sociedade. Não se tratava de uma proposta de programação previamente articulada.

Em todo caso, o que parece incontestável é a disposição em aproveitar o máximo possível os horários do teatro, em não deixar lacunas ociosas. Três linhas de ocupação foram estabelecidas: os espetáculos (a maioria, da sociedade) que ocupavam o horário

principal (sessões noturnas, uma de quarta a sexta, duas no sábado e duas no domingo, constância um pouco variável de acordo com o sucesso de cada encenação), os escalados para a faixa alternativa (segundas e terças à noite, quinta à tarde, faixa também usada por algumas montagens da casa) e os infanto-juvenis (sábados e domingos à tarde).

O patrocínio da Shell surgiu em 1983 e destinava-se apenas à encenação de *Rei Lear* (1983), de William Shakespeare, mas iniciou o segundo bloco em 1982, com a montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de R.W. Fassbinder, pelo fato de esta montagem ter dado partida à fase áurea do Teatro dos 4. Apresentado inicialmente no horário alternativo, o espetáculo migrou para o nobre e se tornou bem-sucedido a ponto de alavancar a produção de *Rei Lear* (1983). Esta segunda fase abarca, entre as montagens produzidas pela sociedade, *As Lágrimas Amargas...* (1982), *Rei Lear* (1983), *Tio Vânia* (1984), *Assim é (se lhe Parece)* (1985), *4 Vezes Beckett* (1985), *Imaculada* (1986), *Sábado, Domingo e Segunda* (1986) e se estende até 1988, ano em que *A Cerimônia do Adeus* (1987), primeira peça de Mauro Rasi apresentada no Teatro dos 4, ainda estava em cartaz. Os espetáculos de fora mostrados durante esse período foram *Quem tem Medo de Itália Fausta?* (1983), *Traições* (1983), *Maratona* (1983), *A Porta* (1983), *Viúva porém Honesta* (1984), *Pinóquio* (1984), *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo* (1984), *A Arca de Noé* (1985), *De Repente... no Recreio* (1987) e *Vicent Van Gogh* (1987). Iniciou a terceira fase com a montagem de *Filumena Marturano* (1988), que marcaria a última parceria de Yara Amaral, morta no naufrágio do Bateau Mouche, passando pelas montagens de *O Jardim das Cerejeiras* (1989), *O Baile de Máscaras* (1991) e *Mephisto* (1993), último espetáculo da sociedade, uma produção realizada em conjunto com Miguel Falabella, Mônica Torres e José Wilker, além das atrações integrantes da *Presença Mineira* (1992). Os trabalhos externos à sociedade foram *Beto e Teca* (1988), *O Amigo da Onça* (1988), *Mugnog!* (1988), *Meu Querido Mentiroso* (1988), *Louco de Amor* (1989), *Fica Comigo esta Noite* (1990), *A Macaca* (1990), *Love Letters (Cartas de Amor)* (1991), *O Duplo/Doppelganger* (1992), *A Família Monstro* (1992), *Quem matou a Baronessa?* (1992), *Flicts* (1992), *Yentl* (1992), *Os Saltimbancos* (1992) e *A Partilha* (1993). De 1993 em diante, o teatro passou a ser alugado para outras encenações, tendo sido finalmente vendido em 2006 por 4 milhões de reais para Hernani Campello, síndico do Shopping da Gávea, e Lucia Freitas.

I. Tradição ou Traição?

A relação entre texto e cena está na base do projeto do Teatro dos 4, sociedade fundada por Sergio Britto, Mimina Roveda, Paulo Mamede e José Ribeiro Neto. Os sócios destacavam o Teatro dos 4 como um espaço pensado para abrigar espetáculos oriundos de grandes textos e interpretados pela nata dos atores brasileiros. Esta plataforma cabe ser questionada, não em relação ao valor do empreendimento, mas especialmente no que se refere à suposta subordinação da heterogênea galeria de encenadores que passou pelo Teatro dos 4 aos textos e ao valor inquestionável destes. Mais do que pela qualidade em si, a dramaturgia difundida durante os 15 anos do empreendimento se destacou pela aposta em textos pouco conhecidos no Brasil.

Mesmo que seja simplificador reduzir a conexão texto/cena a polos contrastantes, há artistas que defenderam a subordinação da cena ao texto, elevando o autor à categoria de integrante principal do acontecimento teatral (vertente normalmente sintetizada por meio do termo textocentrismo¹), e aqueles que reivindicaram autonomia criativa dos diretores em relação ao texto, principalmente a partir do momento em que a figura do encenador² sobressai na cena teatral, do início da segunda metade do século XIX em diante. Muitos diretores – marcadamente, os do Cartel (Jacques Copeau, Georges Pitoëff, Louis Jouvet e Charles Dullin) e o Constantin Stanislavski de uma determinada fase, cuja cena foi batizada, não por acaso, de “ateliê de minúcias”³ – defenderam a soberania do autor, elemento desvinculado do acontecimento teatral (mais no passado do que no presente, uma vez que, marcadamente a partir do final do século XX, a figura do dramaturgo

¹ De acordo com Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (Roubine, 1998, p.45) o termo se refere a uma sacralização do texto oriunda do século XVII, quando uma hierarquia dos gêneros começou a se impor, com maior valorização para “aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, alta comédia, etc.)” em detrimento de “todas as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas, etc.)”.

² Jean-Jacques Roubine localiza, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (Roubine, 1998, p.24) o surgimento do encenador, do profissional que imprime uma assinatura ao espetáculo, na década de 1860, notadamente a partir de Antoine. “Reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes”.

³ Termo referente ao detalhamento dos espetáculos dirigidos por Constantin Stanislavski que intitula um capítulo (*O Teatro como Atelier das Minúcias*) do livro *O Truque e a Alma*, de Angelo Maria Ripellino.

passou a integrar algumas companhias teatrais). Outros – em especial, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Antonin Artaud e Gaston Baty (integrante desteoante do Cartel) – repensaram, a partir de perspectivas diversas, a fidelidade da encenação ao texto teatral.

O advento do encenador gerou transformações contundentes na história do espetáculo. Antes do início da segunda metade do século XIX, o encenador, como tal, não assumia uma postura autoral no transporte de um determinado texto para o palco. Era denominado de diretor de cena e orquestrava o conjunto viabilizando entradas e saídas dos atores e o fluxo da montagem. A partir do instante em que o encenador se impõe como um profissional que lança uma assinatura, que imprime sua digital no espetáculo, ocorre uma quebra do textocentrismo, pelo menos em sua plataforma mais tradicional. O texto continua importando, mas a tarefa do diretor/encenador não está mais limitada a transmitir ao público o conteúdo do material escrito como se só houvesse uma possibilidade de entendimento. Cabe agora abrir o texto, de modo a fomentar material criativo para muitas encenações possíveis. O diretor deixa de ser o mediador imparcial, invisível, entre a peça e o público. Assume o lugar de um encenador que não procura mais investir numa cena que tão-somente ilustra o texto, mas que o confronta, provoca, questiona, atrita, problematiza. Afinal, qual seria o sentido – parecem se perguntar os profissionais mais contestadores – em encenar um texto se for apenas para reiterar o que já se encontra evidenciado no papel?

Estes (os diretores do passado) tinham somente a preocupação de apresentar as obras dramáticas segundo os legados da tradição ou tal como o público da época as imaginava (era regra, antes do século XIX, representar os clássicos não com roupas de época, mas, sim, em trajes contemporâneos), prontos a lhes fornecer uma moldura luxuosa e a enriquecer o espetáculo, mas sempre sem colocar a peça em questão. O encenador se atém à própria obra: determina seu “verdadeiro caráter”, isto é, faz com que seja representada não mais como tem sido comumente recebida, mas tal como ele, encenador, a concebe, como pretende que ela seja compreendida. Os primeiros buscavam apenas assegurar a unidade do espetáculo. O encenador se volta para seu sentido. (Dort, 2010, p.67)

Ao destacar a tendência de os clássicos serem encenados em trajes contemporâneos e, ao mesmo tempo, chamar atenção para o fato de que os textos não eram colocados em questão, Bernard Dort evidencia um movimento apenas aparente de *presentificação* do passado. Dort contrasta a postura do diretor do passado, que permanecia atado a uma abordagem padronizada da peça, com a do encenador do presente, que passou a lançar

um olhar dotado de especificidade em relação à ela, sem, porém, deixar de assinalar que o segundo não perdia de vista uma certa manipulação do olhar do espectador (“concebe como pretende que ela seja compreendida”). E cabe questionar em que medida o diretor consegue, de fato, anular a sua contribuição criativa em prol de uma postura de respeito tradicional em relação ao autor, uma vez que é impossível traduzir exatamente o que o autor imaginou enquanto escrevia a peça. Como afirma Raymond Williams, “a fala escrita é ‘conversação provável’, e pelo fato de não haver, nessa fala, nenhuma relação precisa entre organização das palavras e o método de dizê-las, a encenação será, inevitavelmente, uma ‘interpretação’ do texto” (Williams, 2010, p. 219).

De qualquer modo, o encenador tende a abrir a obra, no sentido de abordá-la a partir do momento em que vive, procurando perceber, portanto, quais as perguntas que continua lançando na contemporaneidade. Ao colocar a peça em questão – justamente o que o diretor de cena, mais voltado para um enfoque museológico, não fazia –, o encenador não necessariamente apresenta-a como um material concluído, mas como algo que reverbera, de maneira provocativa, na atualidade.

(...) a encenação utiliza-se de ações cênicas para “interrogar” o texto dramático. (...) Pelo fato de a encenação dizer ao mostrar, ela diz sem dizer. (...) A imagem pode, ela própria, ser traduzida em um significado sem ao mesmo tempo perder o seu valor de imagem. (...) A encenação não é somente uma produção de sentido (assim, redutível aos significados). Porém é também uma produção de sensações (consequentemente, de significantes que a transmitem e interpelam o espectador sem que o mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporalidade dos atores, faz parte da experiência teatral; é esta sedução, esta insatisfação do desejo, que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos ou de intenções (Pavis, 2008, p.32).

A imagem teatral, a qual Patrice Pavis se refere, foi favorecida pelos avanços a partir da primeira metade do século XIX (entre eles, o advento da luz elétrica, a passagem de uma cenografia composta por telões para praticáveis e painéis transparentes) que redimensionaram a noção de teatralidade. O espectador passou a ter a oportunidade de decodificar a cena não apenas por meio do texto que escuta, mas através de todos os elementos passíveis de enunciações que a compõem. Elementos que, nesse sentido, também se tornam texto. Com o passar do tempo, o conceito de texto deixou de abarcar tão-somente o plano verbal, destituído do *status* de depositário do conteúdo da obra. “No século XX, o texto de teatro tende a tornar-se um material a tratar, como a luz ou o

som: um elemento de fluxo cênico”, sintetiza Béatrice Picon-Vallin (Picon-Vallin, 2007, p.67).

O texto propriamente dito (a peça) tornou-se um entre tantos outros elementos, perdendo, assim, a sua soberania hierárquica. O texto não só foi destituído do posto de elemento principal do acontecimento teatral como, sozinho, deixou de ser considerado teatro para ser entendido como literatura dramática. Como afirma Tania Brandão, “(...) o tema fundante do teatro moderno é o advento da cena como princípio de formulação do fato teatral, em rompimento com o que se poderia chamar de longa tradição textual, que se pretendia de raiz aristotélica, anterior” (Brandão, 2009, p.45).

O texto passou a dizer respeito a todos os componentes da obra, uma vez que o espectador também poderia se apropriar do que assiste a partir deles. Uma abordagem que praticamente propõe uma equivalência entre os conceitos de texto e de cena. O conceito de texto sofreu uma ampliação – seja por uma encenação que tensiona a peça ao invés de procurar materializar de maneira fidedigna o que o autor escreveu, seja por um encenador que realça o fato de o plano verbal não ser mais a única possibilidade de acesso do espectador ao espetáculo –, mas permanece como base de referência para pensar a montagem. Esta, agora, tem mais possibilidades de frustrar o espectador, na medida em que tende a se abrir a múltiplas associações, articulações. Fica mais difícil dominá-la, apreender com certeza seus significados.

A apreciação do público passa a ser norteadada pela subjetividade. “(...) a encenação tal como a estamos redefinindo não existe a não ser quando o espectador a reconstrói, quando ela se torna a projeção criadora do espectador” (Pavis, 2008, p.32), observa Patrice Pavis, referindo-se à coautoria de cada espectador, que realiza a sua própria montagem a partir dos elementos dispostos à sua frente. O espectador, não mais tratado como massa uniforme (público), se apropria de maneira particularizada e, portanto, diferenciada da encenação, o que significa que sua experiência diante do espetáculo está inevitavelmente atravessada pela perda. Afinal, o modo como a montagem reverbera num espectador será sempre diferente da maneira como ecoa no outro.

Essa ampliação de sentidos é propiciada pela disposição do encenador em valorizar o que não se encontra evidenciado no texto, e sim em seu interior. É como se coubesse minimizar o já realçado pelo autor e destacar percepções não tão explícitas. Nesse sentido, a postura do encenador permanece atrelada ao texto. Mas, ao construir a encenação, não se preocupa em investir num paralelismo entre o dito e o mostrado. Ao

contrário, busca o descompasso, sem, porém, enveredar por um jogo de oposição pautado unicamente pelo efeito, destituído de consistência.

Bernard Dort e Patrice Pavis conceituaram como “texto cênico” aquele elaborado pelo encenador como uma partitura da cena, fundamental para preencher o texto dramático de sentidos próprios. O “texto cênico”, nesse caso, forma uma espessura com o texto dramático. Evidencia a preservação de uma hierarquia que favorece o encenador, mesmo num momento em que, paradoxalmente, as contribuições dos diversos componentes (atuação, iluminação, cenografia) passavam a ser valorizadas na construção da cena. Pavis também destacou o conceito de “metatexto”, muito parecido (talvez semelhante) com o de “texto cênico”, referente ao texto não-enunciado (não-verbal), “escrito” pelo encenador e completado e “reescrito” pelo espectador. O “metatexto” – texto filtrado, apropriado pelo encenador – tende a emprestar ao texto dramático uma carga de sentido própria, dotada de personalidade.

O metatexto não existe em parte alguma como texto acabado; ele está disseminado nas opções da representação, da cenografia, do ritmo, dos sistemas significantes. (...) o metatexto é que organiza, a partir de dentro do conjunto da encenação, aquilo que não se encontra no texto dramático, mas que, de algum modo, está no seu interior. Ela (a encenação) é independente dele, o que não significa, apesar disso, que em compensação deixará de iluminar, abrir e metaforizar o texto dramático. (Pavis, 2008, pgs. 34/35)

Parece haver um paradoxo na conceituação de Patrice Pavis em relação ao “metatexto”: ao mesmo tempo em que Pavis considera que o metatexto organiza por meio da encenação aquilo que está no interior do texto dramático, considera o metatexto como uma instância independente do espetáculo. O metatexto espelha a determinação do encenador em não se limitar aos conteúdos explicitados no texto e em procurar exprimir uma visão peculiar em relação à obra através de todos os elementos que compõem o acontecimento teatral. O metatexto pode expressar uma visão subjetiva do encenador em relação ao texto dramático, ainda que a instância da subjetividade esteja indissociavelmente atrelada ao momento histórico no qual o artista está inserido pelo simples fato de que não é possível existir desvinculado dele. Não significa, porém, que a conexão com o momento histórico apareça por meio de referências diretas a fatos da realidade do momento.

(...) o texto perde a sua textura em proveito de saberes prontos e de discursos exteriores a ele, vítima de uma explicação global do mundo... (...) Esse tipo de encenação assume plenamente a mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado

público; esta encenação assegura-se da “função de comunicação” com referência à obra de arte. Permite que um novo público leia um texto antigo. (Pavis, 2008, p.42)

A articulação entre o texto e o Contexto Social do momento da encenação – portanto, a uma dimensão externa – não implica numa abordagem arbitrária por parte do encenador. Explícito ou não, o elo entre momentos históricos diversos partiu de um mergulho do encenador no texto, que, como assinala Patrice Pavis, “não fala de si mesmo. É preciso fazê-lo falar” (Pavis, 2008, pgs. 28/29). É como se essa articulação temporal – mas não só ela – ampliasse o alcance da obra. Ao mesmo tempo, as articulações suscitadas por um movimento de abertura do texto não têm como serem esgotadas na encenação.

1.1 Respeito ao Texto e Autoria do Encenador

O surgimento do encenador, enquanto figura criadora e não simples orquestrador de entradas e saídas de um formato de espetáculo pré-determinado, deu-se a partir da década de 1860, mais exatamente da visita da Companhia dos Meiningen, conhecida pelo rigor no que diz respeito à fidelidade histórica em relação ao período descortinado na obra e à rigidez do diretor Kronek no comando de espetáculos que influenciaram André Antoine, encenador que fundou o Théâtre-Libre, em 1887, vinculado à pesquisa naturalista, e Constantin Stanislavski, que perpetuou essa vertente fundando, em 1898, com Nemirovitch-Dantchenko, o Teatro de Arte de Moscou (TAM).

Antoine permanece como figura marcante no advento do encenador, profissional que gerou transformações contundentes na história do espetáculo.

Ele (Antoine) introduz no palco objetos reais, ou seja, que contêm o peso de uma materialidade, de um passado, de uma existência. Trata-se, sem dúvida, de produzir um efeito mais verdadeiro. Ou, melhor ainda, totalmente verdadeiro. Mas, ao fazê-lo, Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá mais esquecer: aquilo que poderíamos denominar a teatralidade do real. (Roubine, 1998, p.29)

Mais detidamente a partir de Antoine, as pesquisas teatrais giraram em torno da busca da verdade em cena. A inclusão do objeto real no palco (ou a capacidade de suscitar uma sensação de realidade a partir da utilização de determinados efeitos) ocasionou mudanças na relação entre espectador e espetáculo, uma vez que o primeiro passou a ser

afetado pelo elemento verdadeiro ou pela “violência que uma encarnação exerce sobre mim” (Roubine, 1998, p.29). A representação, enquanto simulacro, começou a ser posta em xeque. Na busca pelo verdadeiro, encenadores passaram a tentar reproduzir no palco, de modo fidedigno, uma fatia de vida. Semelhante grau de veracidade foi buscado no registro interpretativo almejado para o ator, que deveria ocultar, ao invés de evidenciar, o processo de construção da personagem. Foram estas as inquietações – o investimento numa cena pautada pela reprodução da vida de maneira minuciosa e num ator comprometido com a sua presença no palco, engajado na conquista de uma verdade interpretativa, na contramão do artificialismo imperante na Comédie-Française – que moveram Antoine e, numa fase de sua trajetória, Constantin Stanislavski.

É somente com Antoine – pelo menos, na França – que o encenador se distingue claramente dos outros participantes do espetáculo e os transforma em seus subordinados. Então, a encenação se separa da tirania do cenógrafo – que havia sido a regra durante a primeira metade do século XX – assim como da servidão a que era confinada pelos autores. O trabalho do encenador não é mais de ajustamento, de embelezamento ou de decoração. Supera o estabelecimento de um marco ou a ilustração de um texto. Torna-se o elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo. Anteriormente, esta mediação estava em certo sentido colocada entre parênteses, ignorada, quando não suprimida: ou o espetáculo existe apenas pelo texto ou o texto existe apenas pelo espetáculo; um se dissolve no outro e reciprocamente. Agora, texto e espetáculo se condicionam mutuamente, se exprimem um ao outro. (Roubine, 1998, p.29)

O condicionamento das ferramentas teatrais à estética naturalista não reduz necessariamente o impacto da proposta criativa, como costumam afirmar os opositores dessa vertente por meio do argumento de que a camisa de força da verossimilhança limita voos artísticos. A prova reside em Antoine, a julgar pela utilização da luz elétrica e de recursos como o da sonoplastia em cena. Em todo caso, Antoine mantém o texto como base de trabalho. O mesmo pode ser verificado em relação a Stanislavski – que proclamou rigorosa fidelidade às indicações contidas na dramaturgia de Anton Tchekhov –, engajado em pesquisa voltada para a busca de um ator verdadeiro, autêntico, disposto a canalizar sua experiência pessoal para a personagem. Ainda que não rompam de maneira contundente com a corrente textocentrista (e que, até certo ponto, a confirmem), Antoine e Stanislavski despontam como encenadores propositivos. Mesmo que inegavelmente vinculada ao texto, a encenação adquire existência própria. Sintonizada às pesquisas desenvolvidas por Antoine, Stanislavski e Lugné-Poe, a atriz italiana Eleonora Duse simbolizou a simbiose entre vida e arte ao se doar de modo

quase kamikaze à interpretação das personagens, na intenção de alcançar verdade interpretativa. Já no final do século XIX, Duse problematizou o conceito tradicional de personagem, ao evidenciar que não estava se ocultando por trás de uma ficção com a qual não tinha qualquer vínculo pessoal. Giovanni Pontiero, biógrafo de Duse, afirma: “ela substitui a arte pela verdade... Não fez nada mais que estudar a si mesma e transportar sua vida para esses papéis” (Pontiero, 1995, p.50). Registros da apreciação de seu trabalho trazem à tona a capacidade de magnetizar o espectador através de uma interpretação filigranada, na contramão de uma tradição atorial baseada na exibição do virtuosismo, no investimento na exterioridade: aparição singular, gestos austeros, sutileza, naturalidade, delicadeza, revelação do detalhe, busca da perfeição são expressões normalmente encontradas no esforço de definir seu trabalho interiorizado, que passou a ser considerado como referência de interpretação moderna. “Tudo em seu desempenho parecia provir das profundezas da sua alma, e seu nome tornou-se sinônimo de expressão artística totalmente dependente do sentimento íntimo. O efeito global era de uma milagrosa transparência, delicada e angustiada...” (Pontiero, 1995, p. 135). Talvez ela tenha se doado sem reservas na encarnação das personagens – sejam as heroínas românticas, sejam as protagonistas ibsenianas – devido ao fato de ainda não dispor de um método de atuação firmado que a permitisse economizar desgaste emocional sem perder de vista a potência da verdade cênica.

Eleonora Duse não buscava a projeção de intérprete. Um paradoxo atravessava seu trabalho: ela desejava, na verdade, apagar-se para fazer sobressair a palavra do autor, mas a contundência de sua doação às personagens acabava potencializando sua presença. Apesar de proclamar uma filiação ao textocentrismo, não ilustrava as palavras do dramaturgo. “Uma atuação da Duse era capaz de ser uma crítica devastadora da peça, pois sugeria muitas coisas mais pungentes e delicadas do que o dramaturgo pusera em suas situações” (Pontiero, 1995, p.236). Ao mesmo tempo em que Duse magnetizava a plateia com a sua presença, talvez seja possível dizer que realizasse um apagamento. Mas não o da intérprete, e sim o da atriz que representa. “A intensidade com que Duse se entregava aos sentimentos e aos sofrimentos da personagem que estava representando, fazendo com que os que assistiam esquecessem tudo em volta; você não podia mais perceber que estava no teatro, que havia ali uma atriz em cena” (Pontiero, 1995, p.278).

O elo com Stanislavski, que ambicionava que o ator vivesse o personagem e não representasse, era evidente. Havia, tanto em Stanislavski quanto em Duse, um desejo de materializar o impalpável – no caso dela, através de movimentos mínimos, discretos, sutis; no dele, por meio do investimento na interpretação interiorizada dos atores (que, ao longo dos anos, será aperfeiçoada na criação do Método das Ações Físicas). Stanislavski, contudo, também tinha apego a uma certa noção de exterioridade, a julgar pela construção de uma cena revestida de detalhes minuciosos. Conforme assinala Angelo Maria Ripellino, “as eloquentes penumbras, as progressões sonoras, a linguagem simbólica dos adereços: tudo isso demonstra que Stanislavski não era, como dizem, alheio aos expedientes teatrais” (Ripellino, 1996, p. 49). A corrente naturalista, como se vê, não está relacionada a uma postura acomodada de determinados encenadores. Apesar de filiados ao textocentrismo, seguem pesquisas próprias. Não se deve, inclusive, investir numa oposição entre as correntes naturalista e simbolista a partir da importância relegada ao texto, uma vez que a segunda também valorizava o verbo como matéria-prima para ativar a imaginação do espectador.

Foi pela adesão ao simbolismo, em oposição ao naturalismo, que Meyerhold se afastou de Stanislavski, de quem era discípulo durante o período de fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Para Meyerhold, não havia como explorar os recursos da teatralidade mantendo fidelidade ao naturalismo, uma vez que esta corrente reprimia, segundo ele, o poder criador do encenador e a liberdade imaginativa do espectador. “Com a direção simbolista, a cena russa descobre um universo número dois, uma ‘verdade’ diferente da terrena, gasta até a corda pelos naturalistas, um espaço onírico, onde os atores se movem como abstrações lunáticas” (Ripellino, 1996, p. 121). Ao contrário da vertente naturalista, a simbolista estava pautada por uma noção de teatro que se exhibe como tal. Cabia lembrar ao espectador de sua própria condição, ao invés de aliená-lo através de uma ficção que suscitasse identificação e por meio de um distanciamento geográfico que o levasse a se projetar passivamente na cena. Para tanto, o ator não deveria, como no naturalismo, se fundir à personagem, e sim permanecer descolado, pelo menos em certa medida, dela. Na relação com o texto, a ambição de Meyerhold não se limitava a evidenciar uma fidelidade tradicional ao autor, por meio do esforço em transportar para o palco as indicações anunciadas no papel. A função do encenador estaria em dizer o que o texto não diz, não no sentido da imposição de criações arbitrárias, exteriores à obra da qual se partiu, e sim no de fazer emergir o que

não está tão evidente, propor associações e articulações a partir do material original. Meyerhold, não por acaso, realiza incisões, operações, sobre a obra, dessacralizando-a, desrespeitando a sua integralidade.

Gordon Craig também considera que o texto teatral deve servir de trampolim para a criação de uma obra autônoma. Não fazia sentido encenar peças com a preocupação de simplesmente contar histórias aos espectadores, sem ativar a imaginação deles para além do que o texto anuncia à primeira vista, ainda que Craig ambicionasse um público contemplativo, que admirasse de maneira passiva a obra de arte perfeita descortinada à sua frente. Em todo caso, o encenador não poderia se contentar com a tarefa de ilustrar o texto, de apenas materializar no palco as palavras do autor, de obedecer instruções realçadas nas rubricas. Deveria, isto sim, formular uma visão própria a partir da escrita do dramaturgo, ao invés de se colocar a serviço dele, numa posição artisticamente subserviente. Já Antonin Artaud se opõe à soberania do texto de modo diverso: defende a permanência das palavras, mas não como transmissoras de significados. Não seria função do teatro, segundo Artaud, evidenciar mensagens para serem apreendidas pelo espectador. Este deveria ser levado a um estado catártico através de um processo anti-intelectual, no qual as palavras exercem papel fundamental. Caberia desconstruí-las, valorizá-las por meio de suas potencialidades sonoras, ao invés de reduzir o seu uso à transmissão de conteúdos evidenciados em seu sentido primário, literal.

...aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, atitudes, gestos, mas com a condição que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (Artaud, 1999, p.102)

Ao defender a desconstrução da palavra na busca por sonoridades mais primitivas, Artaud busca uma cena catártica capaz de provocar a desestabilização não só no ator como, especialmente, no espectador. Não por acaso, provocou uma inversão na disposição tradicional palco/plateia ao posicionar os espectadores no centro do espaço, envolvendo-os com a cena apresentada ao redor. Além disso, os espectadores eram posicionados em cadeiras giratórias num estímulo evidente a que cada um se

apropriasse do que vê de modo particularizado, ainda que essa proposta não exclua totalmente certa condução do olhar. Outros encenadores conceberam espetáculos visando a um espectador mais passivo (conforme, já mencionado, Gordon Craig).

A encenação substitui o referido acordo pela mediação de um “mestre do palco” que primeiramente se empenha em materializar as circunstâncias e que, em seguida, aproveitando-se da distância entre a peça e o público, encontrará no teatro um meio de fazer com que tomemos consciência de nossa historicidade (Brecht). Mas, inversamente, este “mestre do palco” poderá também tentar preencher esta distância e restabelecer a unidade entre a plateia e o palco através de uma íntima comunhão por entre as próprias espécies do espetáculo. À função da encenação como “transporte do relativo ao teatro”, ele oporá a visão de uma criação autônoma e fechada em si. Neste caso, o encenador aspirará à vocação de um único criador teatral. (Dort, 2010, pgs. 98/99)

Bernard Dort se refere ao rompimento de um acordo entre público e espetáculo a partir do momento (no despontar da encenação moderna) em que a plateia se torna heterogênea, deixando de ser uma massa uniforme. Nem sempre os espetáculos são encenados a partir de uma aproximação do texto à realidade do público. A peça também é evocada em seu contexto original, suscitando no espectador certa sensação de estranhamento que o leva a se perceber na distância em relação à obra.

Dort conecta o distanciamento ou a aproximação geográfica entre o público e a cena com a idealização de um espectador comprometido ou intimamente afetado pelo que vê. De formas diversas, ambos estão próximos da cena. No primeiro caso, Dort cita Brecht, que visava a engajar o espectador com a cena através de diversos procedimentos de distanciamento que impediam que assistisse ao espetáculo de maneira passiva, alienada. Ao por em prática esses procedimentos, Brecht não precisou romper com a frontalidade convencional da configuração palco/plateia – que, em si, tende a suscitar uma relação ilusionista entre público e espetáculo –, aproveitando-se, inclusive, para realçar a importância do distanciamento por meio da literal distância geográfica entre o espectador e a cena.

Já ao abordar o “mestre do palco” que caminha no sentido de “uma íntima comunhão por entre as próprias espécies do espetáculo” – mais exatamente, entre ator e espectador –, Dort traz à tona encenadores como o próprio Artaud e Jerzy Grotowski. Defensor de que a essência do ato teatral consiste na presença de um ator diante de um espectador, Grotowski aproximou o público da cena. Caberia ao ator realizar um ato de desnudamento, autoexposição contundente que reverberaria no espectador de modo a estabelecer entre ambos uma conexão de alma para alma. Grotowski realizava

apropriações dos textos, propondo alterações em graus variáveis: as mais contundentes ocorreram nas montagens de *Akropolis* (1962), na medida em que o encenador alterou o contexto original do drama de Stanislaw Wyspianski, ambientado na noite da Ressurreição, na catedral Wawel, em Cracóvia, de modo a evocar o Holocausto; e *A Trágica História de Dr. Faustus* (1964), devido à embaralhada ordenação das cenas em relação à estrutura original da peça de Christopher Marlowe. Grotowski promove uma incisão, um movimento de abertura do texto que pode ser conectado ao processo de revelação, exposição, desnudamento do ator diante do espectador.

Bernard Dort parece apontar ainda certa tensão entre o movimento de abertura da obra promovido pelo encenador e a contundente afirmação de uma autoria que torna a criação artística um tanto centralizada. O espetáculo, ao invés de resultar da soma de criações (dos artistas e dos espectadores), conforme ambicionado, espelha a autoria do encenador como “único criador teatral”.

Mas, num primeiro momento, o encenador desponta como a ferramenta privilegiada para instaurar o respeito ao texto, na medida em que o ator é visto como o instrumento de aviltamento da obra do autor, a qual interpreta a seu bel prazer. A autoria do encenador não é considerada, pelo menos a princípio, como uma ameaça à integridade da dramaturgia. Os componentes do Cartel defenderam uma linha de respeito ao texto. Jean-Jacques Roubine analisa as contribuições de Copeau⁴, que, de certo modo, sintetizam a plataforma do quarteto (com exceção, em certa medida, de Baty).

O purismo de Copeau toma por alvo a restauração do repertório no seu frescor original, a tarefa de tirar dele todo o pó de acréscimos erigidos em tradições mais ou menos duvidosas ao longo de três séculos; ou a revelação de textos novos, escolhidos e montados sem complacência. A teoria de Copeau baseia-se (...) na convicção de que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro. Para preservá-la, Copeau rejeita o espetáculo espetacular. As opções estéticas reveladas pela arquitetura cênica do Vieux-Colombier, a nudez do palco, a adoção de um dispositivo fixo que a iluminação e alguns acessórios adaptarão às exigências de cada peça, confirmam que o texto reina soberano, que a encenação equivalerá rigorosamente à valorização do objeto literário denominado peça de teatro. (Roubine, 1998, p.52)

⁴ Crítico literário, fundador e diretor da Nouvelle Revue Française, Jacques Copeau (1879-1949), à frente do Vieux-Colombier, afirmou, em texto publicado em *Revue Générale*, em 15/04/1926, e citado em *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jacques Roubine (Roubine, 1998, p.35): “Penso que para uma obra adequadamente concebida para o palco existe uma encenação necessária, e uma só: a que está escrita no texto do autor”. Copeau se impõe como referência importante nesse trabalho por sua conexão com o teatro de repertório.

Como Jerzy Grotowski, Jacques Copeau defende uma cena essencial. Mas os encenadores têm visões diversas em relação à essencialidade do teatro. Para Grotowski, reside no encontro íntimo entre um ator e um espectador; para Copeau, no reinado do texto, valorizado por um encenador disposto a obedecer o autor – opondo-se, portanto, a uma cena espetacular e a um ator capaz de se insurgir contra a obra. Para alcançarem seus objetivos, ambos defendem uma cena pautada pela síntese, pelo despojamento do supérfluo.

Gaston Baty desponta como figura algo conciliadora em relação à discussão texto/cena. Baty lutou a favor dos direitos do encenador em detrimento da soberania da peça. Caberia, inclusive, ao encenador revelar o que “transcende” ao texto, o que não significa se desconectar dele. Mas Baty tinha um ponto em comum em relação ao Cartel: a importância destinada à formação de um repertório⁵ dramaturgicamente.

A conexão entre o Teatro dos 4 e a herança de Copeau parece residir menos no respeito conservador ao texto e mais na preocupação com a constituição de um repertório, mesmo que esta analogia esbarre em problemas. Afinal, o Teatro dos 4 não manteve seus espetáculos em repertório durante todos os anos do empreendimento. Os momentos de representação concomitante de mais de um espetáculo se deveram a alguns felizes acasos – a realização conjunta, e algo tumultuada, dos dois espetáculos de estreia – *Os Veranistas*, a montagem oficial de inauguração do espaço, e *A Ópera do Malandro*, no Teatro Ginástico; e a estreia de *Rei Lear* no Teatro Clara Nunes, dado o sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, que permaneceu mais de um ano em cartaz no Teatro dos 4. Além dessas ocasiões, o teatro manteve outras montagens da sociedade em cartaz ao mesmo tempo – a apresentação, em dias alternados, de *Papa Highirte* e

⁵No *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, pgs.293/294), o teatro de repertório é conceituado como “conjunto de peças montadas por uma companhia que possam ser facilmente repostas em excursões”. Os historiadores verificam a prática de teatro de repertório ao longo do século XX, no teatro brasileiro, constatando maior frequência dessa prática nas décadas anteriores ao advento do teatro moderno. “No passado, as companhias formavam-se centradas em atores estelares, tais como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Iracema de Alencar, Alda Garrido e, sobretudo, o casal Dulcina/Odilon, cujo repertório era imenso, visando atender à alta rotatividade das estreias e ao sistema de três sessões diárias, sendo uma vespertina e duas no período noturno. Quando as exigências econômicas exigiam, socorriam-se com os ‘cavalos de batalha’ habituais do repertório...”. Os autores também citam a construção de um repertório heterogêneo por parte do grupo Os Artistas Unidos, de Henriette Morineau, e da companhia Teatro Brasileiro de Comédia, iniciativas que oscilavam (especialmente, a segunda) entre textos de valor reconhecido e peças comerciais, estratégia utilizada para garantir o equilíbrio econômico dos empreendimentos e uma das características do teatro brasileiro moderno. Tania Brandão, no livro *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, credita o ineditismo de tal prática ao Teatro Popular de Arte.

Afinal, uma Mulher de Negócios, de Os Órfãos de Jânio e Morte Acidental de um Anarquista, de O Suicídio e As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, de Assim é (se lhe Parece) e 4 Vezes Beckett de Assim é (se lhe Parece) e o monólogo Imaculada, Também cabe lembrar que, em diversos momentos, espetáculos do Teatro dos 4 dividiram espaço com montagens de fora.

Ao longo de seus 15 anos de existência, o Teatro dos 4 encenou um grupo restrito de autores, voltando-se a alguns deles mais de uma vez (casos de R.W. Fassbinder, Anton Tchekhov, Eduardo De Filippo e Mauro Rasi). No entanto, estas limitações se devem mais à impossibilidades de organizar uma programação com antecedência do que à acomodação de seus sócios. E não se pode perder de vista que o Teatro dos 4 lançou autores desconhecidos ou, até então, pouco difundidos no Brasil

A oscilação entre o respeito ao texto e a liberdade imaginativa do encenador também desponta como característica importante do Piccolo Teatro de Milão, companhia fundada, em 1947, por Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi⁶. O Piccolo promove uma atualização do passado, afastando-se de uma perspectiva museológica, a julgar pela análise de Ruggero Jacobbi em relação à primeira montagem do empreendimento – *Arlequim, Servidor de Dois Amos* (1947), assinada por Strehler e apresentada no Brasil em 1954. “Todo o espetáculo de Strehler mantém esse sentido de reevocação inteligente, que pisca um pouco o olho para o público de hoje e, um pouco, visa ao passado (...) O resultado é que nunca a *Commedia Dell’Arte* apareceu tão (...) luminosa e alegremente ressuscitada...” (Jacobbi *apud* Vannucci, 2005, p. 212). Jacobbi faz observação parecida em relação à encenação de Strehler para *Electra*, de Sófocles. O diretor teria “tornado a tragédia toda presente e próxima, quente e atual, sem arqueologias estilísticas, embora construindo um estilo” (Jacobbi *apud* Vannucci, 2005, p. 214)

⁶ Ruggero Jacobbi destaca a presença de quatro profissionais durante a gestação do Piccolo Teatro de Milão, no inverno de 1946. O “grupo dos quatro” era formado por Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Mario Landi e Jacobbi. A informação está no texto *Introdução ao Piccolo*, publicado na Folha da Noite, em 22/06/1954 e reunido por Alessandra Vannucci (Jacobbi, Ruggero. In: Vannucci [org.], 2005, p. 209).

1.2 O Surgimento do Teatro Moderno no Brasil

O Teatro dos 4 traz à tona a reflexão sobre o lugar do texto no acontecimento teatral a partir da própria carta de intenções do empreendimento: a encenação de peças da dramaturgia brasileira e estrangeira por diretores que domassem seus impulsos criativos, no sentido de não se sobreporem a elas. Mesmo que esta afirmação não deva ser interpretada de maneira radical, confinando o Teatro dos 4 a uma perspectiva tradicionalmente textocentrista, cabe inserir a iniciativa na discussão relativa ao teatro moderno, no Brasil e no mundo, diretamente relacionada à já citada tensão entre texto e cena.

Em esfera internacional, é preciso evocar a conexão entre teatro moderno⁷ e o despontar do encenador como figura criadora. Em âmbito nacional, é possível propor uma articulação (mas sem que as diferenças sejam minimizadas) entre o Teatro dos 4 e iniciativas anteriores pautadas pelo vínculo com o texto dramático – em especial, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Popular de Arte (TPA), depois rebatizada de Companhia Maria Della Costa, e Teatro dos Sete –, desde o advento do teatro moderno nos palcos brasileiros. Iniciativas que, não por acaso, tiveram entre os seus integrantes o ator e diretor Sergio Britto, que, anos antes da fundação do Teatro dos 4, viabilizou projetos na Torres e Britto Diversões Ltda., ao lado de Fernanda Montenegro e Fernando Torres, e em seu período à frente do Teatro Senac, quando criou a Sergio Britto Produções Artísticas, que vigorou entre 1970 e 1974.

O teatro moderno, no Brasil, está relacionado à transformação de um modo de fazer teatro: nas primeiras décadas do século XX, os grandes atores aproximavam as personagens de suas próprias personalidades; preocupavam-se mais em escolher um

⁷ No *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, p.203), o conceito de Teatro Moderno é definido nos âmbitos da encenação, dramaturgia e interpretação. Refiro-me especificamente ao âmbito da encenação. Sobre esta perspectiva: “Os paradigmas instaurados por Antoine relativos à teatralidade e à função do diretor marcam o advento da encenação (...) As apostas concretizadas nas montagens de Reinhardt e idealizadas por Appia e Craig ensejam a dimensão utópica inerente à mentalidade moderna, marcada, em suas inúmeras vertentes, por nomes como Evreinoff, Romain Rolland, Copeau, Meyerhold, Piscator, Brecht e Artaud...”. Em relação à delimitação do moderno no teatro brasileiro, os autores evidenciam as diferentes perspectivas nas quais se baseiam os historiadores, abarcando desde as primeiras iniciativas, como as de Renato Vianna, em 1922, até o marco *Vestido de Noiva*, emblemática montagem de Ziembinski para o texto de Nelson Rodrigues, em 1943, com o grupo Os Comediantes.

repertório que melhor se amoldasse às suas características particulares de intérpretes do que em encenar peças consagradas do repertório clássico; não costumavam ser conduzidos por propostas autorais de encenadores; e contavam com a figura do ponto para soprar o texto.

Como num jogo de cartas marcadas, o ensaiador ficava encarregado de orquestrar entradas e saídas de cena. Diante de uma divisão hierárquica do espaço cênico, a autoria era requisito indesejado. Tratava-se de uma estrutura difícil de romper, uma vez que interessava aos dois lados: aos atores, que faziam sucesso emprestando seu carisma a uma galeria restrita de personagens que melhor se amoldassem às suas personalidades, e aos espectadores, que, acomodados, iam de encontro ao já conhecido.

Durante as primeiras décadas do século XX, algumas iniciativas – como o Teatro da Natureza, a Companhia Brasileira de Declamação Itália Fausta, o Teatro de Brinquedo, de Eugênia e Álvaro Moreyra, o Grupo de Teatro Experimental, animado por Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro, conduzido por Décio de Almeida Prado – começaram a esboçar um sopro de renovação, sem solidez, porém, para se impor no panorama. Tania Brandão detecta, na montagem do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) para *Romeu e Julieta*, dirigida por Itália Fausta, em 1938, condições para a instalação do moderno – anteriores, portanto, à histórica versão de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que estreou em dezembro de 1943 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. “... o TEB deu início efetivo à formulação de uma primeira geração de atores modernos ou deu projeção a jovens atores que não sintonizavam bem com o mercado comercial e conservador. Uma nova classe teatral era condição prioritária para a possibilidade mesma do moderno” (Brandão, 2009, p.96). Havia, segundo Brandão, um inegável interesse de Itália Fausta pela direção, ainda que não se possa propriamente classificar sua abordagem como moderna. “É certo que a peça foi toda trabalhada, em todos os seus aspectos, pela diretora, que só não fez anotações relativas ao figurino. Mas a distância revelada aí em relação ao papel dos grandes ensaiadores ainda não é tão grande” (Brandão, 2009, p.103). A autora se refere, sobretudo, ao que denomina como “forma mais tradicional e antiga de movimentar os atores...” (Brandão, 2009, p.103). Nas primeiras décadas do século XX, o palco brasileiro era dividido de acordo com uma hierarquização do espaço. Aos primeiros atores e atrizes caberia a área nobre do palco numa configuração pré-determinada que, em boa parte, inviabilizava voos criativos.

Essa oscilação entre tradição e a perspectiva moderna pode ser observada, de maneira diferenciada, em outros artistas. A ousadia de Dulcina de Moraes se concentrou na determinação em divulgar uma dramaturgia pouco difundida no Brasil, formada por autores como Federico García Lorca (*Bodas de Sangue*, encenada em 1944), George Bernard Shaw (*Pigmaleão*, em 1942, *Santa Joana*, *César e Cleópatra*, ambas em 1944) e Jean Giraudoux (*Anfitrião* 38, em 1944), no incentivo a textos brasileiros (ainda que bastante vinculados aos autores da chamada Geração Trianon, principalmente Oduvaldo Vianna), na conexão com o teatro realizado no exterior e, sobretudo, no papel de educadora através do projeto da Fundação Brasileira de Teatro (onde deram aula diretores como Adolfo Celi, Gianni Ratto, Ruggero Jacobbi e Zbigniew Ziembinski, além da atriz Henriette Morineau), depois transferida para Brasília. Dulcina foi uma artista vinculada ao teatro moderno, ainda que portadora de um registro interpretativo talvez conectado, em alguma medida, ao jeito antigo de representar, no que se refere à atriz que impõe sua personalidade diante da personagem. “(...) A fala dela, a pronúncia, a dicção, o riso, o gesto, o andar, tudo era falso e tudo era afetado. Era a afetação máxima, exagerada, monótona, sempre a mesma, era ela, ela, ela” (Fonta, Sergio. In: Andrade/Edelweiss [orgs.], 2008, p. 122), afirma Alfredo Mesquita, acerca do trabalho de Dulcina em *A Comédia do Coração* (1941), de Paulo Gonçalves.

De acordo com a pesquisa de Tania Brandão, após a encenação de *Vestido de Noiva*, a década de 40 não firmaria totalmente o moderno nos palcos brasileiros – pelo menos, até 1948, ano do surgimento do TPA, do TBC e da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita -, tendo em vista, entre outros fatores, a falta de continuidade no percurso do grupo Os Comediantes. Não por acaso, Brandão define o período que abrange de 1938 a 1948 como de “proposição do moderno”. A vinda dos diretores estrangeiros para o Brasil e a importância que adquiriram na formação de uma geração de atores, principalmente em núcleos como o TPA e o TBC, suscitam uma reflexão sobre a relevância da influência internacional na conquista do moderno do teatro brasileiro na década de 50. A presença estrangeira, em si, não é boa ou ruim. Pode ser positiva ou negativa, dependendo do modo como for exercida. Foi, de qualquer forma, a via através da qual o moderno aconteceu.

As especificidades do moderno no teatro brasileiro podem ser especialmente detectadas na estrutura de funcionamento das companhias de teatro, como o TBC e o TPA, pautada pelo advento do encenador e por uma alternância entre montagens de textos

artisticamente relevantes e comerciais, dosagem proposta por Sandro Polônio com o intuito de equilibrar os custos dos empreendimentos sem perder de vista a respeitabilidade. A autoria do encenador foi uma das características que marcou o teatro moderno no Brasil, não só através das assinaturas dos diretores estrangeiros que desembarcaram no país e trabalharam em companhias como o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia, já a partir do final da década de 40, como dos profissionais brasileiros formados na prática por eles – em especial, Antunes Filho e Flávio Rangel.

Os encenadores estrangeiros que chegaram ao Brasil na metade do século XX apresentaram os atores a uma bem-vinda internacionalização, referente ao contato com a dramaturgia universal – experimentada, ao longo dos anos 50, no TPA, no TBC e no Grande Teatro, praticado numa televisão embrionária – e com métodos de interpretação já estabelecidos na Europa, mas muito pouco difundidos por aqui, como o de Stanislavski.

1.3 As Personalidades Artísticas dos Encenadores no TPA

Fundado pelo empresário Sandro Polônio e pela atriz Maria Della Costa, o Teatro Popular de Arte deu continuidade aos projetos artísticos de Os Comediantes e do Teatro do Estudante do Brasil, como constata Tania Brandão.

Parece bem claro que a sua primeira formulação (do teatro brasileiro moderno) se deu no Rio de Janeiro, através de Paschoal Carlos Magno e Itália Fausta, na estreia do Teatro do Estudante, em 1938. Não há como negar o início efetivo da proposição do novo neste momento, mais do que em qualquer outro: os quatro grandes vetores essenciais para tanto estiveram aí formulados pela primeira vez – a mudança do repertório e do conceito do texto, a proeminência do diretor, a qualificação do teatro como grande espetáculo, a encenação e a formação de um novo tipo de ator, liberto e distante dos poderes cristalizados do mercado (...) A continuidade se deu com Os Comediantes, pois a dinâmica proposta, ainda igualmente amadora, conheceu um passo à frente quando este grupo conquistou a adesão de Ziembinski, em 1941 (...) consolidou-se aí a percepção de que era necessária uma autoridade nova, a do encenador, papel que sem dúvida ao menos em parte Itália Fausta exercera, mas que era preciso adensar. Foi o que Ziembinski ofereceu. Foi, no entanto, ainda o caso de um movimento amador, à margem do mercado, portanto incapaz de promover um novo corte, maior do que o já promovido com a iniciativa e a estreia do TEB (...) Desta forma, a montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, constituiu um episódio importante, parte de algo que já estava em andamento... (Brandão, 2009, pgs. 394/395)

Muitos fatores justificam a perpetuação de *Vestido de Noiva* como divisor de águas do teatro brasileiro, tanto no que se refere à estruturação da peça de Nelson Rodrigues como ao jorro criativo da encenação de Ziembinski: a cenografia de Santa Rosa em planos, materializando a divisão proposta no texto (realidade, memória, alucinação), a quantidade inédita de mudanças de luz, os ensaios infundáveis com um grupo amador como Os Comediantes, formado por não-atores. Ainda assim, *Vestido de Noiva* não deve ser visto como feito isolado, e sim como parte de um processo de formulação do teatro brasileiro moderno.

Os espetáculos do TPA foram dirigidos por vários encenadores estrangeiros – além de Ziembinski, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Flaminio Bollini Cerri, Maurice Vaneau e Alberto D’Aversa. São encenadores com personalidades artísticas diferentes.

O polonês Ziembinski, já mencionado, trabalhou nas mais importantes companhias brasileiras ao longo das décadas de 40 e 50. Foi o primeiro a desembarcar no Brasil, em 1941. Estreou em palcos nacionais com o espetáculo *À Beira da Estrada* (1941), de Jean-Jacques Bernard, e se notabilizou com a emblemática montagem de *Vestido de Noiva* (texto revisitado pelo diretor, em 1947, em espetáculo protagonizado por Maria Della Costa, e em 1976, com Camilla Amado), com o grupo Os Comediantes, encenação precedida de *Orfeu* (1942), de Jean Cocteau, *As Preciosas Ridículas* (1942), de Molière, *Pelléas et Melisande* (1943), de Maurice Maeterlink, e *Fim de Jornada* (1943), de Robert Sheriff. Migrou para o TPA – onde assinou *Desejo* (1946), de Eugene O’Neill, *Anjo Negro* (1948), de Nelson Rodrigues, e *Lua de Sangue* (1948), de Georg Büchner. Dirigiu no grupo de Henriette Morineau, Os Artistas Unidos, uma versão de *Uma Rua Chamada Pecado* (1948), de Tennessee Williams. No TBC, companhia onde também trabalhou com frequência como ator, assinou muitas montagens – entre elas, *Pega-Fogo* (1950), de Jules Renard, *Paiol Velho* (1951), de Abílio Pereira de Almeida, *Maria Stuart* (1955), de Friedrich Schiller, e *Leonor de Mendonça* (1957), de Gonçalves Dias.

Sandro Polônio externou admiração pela montagem de Ziembinski para *Woyzeck*, de George Büchner, rebatizado de *Lua de Sangue*. “Foi um espetáculo avançado demais para a sua época, talvez hoje... seria um espetáculo para os dias de hoje mesmo. Foi um avanço tão grande que deixou todo mundo perplexo. A crítica ficou assim... não sabia como pegar, como analisar...”, afirmou (Brandão, 2009, pgs. 204/205). Outro exemplo

foi a assinatura de Gianni Ratto na encenação de *O Canto da Cotovia* (1954), de Jean Anouilh.

Cenografia e figurino deixam de ser decoração, tornaram-se expressão dramática, expressão psicológica, em uma sintonia fina com a proposição textual. O cenário único brincava com extrema habilidade com o truque de compreensão do espaço – muitos lugares em um só lugar – através da conjugação de várias plataformas ligadas por escadas, usando-se uma só cor, neutra, verde acinzentada. A concepção do cenário, portanto, foi hábil para realizar plasticamente a unidade do estilo histórico, do tema, com o sentido moderno de construção do drama. E a proposta foi prolongada no figurino. Bem colorido, buscava traduzir em algum grau as várias classes da Idade Média, mas, como se voltava muito mais para um psicologismo das personagens do que para um rigor histórico, revelava uma Joana atemporal, sem classe definida – e na luz, responsável por um truque final que alcançou sucesso (...) O cenário, então, de opaco tornava-se transparente, obtendo-se como efeito a sugestão da catedral de Rheims através do jogo multicolorido de luzes dos vitrais. (Brandão, 2009, p. 272)

Gianni Ratto ficou conhecido pelo rigor na escolha do repertório (em comparação com o assumido modo de funcionamento do TPA e do TBC, que, como já foi dito, alternavam textos de relevância inquestionável com peças comerciais encenadas com o intuito de equilibrar os custos das companhias), característica especialmente marcante na trajetória do Teatro dos Sete, em que pese, porém, a clara preferência pela comédia. Mas a escolha do repertório não era a única nota dissonante entre as companhias da época. Tania Brandão chama atenção para a “tensão entre texto e cena” que começava a imperar nos palcos brasileiros.

Gianni Ratto, originalmente cenógrafo, inspirado por Gordon Craig e amante do espetáculo, enfatizou uma linha de trabalho de invenção cênica que será peculiar ao TPA, muito embora não conseguisse se manter indiferente ao problema do teatro de texto defendido pelos demais italianos que vieram para o Brasil e comandavam o TBC. A rigor, a linha da ênfase no espetáculo já despontara na etapa carioca, resultante do trabalho de Ziembinski, Itália Fausta e Jacobbi. (Brandão, 2009, p. 392)

Ao mesmo tempo em que a escolha da peça tinha importância capital, tanto no que diz respeito à formação de um repertório consistente quanto à seleção de textos mais comerciais, é possível perceber uma dissociação entre literatura dramática e teatro propriamente dito. Cabia ao encenador não apenas apresentar ao público a história da peça, mas transportá-la para o palco, resignificá-la cenicamente, potencializar o que não é tão aparente à primeira vista durante a leitura, permitir que cada espectador se aproprie do que vê de maneira diferenciada. Brandão faz referência ainda ao surgimento

do TPA no Rio de Janeiro, cidade que, em 1949, deixou por São Paulo, onde, de fato, o teatro brasileiro moderno se desenvolveria. Foi na capital paulista que o TPA avolumou o seu projeto moderno, rebatizado de Companhia Maria Della Costa a partir da construção do teatro, e onde nasceram o TBC, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. No livro *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas – Teatro dos Sete*, Tania Brandão sublinha a relevância que o projeto do Teatro dos Sete adquire na conexão entre o teatro brasileiro moderno e o Rio de Janeiro, cidade, até então, bastante vinculada ao desenvolvimento dos gêneros do teatro ligeiro.

Com experiência acumulada como cenógrafo no Piccolo Teatro de Milão, Gianni Ratto não concebeu o cenário (tão-somente) para viabilizar um determinado contexto. Por meio dele, propiciou uma viagem temporal entre passado e presente. Mais do que isto, deixou de ser meramente decorativo para se tornar uma das portas de acesso do público ao espetáculo. Afinal, era possível *ler* uma encenação através dos elementos que a constituem e não apenas do texto verbal. Não se pode perder de vista, porém, que para Gianni Ratto, conforme destacado no livro *Antitratado de Cenografia*, o texto permanece como base de trabalho para o cenógrafo, que cria a partir dele. Este vínculo, contudo, não deveria se explicitar por meio de uma reprodução fidedigna das sugestões contidas na peça. O cenógrafo, de acordo com Ratto, não tem a obrigação de materializar em cena as indicações do autor. Gianni Ratto, portanto, realçava a importância do texto como ponto de partida, apesar de se colocar como ferrenho opositor da cenografia realista. Defende a busca por uma cena sintética, concebida a partir de poucos e determinantes elementos, em contraposição a uma cena suntuosa, calculada para fascinar as retinas dos espectadores.

Essa cena essencial, ambicionada por Ratto, decorreria de um sumo do texto, não devendo jamais ser arbitrária em relação a ele. Ainda a partir da experiência de *O Canto da Cotovia*, o crítico Décio de Almeida Prado realça: “O ideal, no teatro, é que o cenário e a encenação nasçam de um só e mesmo momento de inspiração, explicando-se um pelo outro” (Brandão, 2009, p. 277). Esta “explicação” a qual se refere o crítico não deve, porém, ser reduzida a uma mera reiteração entre texto e cena, como se ambos se anulassem pelo efeito da ilustração. Quase 20 anos mais tarde, o crítico Sábado Magaldi se debruçou sobre esse ponto ao analisar a versão de Antunes Filho, que começou a carreira como assistente dos diretores italianos do TBC, para *Bodas de Sangue* (1973),

no TPA. “(...) o espetáculo deixava de ser uma ilustração do texto para despontar como a linguagem da criatividade do encenador” (Brandão, 2009, p. 383).

Ruggero Jacobbi conseguiu um feito notável: extrair, ocasionalmente, de artistas do chamado teatro antigo interpretações menos viciadas, menos calcadas em repertórios de truques, a exemplo de sua parceria com Procópio Ferreira em *O Grande Fantasma* (1948), de Eduardo De Filippo.

Embora Procópio assumira Ruggero Jacobbi como diretor do espetáculo, o que é algo excepcional dentro de sua maneira de fazer teatro, na prática sua personalidade forte o impele a preferir o improviso, sem se deixar amoldar pelo diretor. Mas os efeitos da direção são percebidos por Sergio Britto: “A gente sentia o Procópio mais controlado, mais domável, sem os efeitos especiais do Procópio, os truquezinhos que os comediantes de antigamente, os famosos comediantes de todos os tempos têm: uma caixinha guardada, de onde puxa o repertório”. (Raulino, 2002, p. 70)

Jacobi também “conduziu” Procópio nas montagens de *Lady Godiva* (1948), de Guilherme Figueiredo, e *Lar, Doce Lar* (1948), de Margaret Mayo. Bem menos feliz foi a parceria com Dercy Gonçalves, comediantes que imprimia sua personalidade exuberante às personagens, não hesitando em desfigurar clássicos de modo a usá-los como veículos para seu peculiar registro interpretativo.

O diretor chegou ao Brasil em 1946 como diretor da companhia de Diana Torrieri. Esteve próximo da fundação do Teatro dos Doze, grupo conduzido por outro estrangeiro, o alemão Hoffmann Harnish, formado por antigos integrantes do Teatro do Estudante do Brasil, que buscou investir na profissionalização durante 1949, seu único ano de existência. Nessa companhia, dirigiu *Arlequim*, *Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni, texto que rendeu célebre montagem de Giorgio Strehler que marcou a estreia do Piccolo Teatro de Milão – e cabe assinalar proximidades entre o repertório do Piccolo e o escolhido por

Jacobi no Brasil. Trabalhou no Teatro Popular de Arte, dirigindo espetáculos como *Estrada do Tabaco* (1947), de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, e *Tereza Raquin* (1948), de Emile Zola. A convite de Adolfo Celi passou a integrar o Teatro Brasileiro de Comédia, onde alternou espetáculos “à moda da casa” com projetos autorais. Mas tentou fugir de propostas de cunho mercadológico através da iniciativa do Teatro de Vanguarda, destinado a um teatro aberto à experimentação.

Após desentendimentos com o mecenas Franco Zampari, no TBC, firmou parceria com a atriz Madalena Nicol numa nova companhia. Conduziu grupos emergentes, como o

Teatro Íntimo Nicette Bruno. E se aproximou do Teatro Paulista do Estudante, onde travou contato com Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Jacobbi, que também foi professor de José Renato Pécora, assistiu à fusão entre o Teatro do Estudante e o Teatro de Arena. Nesse contexto sobressaiu uma das principais plataformas de seu trabalho como diretor no Brasil: o nacional-popular, por meio de espetáculos que valorizavam a dramaturgia brasileira, uma preocupação, aliás, bastante presente no TPA. Jacobbi participou, inclusive, dos Seminários de Dramaturgia, que ocasionaram o surgimento de autores brasileiros bastante representativos. Em todas essas iniciativas, Ruggero Jacobbi não se revelou um encenador textocêntrico. Em entrevista relativa à estreia de sua montagem de *Arlequim, Servidor de Dois Patrões* (1949), de Carlo Goldoni, Jacobbi afirmou que “a peça que só existe no livro é algo morto, ao passo que o espetáculo que só vale por si mesmo contribui, ao menos, para o progresso da arte de representar” (Raulino, 2002, p. 79).

Na montagem de *O Mentiroso* (1949), de Carlo Goldoni, autor que propunha uma releitura das personagens características da *Commedia Dell'Arte*, já circunscritas no espaço de uma dramaturgia fechada, Ruggero Jacobbi rompeu na encenação com determinados cânones clássicos no que se refere a uma estrita obediência ao texto.

(...) em *O Mentiroso*, Jacobbi encarrega-se da tradução e efetua algumas alterações de grande porte no texto. Adapta piadas regionais para um registro popular mais moderno, faz cortes, alguns deles violentos, acrescenta algumas frases e piadas de uma outra tradução que Procópio Ferreira lhe apresenta e inclui uma cena do roteiro de *Commedia Dell'Arte, Os Três Malandros*, da coleção francesa de Gherardi. Em termos de personagens, retoma a figura do Doutor, com suas frases em latim, e transforma Briguela em Polichinelo, por ser essa denominação mais conhecida dos brasileiros, evitando, portanto, a confusão que poderia existir entre Arlequim e Briguela. Por sugestão de Adolfo Celi, Jacobbi termina o espetáculo com um *lazzo* – a exemplo do que alguns intérpretes italianos já haviam feito anteriormente – no qual a personagem Lelio, o mentiroso do título, fala sua última mentira diante do pai. (Raulino, 2002, p. 93)

Considerado o melhor espetáculo de Jacobbi em sua curta fase no TBC, a ponto de ter influenciado decisivamente diretores, como Antunes Filho, que estavam começando sua trajetória como assistentes dos encenadores estrangeiros, *O Mentiroso* aliou o requinte esperado pelas produções da companhia de Franco Zampari com um aprofundamento da investigação de Jacobbi no universo que tanto o fascinava, o da *Commedia Dell'Arte*. Em *A Ronda dos Malandros* (1950), espetáculo mais problemático que acabou gerando o desligamento de Jacobbi do TBC, o ponto de partida foi a versão do diretor Anton

Giulio Bragaglia, em 1930, e a cinematográfica, de G. W. Pabst, também em 1930, para *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, por sua vez baseada em *Ópera dos Mendigos*, de John Gay.

Jacobbini toma o texto como pretexto para a realização do espetáculo. A adaptação e a atualização são realizadas no próprio texto escrito e não apenas a partir da proposta da montagem, em um procedimento que dessacraliza o registro literário e revigora a fábula universal por meio da particularização (...) A ideia de teatro puro aproxima-se ao conceito de teatro absoluto, ou seja, em que a cena (o espetáculo) emancipa-se do texto escrito e assume *status* de linguagem autônoma. Jacobbini oscila entre a ideia de uma montagem que se mantenha fiel ao texto e a elaboração de um espetáculo teatral em que o texto é um pretexto para a transmissão de uma mensagem política. (Raulino, 2002, p. 117)

É certo que o interesse primordial de Jacobbini não era o de problematizar o lugar do texto dentro do acontecimento teatral. Mas esta provocação foi levada a cabo na montagem, a despeito dos problemas apontados pelo crítico de teatro Décio de Almeida Prado, de acordo com Berenice Raulino.

O descompasso entre o projeto e a realização do espetáculo transforma, para o crítico Décio de Almeida Prado, o experimento em ousadia ao inverter a “hierarquia natural dos valores”, ou seja, “colocar o espetáculo antes e acima do texto”, uma vez que, como afirma, não se pode “infringir impunemente certos princípios fundamentais da arte do teatro”, embora considere que “tudo o que há de mais original em *A Ronda dos Malandros* refere-se à encenação”. (Raulino, 2002, p. 137)

Não cabe aqui esmiuçar mais detidamente as características referentes à companhia de Franco Zampari e nem detectar eventuais sobreposições dos espetáculos em relação aos textos escolhidos, mas sim destacar montagens dotadas de assinaturas de diretores, que configuram, inegavelmente, uma autoria, qualidade, até então, pouco presente em palcos nacionais. A encenação dotada de uma assinatura forte e, ao mesmo tempo, a relevância que o texto adquire para o ator (que deixa de utilizá-lo como veículo para sua personalidade interpretativa) talvez possam ser utilizadas como balizas na discussão entre o antigo e o moderno na cena.

Uma das marcas mais fortes de Jacobbini como diretor foi a oposição a uma das principais plataformas dos primeiros encenadores europeus (marcadamente Antoine e Stanislavski): a reprodução da vida no palco, como fica claro no texto *Tradição, Renovação*, escrito em 1955.

O demônio da sinceridade passou, pouco a pouco, da vida para o teatro. Há muito tempo o método de Stanislavski vive e resiste, baseado na sinceridade das

sensações e na possibilidade de sua representação “concreta”. Como se alguém dissesse: “brinquemos de viver”. Transformamos assim em lei, em princípio único do teatro, a sinceridade, em lugar da verdade das paixões, que é uma coisa, *toto coelo*, diferente. A primeira é limitadora, individual, ligada aos múltiplos enganos e equívocos da personalidade; a segunda é uma voz universal, um impulso que inutilmente procuraríamos fixar numa atitude sentimental. Com a bitola da própria sinceridade individual, os “realistas” querem canalizar as menores nuances da existência, mas as verdadeiras águas da vida continuam escorrendo por conta própria, são um rio que flui subterrânea e descontroladamente. A obsessão do detalhe chega a minúcias microscópicas, e através das fendas dos sentimentos particulares chegamos a uma sofisticação do real que, embora procure afundar-se até as raízes da vida, não chega senão a ser a sombra da própria ilusão. (Jacobbi, Ruggero In: Vannucci [org.], 2005, p.71)

Jacobbi evoca o método de Stanislavski, não só trazendo à tona sua contribuição para o trabalho atorial como determinada fase de suas pesquisas, na qual procurou reproduzir a vida em cena da maneira mais fidedigna possível. Jacobbi considera a “obsessão pelo detalhe” como uma preocupação estéril, que incorre no ilusório (tendo em vista que não é possível alcançar, de fato, uma equivalência entre vida e arte), e marca notada oposição à vertente realista. Mostra-se partidário dos excessos das paixões, imagem que pode, de alguma maneira, ser aproveitada como ilustração de sua filiação à representação popular da *Commedia Dell’Arte*, desmedida, liberta de uma cerceadora fidelidade ao real. Seja como for, há aqui uma problematização do vínculo entre o registro realista e a sinceridade distante, segundo Jacobbi, da verdade da vida.

Já Adolfo Celi, que dirigiu *Calúnia* (1958), de Lilian Hellman, montagem de uma das companhias dissidentes do TBC, a Tônia-Celi-Autran, recebeu análise de Decio de Almeida Prado focada na abordagem da transição do teatro brasileiro antigo para o moderno sob a perspectiva do ator.

O século XX disciplinou severamente o teatro: subordinou o ator ao diretor, e o diretor, ao menos em teoria, ao texto. Ninguém dirá que esta hierarquia não seja a melhor, mas, ao conceder-nos tanto, privou-nos também de alguma coisa: a fascinação exercida pelo grande ator. Referimo-nos, claro está, ao grande ator como o século XIX o concebia, soberano exclusivo do palco, com a sua liberdade e tantas vezes a sua rebeldia – lembremo-nos de Kean, de Frederick Lemaitre – com a sua ilimitada capacidade criadora e o seu histrionismo ainda não tolhido, ainda não envergonhado de si mesmo. O hábito, em si louvável, de tudo subordinar à literatura, pode embotar-nos para este teatro essencialmente do ator, que nos vem recordar que o trabalho de elaboração artística, no palco, não se restringe apenas ao texto e à encenação. (Prado, 2002, p. 144)

Decio de Almeida Prado evita abordar a história a partir de uma perspectiva maniqueísta. O crítico realça a importância do ator no século XIX (cujo modelo foi

perpetuado no Brasil na primeira metade do século XX), portador de um carisma capaz de monopolizar multidões. Contudo, o crítico elogia os desempenhos de Paulo Autran, Margarida Rey e Tônia Carrero pela habilidade em imprimir refinado grau de interiorização. “Tônia Carrero, Margarida Rey e Paulo Autran não alcançam tais alturas. Entretanto, do modo mais usual e mais sensível ao público: não forçam a voz, não crispam o rosto, não usam a sua energia interior para sugerir qualquer impressão de violência e força. O que o texto exige deles é interiorização, não exteriorização” (Prado, 2002, p. 145). No que se refere ao trabalho do ator, a inquietação dos diretores despontava tanto por meio de defesas de uma interpretação estilizada, na contramão do naturalismo, que não repetisse o modelo do passado, mas se aproximasse da tradição, quanto através de uma determinação em encobrir o trabalho de construção da personagem, tornando-o invisível ao público. Em determinado momento da crítica, Prado passa a analisar a interpretação dos atores a partir do registro naturalista implantado, classificando o exercido por alguns como, em alguma medida, antiquado e o de outros, como de moderno.

Ora, a naturalidade também possui as suas gradações. Há naturalidades de primeiro e de segundo grau, se assim podemos dizer, naturalidades que permanecem na superfície e naturalidades que cavam mais fundo, naturalidades fáceis e naturalidades difíceis. Os dois primeiros atos de *Calúnia*, por exemplo, não vão além do convencional. Ety Frazer, a menina gorda, está engraçada, Ivy Fernandes, a intrigante, faz com brio e malignidade o seu papel cínico, brilhante, menos difícil talvez do que supõe o público, Monah Delacy compõe com pitoresco a silhueta da professora que não consegue esquecer os seus supostos êxitos shakespearianos e Suzana Negri, embora bem menos moderna na maneira de representar, empresta dignidade à velha avó (...) A naturalidade mais esquiva a que aludíamos começa no terceiro ato, com o inesperado crescimento da peça e, principalmente, com o verdadeiro e duro exercício de autenticidade a que Adolfo Celi submeteu os seus atores. Não se trata aqui de ver a personagem pelo lado de fora, recorrendo a truques de caracterização, a artifícios de voz, pontos de apoio de que o ator se vale comumente. Tônia Carrero, Margarida Rey e Paulo Autran apresentam-se perante nós desarmados, quase como são na vida real. (Prado, 2002, p. 145)

De acordo com a perspectiva de Décio de Almeida Prado é o texto que condiciona o trabalho dos atores, que, nos dois primeiros atos de *Calúnia*, não teriam muita oportunidade de alçar voo consideravelmente acima do convencional. O naturalismo menos refinado a que se refere Prado estaria contaminado de marcas de composição (“truques de caracterização, artifícios de voz”), modos utilizados pelo ator mais ou menos experiente de resolver a personagem. Ao comentar as interpretações dos atores

encarregados de personagens menos favorecidas na estrutura da peça, Prado, não por acaso, se vale de alguns adjetivos e de comentários rápidos. Já os trabalhos de Tônia Carrero, Margarida Rey e Paulo Autran são diferenciados. Decio de Almeida Prado afirma que eles não representam propriamente: “apresentam-se perante nós desarmados, quase como são na vida real”. O crítico assinala a derrocada de determinados clichês interpretativos como provável sinal de teatro moderno. Mais do que isso, traz à tona uma vertente interpretativa que seria cada vez mais encorpada com o passar do tempo – a da ocultação da construção da personagem.

O tremendo esforço que se exige do intérprete, portanto, é o de manter-se exato e atento à sua verdade interior, o de não empregar soluções artísticas preparadas de antemão, o de não se socorrer da simbologia e da linguagem tradicional do palco, buscando no fundo de si mesmo o máximo de sinceridade emotiva e inventando a sua expressão própria (...) A direção de Celi não se percebe a não ser através dos atores: foi certamente ele quem os guiou, com mão seguríssima, em tal pesquisa, em tal sondagem psicológica (...) Serão os atores capazes de renovar todas as noites esta tensão alcançada no espetáculo de estreia? (Prado, 2002, pgs. 145/146)

Depois de louvar a invisibilidade de atores que não deixam os mecanismos de interpretação à mostra, Decio de Almeida Prado aborda o “apagamento” do trabalho do diretor, não exatamente como subordinação ao texto, mas como um profissional que deve se colocar, pelo menos num primeiro momento, como espectador dos próprios atores, de modo a conduzi-los sem impor uma interferência. Em relação aos atores, vale notar que o crítico se apoia numa oposição entre noções de interioridade e exterioridade, de superficialidade e de profundidade, que foram devidamente problematizadas ao longo do tempo. Mas a pergunta que lança é fundamental. Se o ator deve se doar com o máximo de intensidade, fazendo do ato de atuar quase uma experiência catártica, como adquirir precisão sobre a própria presença, de modo a manter a qualidade do desempenho a cada noite? A resposta está no método stanislavskiano, relativo ao trabalho atorial que aponta justamente para a construção de uma partitura a partir de uma conexão direta entre corpo e memória.

Outro diretor que marcou presença no TPA, Flaminio Bollini prezava a fidelidade ao texto. Mas não hesitou em fazer modificações em *A Rosa Tatuada* (1956), de Tennessee Williams. “Formado na escola do respeito absoluto pelo texto, é esta, talvez, a primeira vez na minha vida que julgo necessário modificar uma peça, para reduzi-la à maior pureza teatral” (Brandão, 2009, p. 305).

1.4 Obediência Consciente ao Texto no TBC

Formado, inicialmente, por integrantes do Grupo de Teatro Experimental (como Abílio Pereira de Almeida, Nydia Lícia, Marina Freire, Maurício Barroso e Ruy Affonso, entre outros), do Grupo Universitário de Teatro e de outras iniciativas, como o English Players e o Grupo de Artistas Amadores, o TBC valorizou, sobretudo, o repertório internacional. Mas tal observação não deve figurar como desprezo pelo texto brasileiro. Afinal, ainda não tinha sido implantada, nos anos 50, uma dramaturgia nacional que pudesse ser considerada moderna. Os autores recentes da comédia de costumes – como Joracy Camargo, Raymundo Magalhães Junior, Armando Gonzaga, Abadie Faria Rosa, Gastão Tojeiro – eram, possivelmente, associados a um teatro antigo. Nelson Rodrigues, que despontara nos anos 40, levaria bastante tempo para ser devidamente assimilado na cena nacional. Abílio Pereira de Almeida – também advogado, amigo de Franco Zampari – sagrou-se como o grande autor brasileiro do TBC, que foi inaugurado, em 1948, com um texto seu, *A Mulher do Próximo*, apresentado em conjunto com *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, interpretado em francês por Henriette Morineau. Fora Abílio, a companhia encenaria, ocasionalmente, textos de Edgard da Rocha Miranda, João Bethencourt, Lúcia Benedetti, Guilherme Figueiredo, Clô Prado e Lourival Gomes Machado, totalizando 20% de destaque para o texto nacional entre 1949 e 1955.

A oscilação no repertório da companhia, porém, não se dava em relação à presença de textos estrangeiros e brasileiros, mas sim entre peças consistentes e comerciais. Um equilíbrio que se materializou, no TBC por meio do contraste entre escolhas de relevância inegável – *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, *Entre Quatro Paredes* (1950), de Jean-Paul Sartre, *O Anjo de Pedra* (1950), de Tennessee Williams, *Seis Personagens à procura de um Autor* (1951), de Luigi Pirandello, *Ralé* (1951), de Maximo Gorki, *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, *Leonor de Mendonça* (1954/1957) de Gonçalves Dias, *Gata em Teto de Zinco Quente* (1956), também de Tennessee Williams, *Um Panorama visto da Ponte* (1958), de Arthur Miller, e *Pedreira das Almas* (1958), de Jorge Andrade, só para citar algumas – e outras bem mais modestas, sob a perspectiva artística – *Inimigos Íntimos* (1952), de Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy, *Vá com Deus* (1952), de John Murray e Allen Boretz, *Uma Certa Cabana* (1953), de André Roussin, *Romanoff e Julieta* (1959), de Peter Ustinov, e *Quando se Morre de Amor* (1959), de Giuseppe Patroni-Griffi.

O crítico Alberto Guzik localiza ainda antes do TPA e do TBC o início da oscilação entre textos dotados de ambição artística ou comercial.

Exceção feita ao GUT, que programaticamente optou por uma dramaturgia de língua portuguesa, o Teatro do Estudante, Os Comediantes e o GTE oscilam entre autores clássicos (Aristófanés, Shakespeare, Molière ou Marivaux) e modernos (Pirandello ou o jovem Tennessee Williams). Mas a lista de encenações desses grupos também abre lugar para autores que nada faziam além de um produto comercial manufaturado com sensibilidade (Sutton Vane, Claude André Puget ou Julien Luchaire). (Guzik, 1986, p.7)

Segundo Decio de Almeida Prado, o GUT opta pelo repertório português porque “naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava” (Prado *apud* Guzik, 1986, p.9). Este argumento costuma ser empregado para justificar a reduzida recorrência a textos brasileiros nos primeiros anos do teatro moderno no Brasil, uma vez que se passou a cobrar uma dramaturgia nova, de características diversas das comédias de costumes de genuína vocação nacional. Nesse sentido, a decisão de Gianni Ratto de inaugurar o Teatro dos Sete, em 1959, com *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, teve certa dose de ousadia.

Em relação à alternância entre textos de qualidade inegável e peças comerciais, o ator e diretor Sergio Britto assinala:

Se uma peça do TBC estresse e não lotasse o teatro, saía de cartaz no fim do segundo mês. Ou até do primeiro. O sistema era violento. Rapidamente começavam a ensaiar uma peça nova. Eu nunca esqueço que depois das Antígonas, a grega e a de Anouilh, eles montaram comédias como *Os Filhos de Eduardo* (1950) e *Inimigos Íntimos*, dois sucessos incríveis da Cacilda Becker, que era uma atriz excepcional.⁸

Alberto Guzik também detecta a preocupação do TBC em agradar às expectativas diferenciadas de uma ampla faixa de espectadores. Mas não há dúvida de que a preocupação em viabilizar empreitadas de grande porte, como o TBC e o TPA, norteava as frequentes opções por material mais acessível, como frisa Miroel Silveira.

Lá pelo fim da década de 30, quando pontificavam em todos os elencos as comediinhas de Paulo Magalhães, Viriato Correia e Louis Verneuil, diziam os apedrejadores (e eu estava entre eles) que o problema do teatro era a inteligência. Acusávamos os atores de falta de cultura, de desdenharem o grande repertório mundial, e os apontávamos como os responsáveis pela decadência artística a que havíamos chegado (...) lentamente, fomos vendo ingressar no

⁸ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

repertório do TBC *Os Filhos de Eduardo, Inimigos Íntimos, Vá com Deus e*, finalmente, cúspide dessa abóboda de peças ligeiras, *Uma Certa Cabana*. Decadência artística? Deficiência intelectual? Qual será o significado dessa linha descendente? Apenas isso: o predomínio dos fatores econômicos é quase total, mesmo em assuntos de cultura e arte. Teríamos sido severos para com os atores da velha guarda se soubéssemos o que hoje sabemos (e muita gente teima, ainda, em negar, apesar da evidência): que os elencos dependem do público, e que este consagra *Uma Certa Cabana* como regra, e *Desejo* (1947) e *Antigone* (1952) apenas como exceção. (Silveira *apud* Guzik, 1986, p. 97)

Silveira se afasta de uma perspectiva artística, pura, romântica ao revisitar em perspectiva a história do teatro brasileiro. Procura lançar um olhar menos maniqueísta ao estender sua argumentação, inclusive, para a diferença entre o registro de atuação dos profissionais anteriores e posteriores ao advento do moderno na cena nacional. Miroel Silveira evoca astros como Procópio Ferreira, Jaime Costa e Leopoldo Fróes, que aproximavam as personagens de suas personalidades carismáticas, ao invés de se amalgamarem a elas. É o que procuraram fazer alguns dos mais expressivos atores modernos, determinados a interpretar os personagens como um ato de doação, utilizando suas próprias experiências como matéria-prima de trabalho. Mas a preocupação com o mercado permaneceu evidente na maior parte dos empreendimentos teatrais. Mesmo numa companhia que se dizia pautada pelo rigor na escolha do repertório, como o Teatro dos Sete, a falta de adesão do público gerava uma necessidade imediata de testar um novo espetáculo, valendo evocar a rapidez com que o grupo ensaiou *Com a Pulga atrás da Orelha* (1960), de Georges Feydeau, diante do fracasso de *Cristo Proclamado* (1960), de Francisco Pereira da Silva.

De qualquer modo, no TBC, a valorização do texto, transportado para a cena em produções requintadas (lembradas pelo rigor técnico), era evidente. De acordo com Alberto Guzik, “não trouxeram para cá o modelo de Jarry ou o de Artaud. Tampouco se falou em Brecht ou em Piscator. As fontes primordiais de renovação se situam em Jacques Copeau, Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff” (Guzik, 1986, p. 36). A referência ao Cartel – que, com exceção de Baty, valorizou a soberania do autor – não é ocasional. Entretanto, a conexão com o textocentrismo não parece suficiente para resumir a importância do TBC. Em primeiro lugar porque a companhia nem sempre abordou os textos a partir de uma perspectiva museológica, a exemplo da escolha da adaptação de Stefan Zweig para *Volpone* (1955), de Ben Johnson, em montagem dirigida por Ziembinski, e dos cortes e alterações feitos por Ruggero Jacobbi

em *A Ronda dos Malandros*, de John Gay. E depois porque muitos outros fatores atestam a importância do TBC, que começou a migrar do formato amador para o profissional com as contratações de Cacilda Becker e Adolfo Celi; deu vazão a um repertório experimental através do Teatro da Segunda-Feira, proposto por Luciano Salce e Guilherme de Almeida; lançou Eugenio Kusnet nos palcos brasileiros, na montagem de *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida; e difundiu o método de Stanislavski entre os atores, marcadamente nas encenações de Flamínio Bollini Cerri, como *Ralé*, de Gorki, a única que contou com Maria Della Costa no elenco.

Alguns diretores que trabalharam no TBC não se limitaram a abordar os textos de maneira convencional, destituída de ambições autorais, ainda que sobressaísse o cuidado em não investir em criações arbitrárias em relação ao material original. A alternância entre peças comerciais e renomadas não foi, portanto, o único equilíbrio delicado de companhias como o TBC e o TPA.

No caso do grupo capitaneado por Zampari, Adolfo Celi correu riscos consideráveis. Contratado como diretor artístico da casa em 1949, Celi resumiu sua relação com o texto, a despeito também da montagem de *Ingenuidade* (1949), de J. Van Druten. “... respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor ‘pretendeu dizer’ com esta ou aquela frase ou expressão. O que realmente interessa dizer é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. E isto quer dizer, obviamente, obediência ao texto, mas uma obediência consciente” (Celi *apud* Guzik, 1986, p. 38). Diferentemente de diretores naturalistas, Celi não procura apreender de forma utópica o que o autor teria pretendido dizer ao escrever o texto. Sua obediência não é cega, mas, como define, “consciente”. Em relação à montagem de *Nick Bar* (1949), adaptação da peça *The Time of your Life*, de William Saroyan, o primeiro espetáculo profissional do TBC, Décio de Almeida Prado percebeu na condução de Celi “um senso de espetáculo, mais teatralidade” (Prado *apud* Guzik, 1986, p. 28).

Celi suscitou polêmica ao alterar o desfecho de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. Surpreendeu novamente com Pirandello em *Assim é... se lhe Parece* (1953), de acordo com crítica de Miroel Silveira.

Pode-se dizer que Celi traduziu Pirandello para nós, não do idioma italiano ou do dialeto siciliano, mas da linguagem particular do autor para nosso sentido atual de vida. Sua direção, de tão límpida e despojada, chega às vezes a roçar pelo didatismo. Servindo-se de elementos formais rigorosamente dentro da velha tradição teatral, ele como que nos iluminou o texto até a transparência,

mostrando em cada personagem não um autor polemizando, mas seres humanos vivendo em profundidade. (Silveira *apud* Guzik, 1986, p. 93)

Miroel Silveira parece elogiar a complexidade contida na simplicidade da direção de Adolfo Celi, qualidade decorrente de uma abordagem vertical da obra e não tão somente de uma fidelidade convencional aos conteúdos mais evidentes lançados pelo autor. O crítico destaca ainda a utilização de “elementos formais rigorosamente dentro da velha tradição teatral” em prol de um espetáculo que, na sua opinião, propicia uma tradução de Pirandello “para nosso sentido atual de vida”. De acordo com Miroel Silveira, o já mencionado gosto pela teatralidade, pelo espetáculo, seria superado pelo encontro da síntese, evidenciada no resultado alcançado com a montagem de *Leonor de Mendonça* (1954). “Celi encontrou finalmente o despojamento dos efeitos para a descoberta do sentido da essência que acha expressão numa forma única, simples e pura. A partir daí, não pode haver mais dúvida: estamos diante de um grande diretor, lúcido, sensível, que já dominou seus impulsos primeiros de apoio no fácil”, elogia (Silveira *apud* Guzik, 1986, p. 106).

Maurice Vaneau também não teria se limitado a abordar os textos de maneira convencional, destituída de visão autoral, de ímpeto propositivo, conforme assinala Alberto Guzik em relação a *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, de John Patrick.

Desprovida de alma, a peça exige uma boa encenação, sob o risco de soçobrar. É preciso que o diretor faça a leitura correta dos movimentos ascensionais de cada ato e lhes imprima a velocidade adequada, que seja capaz de passar aos atores algum material com que preencher os bonecos a que devem dar vida, que use a iluminação e a cenografia com a competência que faz crer ao público estar vendo teatro de verdade e não um mero artifício mecânico. Vaneau provou estar plenamente capacitado para a tarefa. Movimentou uma vasta equipe de produção e um numeroso elenco, preenchendo os claros do texto, conferindo-lhes uma pulsação que não se encontra ao ler o original. (Guzik, 1986, p. 132)

De acordo com Alberto Guzik, Maurice Vaneau teria não só transportado com competência o texto para a cena como melhorado o original de Patrick ao resolver fragilidades da própria obra ao, por exemplo, tornar críveis personagens esquemáticas. Nesse sentido, o encenador se coloca como autor, complementando o trabalho do dramaturgo. Em relação a outra encenação – *As Provas de Amor* (1957), de João Bethencourt –, Guzik isenta Vaneau do fracasso. “O lamentável do insucesso é que tenha ocorrido não apenas com um texto brasileiro, mas com uma encenação que ousou romper vigorosamente com a linha realista dominante na quase totalidade das

montagens da companhia”, afirma o crítico (Guzik, 1986, p. 147), realçando o rompimento do registro habitual proposto pelo encenador. Outros diretores também ganharam menções ocasionais, no que se refere a abordagens ousadas, como Flaminio Bollini Cerri – em *Ralé*, de Gorki –, louvado ainda pela difusão do Método de Constantin Stanislavski entre os atores, mérito também de Ruggero Jacobbi, que estreitou vínculo com o mestre russo no Actor’s Studio.

Possivelmente, a determinação em imprimir uma autoria no espetáculo se tornou ainda mais contundente entre os diretores brasileiros (Flavio Rangel e Antunes Filho) que despontaram a partir da experiência acumulada com os estrangeiros no TBC. Rangel se notabilizou como um diretor de espetáculo, que, em certa medida, priorizou a orquestração habilidosa de montagens grandiosas em detrimento de uma perspectiva mais detalhista, filigranada. Uma personalidade artística exaltada por Décio de Almeida Prado em sua crítica à montagem de *O Pagador de Promessas* (1960).

A sua primeira virtude é saber enxergar o espetáculo como um todo. Ele não vê a palavra impressa, mas a representação, incluindo-se nela os elementos mímicos e musicais (com preferência pela música popular autêntica) que servem para completar e prolongar o alcance do texto. Daí o prazer sensorial, por assim dizer físico, que este seu espetáculo nos proporciona (...) Referimo-nos à facilidade com que Flávio Rangel enche a cena e preenche os vazios da peça, fazendo circular à volta das personagens uma curiosa fauna humana que, além de animar a representação, relembra constantemente a presença da cidade, ligando a história a uma determinada realidade social (...) A acuidade rítmica de Flávio Rangel, o uso que faz do espaço e do tempo cênicos, parecem-nos sem falhas. (Prado *apud* Guzik, 1986, p. 187)

O elogio de Prado à encenação de Rangel é semelhante ao de Guzik acerca da montagem de Vaneau para *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, no que diz respeito à capacidade do diretor em completar lacunas deixadas pelos autores. Além disso, no caso de Flávio Rangel, o principal mérito parece ter sido o de conferir concretude cênica ao texto de Dias Gomes numa encenação capaz de alçar voo interpretativo independente do papel, seja ao seduzir o espectador pela via do sensorial, seja ao tornar mais palpável o contexto dentro do qual a história se inscreve.

Já Antunes Filho se consagrou como diretor voltado para a depuração dos meios expressivos do ator, algo que verticalizou, décadas depois, quando deixou de assinar espetáculos avulsos para conduzir o Grupo Pau Brasil (rebatizado de Macunaíma a partir da emblemática encenação da obra de Mario de Andrade, em 1978) e, posteriormente, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT). No que diz respeito a *Yerma*

(1962), de Federico García Lorca, montagem da fase final do TBC, Décio de Almeida Prado aplaudiu o domínio e a sensível transposição do texto para o palco.

A *Yerma* de Antunes é um dos primeiros espetáculos brasileiros a se beneficiar desse intercâmbio (com o teatro europeu). A peça de beleza indizível recebeu do diretor o tratamento mais adequado. O espetáculo oferece um clima sombrio, pressagiador da tragédia final, permeado do mais intenso lirismo e de uma vitalidade popular fulgurante. A montagem tem início com uma equipe de ambulantes que chega ao palco e arma sua barraca, na qual será representada a peça de Lorca. Ao mesmo tempo em que se desenrola como uma comovedora homenagem ao autor chacinado, a encenação se firma como uma leitura sensível e enérgica dessa tragédia da esterilidade. No cenário de Maria Bonomi, que soluciona com inteligência as limitações do palco e mostra uma aldeia espanhola de extremo impacto visual, a ação dos atores obedece com sinuosa flexibilidade aos traçoeiros crescendos e diminuendos do poeta andaluz. Os ritmos de obra vão dos compassos densos e lentos da intimidade da casa de Yerma até o frenesi da dança do Macho com a Fêmea e a velocidade contida do final, quando a personagem assassina o marido. A direção de Antunes orquestrou esses andamentos vários com mestria. (...) Em vez da naturalidade de todos os dias ou da constante exaltação, recriou um estilo exato, puro, atingindo uma grande tensão dramática não pela força, mas pela delicadeza, por uma espécie de recolhimento, de gravidade poética, que é a mais bela qualidade entre todas as numerosas qualidades deste espetáculo excepcional. (Prado *apud* Guzik, 1986, p. 209)

De acordo com a crítica, Antunes Filho partiu de uma intervenção inicial sobre o texto clássico e acertou na oscilação entre os climas dramáticos, domínio conquistado graças à preocupação com a precisão que, provavelmente, aprendeu com os encenadores europeus. O espetáculo se distanciaria de um padrão de brasilidade, normalmente relacionado, de forma algo pejorativa, ao caráter expansivo e ao véis intuitivo. Antunes também marcou presença pela proposta de um trabalho coletivo, em que passaram a imperar os laboratórios de criação. Não havia mais tanto espaço para brilhos individuais dos atores, característica que a maior parte dos encenadores europeus não chegou a romper dentro do TBC, ainda que a estrutura de funcionamento interno da companhia de Franco Zampari não fosse semelhante à das estrelas anteriores ao teatro brasileiro moderno, que, com frequência, fundavam ou integravam companhias que traziam seus próprios nomes nos cartazes. Mesmo esse dado não foi rompido depois de 1948, a julgar pela presença dos nomes dos atores na identificação das companhias – as dissidentes do TBC (Teatro Cacilda Becker, Tonia-Celi-Autran, Nydia Lícia-Sergio Cardoso), a mudança no *slogan* do TPA (que passa a se chamar Companhia Maria Della Costa a partir da inauguração do teatro na Rua Paim e, mais tarde, a sociedade que uniu

Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sergio Britto – a Torres e Britto Diversões Ltda.).

1.5 TPA e TBC: Semelhanças Marcantes e Diferenças Sutis

Fundados no mesmo ano, o TPA e o TBC foram portadores de propostas muito parecidas: destaque à construção de um repertório dramático, vigor autoral de encenadores estrangeiros atualizando o teatro brasileiro em relação ao europeu, mais avançado, especialmente na primeira metade do século XX, forte presença da figura do empresário determinando, em medida considerável, a escolha do repertório (Sandro Polônio no TPA, Franco Zampari no TBC), o brilho de atrizes (Maria Della Costa no TPA, Cacilda Becker no TBC) de personalidades muito diferentes, mas com potencial para se transfigurar a cada novo papel, e a busca de um registro interpretativo que valorizasse o natural em detrimento da solenidade da declamação. Tania Brandão chama atenção para a oscilação entre uma dramaturgia mais ambiciosa e textos escolhidos a partir de seus potenciais como prováveis sucessos comerciais, creditando ao TPA o ineditismo da estratégia.

...irá se consolidar, cada vez com mais nitidez, uma oscilação de repertório, entre o novo, o cultural, o moderno e o francamente comercial, embora com um verniz profissional requintado. Esta oscilação tem sido historicamente atribuída ao Teatro Brasileiro de Comédia, que a teria proposto através de Adolfo Celi, como meio para viabilizar o teatro moderno. Mas é preciso reconhecer que ela é anterior e é um achado do TPA... (Brandão, 2009, pgs. 210/211)

A autora assinala como o Teatro Popular de Arte teve a sua trajetória, até certo ponto, minimizada pelos historiadores que proclamaram a grandeza do Teatro Brasileiro de Comédia. Mas o percurso do TPA foi particularmente longo (até 1974), enquanto o TBC estava nos estertores quando Antunes Filho arriscou encenar, dez anos antes, *Vereda da Salvação*, contundente texto de Jorge Andrade, que estampa diante do leitor/espectador a realidade dos menos abastados no interior do Brasil. Uma escolha dramática própria da fase brasileira do TBC.⁹

⁹ A fase brasileira do TBC, de acordo com o crítico de teatro e ator Alberto Guzik, autor do livro *TBC: Crônica de um Sonho*, foi compreendida entre os anos de 1960 e 1964, os últimos do empreendimento de Franco Zampari, já sob intervenção da Comissão Estadual de Teatro, marcados por montagens como as de *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos* (1962), de Dias Gomes, *A Semente* (1961), de Gianfrancesco Guarnieri, *Os Ossos do Barão* (1963) e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade.

Já as escolhas do TPA, em que pese a mencionada concessão à bilheteria – flagrante em peças como *Sonata a Quatro Mãos* (1948), de Guido Cantini, *Peg do meu Coração* (1950), de Larry Manners, *Manequim* (1952) e *Sociedade em Pijama* (1959), ambas de Henrique Pongetti, e *Pindura Saia* (1963), de Graça Mello –, foram marcadas pela ousadia, a exemplo dos autores estrangeiros – Eugene O’Neill (*Desejo*, de 1946), Maximo Gorki (*Ralé*, de 1951), Jean Anouilh (*O Canto da Cotovia*), Arthur Miller (*Depois da Queda*, de 1964), Edward Albee (*Tudo no Jardim*, de 1968), Federico García Lorca (*A Casa de Bernarda Alba*, de 1956, e *Bodas de Sangue*), Eugene Ionesco (*A Lição* e *A Cantora Careca*, reunidas em *Espetáculo Ionesco*, de 1958), George Büchner (*Lua de Sangue/Woyzeck*) e William Shakespeare (*As Alegres Comadres de Windsor*, de 1970), dramaturgo que não foi encenado no TBC – e dos brasileiros – Nelson Rodrigues (*Anjo Negro*, de 1948), Jorge Andrade (*A Moratória*, de 1955), Gianfrancesco Guarnieri (*Gimba – Presidente dos Valentos*, de 1959) e Plínio Marcos (*Homens de Papel*, de 1967), repertório que evidencia preocupação com a brasilidade e certa articulação com o Teatro de Arena. Por outro lado, mesmo que o TPA tenha montado peças não só relevantes como, até então, pouco difundidas no Brasil – *A Prostituta Respeitosa* (1948), de Jean-Paul Sartre, marcando a estreia do texto no país, e *A Alma Boa de Se-Tsuan* (1958), praticamente lançando Bertolt Brecht por aqui –, Tania Brandão observa que a “vertente de favorecimento do espetáculo e da visualidade, por vezes em detrimento do texto, fora sempre a linha para a qual se orientara o TPA, em contraposição ao pensamento dominante no TBC” (Brandão, 2009, p. 386). Autor notoriamente associado ao TBC, Abílio Pereira de Almeida foi representado no TPA por meio da montagem de *Moral em Concordata* (1956).

1.6 Teatro Conectado com um Brasil Turbulento

O Teatro de Arena, grupo que marcou oposição ao TBC, foi fundado na primeira metade da década de 50 e renasceu com a montagem de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, propondo um estreitamento do contato entre o público e a realidade do brasileiro das classes menos abastadas. O texto nacional ganharia cada vez mais importância e o TPA foi mais rápido ao perceber essa tendência montando *Gimba*, de Guarnieri, já em 1959, ano em que atores que trabalharam no TPA

e no TBC voltaram para o Rio de Janeiro e fundaram a própria companhia Teatro dos Sete – alavancada por uma encenação de texto do repertório antigo (*O Mambembe*, de Arthur Azevedo).

A articulação entre teatro antigo e moderno sobressai no espetáculo inicial do Teatro dos Sete – a primeira companhia moderna do Rio de Janeiro fundada em 1959 por Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto, Ítalo Rossi, Luciana Petrucelli e Alfredo Souto de Almeida –, em 1959. A escolha do texto de Azevedo foi algo polêmica. Afinal, atores que estavam em contato com uma vasta dramaturgia mundial (tanto no TBC quanto no Grande Teatro da TV Tupi), representantes de um registro de interpretação moderna, aprendida com os encenadores europeus, voltavam-se para um dos principais exemplares da comédia de costumes. Cabe notar ainda que as personagens de *O Mambembe* eram próximas e, ao mesmo tempo, distantes da realidade do grupo do Teatro dos Sete: próximas porque se tratava de uma companhia em início de formação e o texto espelha com precisão a destemida jornada de artistas dispostos a se aventurar na constituição de um grupo teatral; distante porque a companhia não estava mais estruturada sob as bases do teatro antigo, marcado por uma lógica de funcionamento hierárquica (influenciando, inclusive, a marcação dos atores em cena) e por interpretações pautadas pelo carisma dos atores, que se especializavam em determinados papéis ao invés de se lançarem aos desafios próprios de um repertório variado. A articulação entre antigo e moderno estava presente, de acordo com relato de Tania Brandão, na encenação de Gianni Ratto.

Gianni Ratto, com telões e artifícios cênicos como um trem cenográfico, promoveu uma espécie de apropriação moderna da sintaxe de palco típica da antiga máquina de repetir. Os telões, no entanto, não pretendiam a ilusão de outrora; eram aquarelados, denunciavam a sua falsidade, a sua teatralidade. Não tentavam com ingenuidade indicar o local da ação, mas antes sugeri-la e sugerir o teatro que a criara. Trazendo o novo, a cena evocava liricamente um teatro que agonizava e a ambiência era a de sugestão amorosa de um tempo que passara, algo como a doce memória de nossos avós. Havia, ao alcance dos olhos e ao redor, um país que morria, um país encerrado em um outro tempo. Era um tempo de efervescência radical: acreditava-se no Brasil e ansiava-se pelo progresso, por mudanças. (Brandão, 2002, p. 100)

O Mambembe assinalava as transições ocorridas no palco brasileiro nas últimas décadas ao não tentar envolver o espectador numa ilusão de realidade. O espetáculo parecia procurar estabelecer uma espécie de diálogo com o teatro do passado para justamente afirmar o seu caráter moderno. Além disso, prenunciava a despedida de um determinado Brasil. Transformações drásticas ocorreriam a partir do início dos anos 60, a começar

pela mudança da capital, do Rio de Janeiro para Brasília, pela renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961, e pela implantação do Golpe Militar, em 1964, como destaca a atriz Fernanda Montenegro.

A capital mudou e Jânio Quadros renunciou causando verdadeiro estupor. Estávamos apresentando *Beijo no Asfalto* (1961) e a vida teatral parou. Nosso contrato com o Teatro Ginástico acabou e a Maison de France nos ofereceu um aluguel menos caro. Mudamos de teatro, mas a crise era muito aguda. Tinha terminado no Brasil o período das companhias estáveis, que mantinham longos contratos. De qualquer modo, continuamos nos reinventando e retomamos o trabalho, ainda que não contássemos mais com calma e estrutura.¹⁰

A escolha do repertório do Teatro dos Sete foi pautada pela prioridade a comédias, opção comercial que em nada contrastava com o rigor de Gianni Ratto na implantação do repertório. O detalhamento de Ratto era evidente, a exemplo de sua direção para *Cristo Proclamado*, único grande fracasso do grupo. Pode-se citar outros exemplos relativos ao trabalho de Ratto como encenador que não se limita a reproduzir em cena uma história diante do espectador, como “o colorido realista naturalista da montagem (*Cristo Proclamado*), a busca do registro fotográfico da realidade nordestina, beirando o documentário” (Salaberry *apud* Brandão, 2002, p. 142), de acordo com depoimento da atriz Zilka Salaberry à Tania Brandão. A primazia das comédias fica evidente na escolha dos autores: Georges Feydeau (*Com a Pulga atrás da Orelha*, de 1960), Miguel de Cervantes, Molière (incluídos na encenação intitulada *Festival de Comédia*, juntamente a Martins Pena, de 1961), Luigi Pirandello (*O Homem, a Besta e a Virtude*, de 1962) e Carlo Goldoni (*Mirandolina*, de 1964). Ainda que Ratto e os atores do Teatro dos Sete tenham fundado a companhia logo depois de passarem pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a pesquisadora Tania Brandão detecta uma quebra de continuidade em relação ao modelo tebecista.

Apesar de sua curta duração, o Teatro dos Sete trouxe a nova poética do teatro moderno de São Paulo para o Rio de Janeiro, mas sem investir na continuidade das propostas do TBC. Gianni Ratto travou compromisso com a procura de uma brasilidade, voltando-se para o humor e para o despojamento da cena. Foi muito rigoroso na escalação do elenco para as montagens de exemplares das dramaturgias nacional e internacional, mais até do que Ziembinski com o grupo Os Comediantes.¹¹

¹⁰ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

¹¹ Tania Brandão (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Há vários registros de assinatura moderna nos espetáculos de Ratto (responsável pela direção da maior parte dos espetáculos da companhia). Entre elas, vale destacar a de *Festival de Comédia* (1961), na análise do crítico Décio de Almeida Prado.

Nenhum dos três textos chega a ser na verdade uma comédia (...) Gianni Ratto partiu dessa indeterminação para determinar o espírito das três encenações. Não se limitou a seguir o texto, preferindo completá-lo, enriquecê-lo com o maior número de sugestões plásticas e cênicas, buscando reconstituir os diferentes estilos assumidos pelo teatro no passado. Iniciou, por isso, cada peça alguns segundos antes do tempo, surpreendendo os atores em seus preparativos finais para enfrentar o público, revelando a intimidade dos bastidores, sugerindo em breves traços os hábitos, a maneira de viver, dentro e fora do palco, nos diversos períodos históricos. A encenação de Cervantes pareceu-nos a mais perfeita (...) Lá estão reproduzidos no palco não somente os apetrechos cênicos descritos por Cervantes – o tablado, o pano de fundo suspenso por uma corda – como essa inconfundível atmosfera de espetáculo de feira, própria de uma época em que o teatro ainda não se destacara com nitidez da música e da dança. (Prado, 2002, p. 245)

Décio de Almeida Prado destaca em sua análise que Gianni Ratto se preocupou em não fazer de sua encenação uma ilustração, no sentido da reiteração, dos textos, mas sim adicionar uma visão própria em relação a eles. Não é, nesse sentido, uma direção subserviente aos textos, que dialoga com características do teatro do passado. A reconstituição a qual o crítico se refere diz respeito a um esforço de *presentificar* o passado, de reconstituir o teatro de séculos anteriores a partir de uma combinação de pesquisa histórica e olhar contemporâneo em relação ao período em questão. Como em *O Mambembe*, Ratto parece voltar a tematizar o teatro em *Festival de Comédia* ao, no caso, encenar diante do público os preparativos dos atores na passagem de um texto para o outro. Ressalta a contracena entre antigo e moderno no modo como os atores evocavam características de gêneros de séculos anteriores ao afirmar que “a interpretação do Teatro dos Sete sobrepõe à farsa e ao dramalhão um comentário moderno, bastante irônico, sobre os costumes do teatro brasileiro de cem anos atrás”. (Prado, 2002, p. 46)

E, no final de sua crítica, Décio de Almeida Prado chama atenção para o descompasso recente entre o estágio de desenvolvimento do teatro europeu e do teatro brasileiro, discrepância, com certeza, mais evidente em décadas anteriores, mas, de acordo com o crítico, ainda presente. “É difícil, muito difícil, imaginar este *Festival* encenado por um diretor brasileiro. Porque a sua realização depende de uma longa familiaridade com a evolução do teatro, não só como literatura, mas como presença viva no palco, que estamos longe de possuir”. (Prado, 2002, p. 246)

Em São Paulo, o Teatro de Arena deu seus passos iniciais na primeira metade da década de 50 (o marco de fundação permanece 1953) e ainda que o grupo só tenha se projetado com a encenação emblemática de *Eles não usam Black-Tie*, em 1958, texto de Gianfrancesco Guarnieri, montado por José Renato, que lançou profissionalmente a atriz Lelia Abramo, de 47 anos, vinda dos grupos amadores italianos. Em sua base, tanto em esfera dramaturgica quando teatral, o Arena propunha mudanças. Buscava textos que falassem sobre a realidade do brasileiro, que entrassem na casa do operário, e lançou o projeto dos Seminários de Dramaturgia. Em termos de encenação, propunha uma nova concepção de teatro determinada pela própria configuração espacial. O formato de arena, calcado na proximidade entre palco e plateia, tendia a propiciar uma relação não-ilusionista entre espectador e espetáculo. E impedia a realização de cenografias suntuosas, como muitas de montagens do TBC, valorizando, nesse sentido, ator e texto.

Os autores que formavam o núcleo do Arena começaram a escrever peças – além de Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba Futebol Clube*), Roberto Freire (*Gente como a Gente*), Flavio Migliaccio (*Pintado de Alegre*) e Augusto Boal (*Revolução na América do Sul*), contribuindo para a renovação da dramaturgia nacional. Apesar da conexão com a realidade brasileira, o Arena não era imune à influência estrangeira, determinada, por exemplo, pela experiência acumulada por Augusto Boal nos Estados Unidos, que aprendeu técnicas de *playwriting* com John Gassner. Além de transmitir aos demais integrantes do Arena o conhecimento dramaturgico, Boal ajudou a difundir o método atorial de Constantin Stanislavski no Brasil (não se pode esquecer da importância de Eugenio Kusnet, nesse sentido), contribuindo, assim, para minimizar mais um descompasso. Afinal, Stanislavski inaugurou, com Nemirovitch-Dântchenko, o Teatro de Arte de Moscou em 1898 e só em meados da década de 50 seus ensinamentos começavam a ser realmente conhecidos no Brasil. Boal sinaliza o vínculo do Arena com a onda nacionalista que tomava conta do país a partir da segunda metade dos anos 50 e, ao mesmo tempo, a abertura do grupo para a influência estrangeira, pelo menos como material a ser devidamente apropriado. Também passaram a falar do Brasil através de textos estrangeiros de autores como Maquiavel (*A Mandrágora*), Lope de Vega (*O Melhor Juiz, o Rei*) e Molière (*Tartufo*), como assinala o próprio Augusto Boal.

Nós começamos no período de Juscelino Kubitschek, quando o Brasil pela primeira vez foi campeão mundial de futebol e de basquete. Eder Jofre era campeão mundial de peso. O Cinema Novo começou realmente a se

desenvolver. A Bossa Nova, também. Juscelino falava que queria fazer 50 anos em cinco e chegou pelo menos aos 10 ou aos 15. Fez Brasília. Nesse período, as pessoas estavam ávidas de tudo. Havia emprego para todo mundo. Então, nós seguimos nessa onda nacionalista (...) Mas por que abandonar a dramaturgia estrangeira se nela existem clássicos maravilhosos? Decidimos encená-los, mas não à moda do TBC. As montagens do TBC eram muito bem feitas, eu repito sempre, mas conectadas ao estrangeiro. Nós quisemos fazer de acordo com a nossa maneira de ser. A ideia era o fundamental. Depois vinha trama, emoções, forma. Mas começávamos perguntando por que tal peça existe, o que ela quer dizer.¹²

A derrocada do clima de euforia já foi relatada por Fernanda Montenegro em depoimento referente à encenação de *O Beijo no Asfalto*, pelo Teatro dos Sete. O que sobressai nesse depoimento de Augusto Boal é a preocupação em diferenciar, sem desmerecer, a proposta de teatro lançada pelo Arena em relação a de seu antecessor, o Teatro Brasileiro de Comédia. De qualquer maneira, o alegado “estrangeirismo” do TBC teve, conforme assinalado, papel importante na solidificação do teatro moderno brasileiro. Se por um lado o TBC é acusado de fazer um teatro segundo os moldes europeus, por outro não há como negar o fato de que o teatro na Europa estava mais avançado do que no Brasil nos anos 40. E que diretores brasileiros começaram a adquirir experiência profissional como assistentes dos encenadores estrangeiros, casos de Antunes Filho e Flavio Rangel. Companhia moderna, o TBC passou a ser associada, nas décadas seguintes, a um antiquado modelo de teatro. Augusto Boal destaca ainda uma determinação dos integrantes do Arena em encontrar um norte, uma justificativa, para a encenação de determinados textos. Não se contentavam apenas em montar a peça, em apresentar ao espectador uma determinada história. Diante de um Brasil em ebulição, o esforço em conectar os textos ao momento do país era quase inevitável, característica, aliás, presente nos primeiros anos do projeto Teatro dos 4, ao surgir no final da ditadura (1978), em especial no que se refere à montagem de *Papa Highirte*, texto escrito e dirigido por ex-integrantes do Arena – respectivamente, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier.

O Teatro Oficina também despontou no final da década de 50 (1958), atravessando transições marcantes já em seus primeiros anos – do apego ao repertório americano à busca de uma dramaturgia mais engajada, que refletisse o tumultuado contexto do país,

¹² Depoimento de Augusto Boal transcrito de conferência realizada no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil em 17/10/2006.

especialmente a partir do AI-5. O Oficina deu seus primeiros passos, na fase amadora, por meio da encenação de textos autobiográficos de José Celso Martinez Corrêa – *Vento Forte para Papagaio subir* (1958) e *A Incubadeira* (1959) –, nos quais evocava a infância e a adolescência na cidade natal, Araraquara. Nesse começo, a companhia não era tão engajada social e politicamente, condição que começou a mudar a partir da influência do Teatro de Arena e do vínculo com Jean-Paul Sartre, direcionado para a causa de libertação da Argélia, que visitou o Brasil em 1960.

Segundo Fernando Peixoto, *Um Bonde chamado Desejo* (1962) seria a instituição, dentro do Oficina, do grande espetáculo, reminiscência do TBC. De fato, o empreendimento apresentou-se impregnado de profissionalismo exagerado e de grandiloquência. Entretanto, e é necessário acrescentar, seria um TBC filtrado por um contato com o Arena. (Silva, 1981, p. 30)

Na primeira metade dos anos 60, o grupo partiu para montagens de textos norte-americanos, a exemplo de *A Vida impressa em Dólar* (1961), de Clifford Odets, e *Um Bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Esta fase ficou conhecida como a Idade do Ouro, expressão que faz possível referência ao fato de o Oficina ter seguido uma proposta de teatro tebecista. Tais montagens simbolizam um teatro que ainda “respeita” o texto, ao invés de utilizá-lo como matéria-prima para um confronto direto com o sistema, o instituído. Além disso, a influência do TBC apareceria ainda num certo esquema de funcionamento do Oficina que, em determinado momento, seguiu, mesmo que reduzidamente, um expediente utilizado pela companhia de Zampari: alternar espetáculos autorais e comerciais para equilibrar os custos. Foi o caso, em se tratando do Oficina, da montagem de *Quatro num Quarto* (1966), de Valentin Kataiev, em 1963.

Ao longo das décadas, José Celso Martinez Corrêa expressou, em diversas entrevistas, uma espécie de repúdio a esse momento inicial do Oficina como uma forma de justamente distanciar a experiência de sua companhia da de Franco Zampari. “Era terrível para mim ver a plateia dos sábados se deliciando com a mensagem boboca, nojenta mesmo, que Ralph, personagem de *A Vida impressa em Dólar*, concluía no final da peça. Com que dificuldade os atores engoliram aquele texto ridículo em que tanto acreditávamos cinco anos atrás”, disse Zé a Tite Lemos, em entrevista publicada na revista *aParte*, do Tusp, em 1968 Celso (Lopes/Kohn [orgs.], 2008, p. 20), época em que já estava envolvido com as montagens de *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968),

e reunida no livro *Zé Celso*, organizado por Karina Lopes e Sergio Cohn, que reúne entrevistas publicadas ao longo de 40 anos (de 1968 a 2008).

Mas o diretor descola alguns participantes do TBC, como se os considerasse exemplos de teatro moderno que não é contaminado pela estrutura em que estão envolvidos. É o caso do diretor Ruggero Jacobbi, responsável pelo resgate de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, herança tardia da Semana de Arte Moderna de 1922. “A peça era um escândalo de antiburguesia e o Franco Zampari e os industriais de São Paulo, que eram o público, o colocaram para fora”, conta José Celso Martinez Corrêa a Otávio Frias Filho e Nelson de Sá, em entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, em 1997 (Lopes/Kohn [orgs.], 2008, p. 204), e acoplada à mesma coletânea *Zé Celso*. O diretor descola ainda Cacilda Becker, a primeira atriz do TBC, a maior responsável pela passagem da companhia da fase amadora para a profissional. “Quero tentar, através do trabalho de Cacilda, provocar os atores. Para eles quererem essa intensidade e fissura que ela teve no teatro; ela foi praticamente capaz de morrer em cena”, disse José Celso Martinez Corrêa a Sábato Magaldi e Perla D. Melchters em entrevista ao jornal *Nicolau*, em 1990 (Lopes/Kohn [orgs.], 2008, p. 184), em relação à atriz que sofreu um aneurisma cerebral durante o intervalo da apresentação de *Esperando Godot*, montagem de Flavio Rangel para a peça de Samuel Beckett, em 1969. *Zé Celso* escreveu quatro textos sobre Cacilda, que passaram a ser encenados a partir da primeira metade da primeira metade dos anos 90, com o Oficina rebatizado de Uzyna Uzona.¹³

No decorrer do tempo, José Celso Martinez Corrêa rompeu com um modelo de representação, tanto no que se refere à concepção das encenações quanto ao registro buscado para os atores. Se nas montagens dos textos russos (como *Os Pequenos Burgueses*, em 1963, e *Os Inimigos*, em 1966) o Oficina começou a buscar uma relação menos passiva com o espectador, foi na encenação de *O Rei da Vela* que revelou apropriação de todas as influências até então acumuladas (uma vasta gama de referências que inclui o método interpretativo de Stanislavski, mais presente “na fase americana”, a plasticidade de Gordon Craig e o vínculo com o grotesco de Meyerhold), como assinalam Jacó Guinsburg e Armando Sérgio da Silva no texto *A Linguagem Teatral do Oficina*, incluído no livro *Do Teatro ao Te-Ato*.

¹³ Até o presente momento, José Celso Martinez Corrêa encenou dois de seus quatro textos dedicados a Cacilda Becker.

Pela primeira vez, o grupo procurava reagir conscientemente aos modelos alheios, com a segurança de quem descobria um meio de expressão ligado ao país onde vivia (...) tudo quanto a companhia assimilara em seu largo estudo das correntes cênicas modernas foi integrado no espetáculo. Mas, em contrapartida, tudo isso viu-se submetido a um singular reprocessamento, em que se lhe mesclaram, numa fusão integrada, elementos colhidos em pesquisas sobre “a chanchada brasileira”, “os mitos populares”, “a Semana de Arte Moderna”, “a criação coletiva de cenários e figurinos” e o “novo método de interpretação” baseado na função social da personagem. Repositório de muitos estilos, glosa das mais variadas propostas, a montagem combinou livremente múltiplos estímulos e influências em um espetáculo pletórico, espoucante, desbragado, furioso em seu grito e em sua crítica, mas dotado de indubitável originalidade e unidade, de riqueza dramática e pregnância significativa, com uma fala que fez, das numerosas inflexões estrangeiras nela embutidas, uma voz prosódica e sintaticamente nacional, a “grande comédia histórica” brasileira. (Silva, 1981, pgs. 226/227)

Na montagem de *O Rei da Vela*, o Teatro Oficina procurou perpetuar o que talvez tenha sido o objetivo central da Semana de Arte Moderna de 22 – revelar o Brasil aos próprios brasileiros – a partir da herança tardia do texto escrito por Oswald de Andrade em 1933 e só montado pelo grupo em 1967. Um dos responsáveis pelo movimento tropicalista, que conjugaria diferentes manifestações artísticas, o espetáculo uniu uma apropriação do antigo com o moderno num momento em que o grupo passava a definir a sua prática teatral como “te-ato”. A expressão visa ao desmascaramento da estrutura de funcionamento das relações sociais, rompe com o conceito tradicional de personagem e implica numa tomada de posição do diretor e dos atores, dispostos a despertar o espectador de um estado de torpor. Não por acaso, o grupo caminhava na contramão de uma postura submissa em relação ao texto.

Voltado para a realização de espetáculos suntuosos para a burguesia de São Paulo, o TBC atravessava uma fase dramática no início dos anos 60, abalado pelas inconstâncias da bilheteria e pelos custos da Companhia Vera Cruz, que ficou conhecida como a Hollywood brasileira. No início dos anos 60, o TBC estava sob intervenção da Comissão Estadual de Teatro e Flavio Rangel afinou a companhia de Franco Zampari aos novos tempos ao implantar um repertório marcadamente brasileiro. Antunes Filho, porém, contesta a brasilidade do Teatro de Arena ao perceber uma perspectiva idealizada nas encenações da companhia fundada por José Renato. “A gente também contestava o Teatro de Arena, naquele momento, porque em tudo o que faziam eles abordavam a realidade brasileira, mas de uma maneira romântica. No fundo, no fundo, a lua sempre parecia um queijo de Minas. Tinha alguma coisa doce, com muito charme,

no Arena”, afirma (Antunes Filho *apud* Guzik, 1986, p. 214). Ironicamente, para Antunes, o TBC daquela época parecia mais disposto a um confronto com a realidade do país – proposta que culminou na montagem de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade – do que o Arena. O espetáculo não sensibilizou o público para a temática de um grupo de colonos esquecido no interior do Brasil que, diante da absoluta falta de perspectivas, começa a ser conduzido por um líder fanático.

1.7 Teatro dos 4: Aproximações e Distanciamentos das Companhias Modernas

O Teatro Popular de Arte, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro dos Sete são as companhias que mais parecem guardar pontos de contato com o Teatro dos 4 – especialmente, pela presença do ator e diretor Sergio Britto em todas essas empreitadas e pela importância destinada à escolha do texto a ser encenado, com mais ou menos disposição para fazer concessões ao gosto médio do público. Em todos esses grupos cabe também lançar um olhar de desconfiança em relação a uma propagada filiação ao textocentrismo, como se os trabalhos de direção e atuação fossem meramente subservientes à peça, como se a ambição artística dos projetos se limitasse a transmitir, sem qualquer interferência autoral, o enredo em questão, ainda que Sergio Britto noticie, por exemplo, a preocupação de Gianni Ratto em reprimir eventuais arroubos autorais diante da fidelidade ao texto.

Ele não se permitia criações, como Celi fazia constantemente. O Celi, no final de *Seis Personagens à procura de um Autor*, fazia Cacilda romper num balanço uma parede de papel e ficar balançando no espaço em direção à plateia. Essas ideias, boas ou más, Ratto nunca se permitiu por respeito ao texto. As leituras de mesa dele eram memoráveis. Às vezes, passava dois meses fazendo a leitura de mesa e em um mês montava o espetáculo. Na leitura ele explicava o texto profundamente e falava sobre o autor para além daquele texto: o mundo político em que se vivia, o pensamento filosófico que dominava a época, a moda, as roupas que deveríamos usar e nos ensinava, já na leitura, a como usar essas roupas. Elas nem existiam ainda, mas ele falava sobre a maneira de andar em cena vestido com aquelas roupas. Quando terminava a leitura de mesa, o espetáculo estava pronto. Era uma questão de realizá-lo apenas.¹⁴

¹⁴ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

A investigação sobre pontos de contato entre o Teatro dos 4 e essas companhias anteriores não desconsidera diferenças que distanciam as experiências, atestando as especificidades de cada uma. Talvez a distinção mais evidente resida no fato de que o TPA, o TBC e o Teatro dos Sete são companhias e o Teatro dos 4, uma sociedade, o que implica em modos de funcionamento diversos.

Além disso, as próprias companhias mencionadas operam de modos diferentes: se o TPA e o TBC possuem certas semelhanças, especialmente na alternância entre repertório dramaturgicamente autoral e comercial e no destaque à presença do empresário, o Teatro dos Sete se impõe como grupo mais concentrado, norteado pela figura de um diretor e marcado por maior exigência na seleção do repertório, apesar da marcada opção por comédias. É sob esse ponto de vista que Sergio Britto detecta uma continuidade entre os projetos do Teatro dos Sete e do Teatro dos 4, conforme assinalado em entrevista a Yan Michalski.

Há quatro anos estamos desenvolvendo uma tentativa desesperada de qualidade absoluta, sem peças vazias, inúteis. O Teatro dos Sete, do qual participei de 1959 a 1965, junto com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi e Gianni Ratto, já tinham essa preocupação com a qualidade dos textos; mas Ratto, que era o nosso diretor artístico, achava que estávamos apenas nos exercitando para fazermos mais tarde um repertório ainda mais exigente e importante. Acho que no Teatro dos 4 estamos fazendo esse repertório que não tivemos tempo de fazer no Teatro dos Sete porque a companhia se desfez. Tenho a sensação de estar recuperando o tempo perdido e retornando a uma ideia há muito amadurecida.¹⁵

A experiência do Teatro dos 4 foi bem mais longeva que a do Teatro dos Sete. A sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede realizou pouco mais que 20 espetáculos, enquanto que a companhia dirigida por Gianni Ratto, menos de dez. Mas justamente a duração reduzida do Teatro dos Sete valoriza o repertório do grupo, que encenou autores de importância inegável durante poucos anos.

Na comparação, o Teatro dos 4 soa como uma empreitada em que a escolha do repertório, em que pese a sua importância, se deveu, em alguma medida, às conjunturas com as quais os sócios se depararam. Entretanto, por mais que inevitavelmente se curvasse às circunstâncias da realidade (não havia como se desvincular da realidade do momento), o Teatro dos 4 pode ser visto como um empreendimento que se manteve à

¹⁵ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, *Jornal do Brasil*, 27/07/1982.

revelia do real – não no sentido de negá-lo, mas no de marcar resistência a um padrão de produção mais voltado para a adesão imediata do público. Se por um lado é possível constatar certo nível de acomodação na escolha dos textos (marcadamente na fase final, voltada para a repetição de autores já encenados), uma falta de planejamento na constituição de um repertório harmônico e uma ausência de articulação com a programação paralela, por outro o Teatro dos 4 manteve até o final um refinado padrão de produção. Mesmo que inserido numa proposta de mercado, o Teatro dos 4 não se filiou a um modelo comercial pouco ambicioso, que se tornaria frequente nas décadas seguintes. Autores importantes foram encenados em espetáculos que ultrapassavam com frequência as duas horas de duração.

No que se refere ao repertório há distinções claras em relação às experiências anteriores. O predomínio de textos clássicos e a preocupação em conferir certo destaque à dramaturgia brasileira (em menor escala no TBC, onde reinava Abílio Pereira de Almeida) são conexões não mais que vagas entre as companhias e a sociedade. De qualquer forma, todas as peças passaram pelo crivo dos sócios do Teatro dos 4, que não procuraram, como o TPA e o TBC, alternar textos mais refinados com outros voltados para o tilintar das caixas registradoras da bilheteria. Não por acaso, os espetáculos avulsos apresentados no espaço, desvinculados da sociedade, costumavam destoar em comparação com o padrão de realizações da casa implantado ao longo dos anos. A sensação de descompasso decorria do caráter funcional das montagens, destituídas da atmosfera refinada normalmente encontrada nos espetáculos da sociedade.

Há uma tendência em traçar uma conexão direta – e apressada – entre o Teatro dos 4 e o TBC (Mauro Rasi sublinhou esse elo – e não foi o único) no que se refere a uma proposta comum de valorização de repertório e à implantação de um padrão de qualidade (atribuído como europeu) em termos de produção. A similaridade é maior em relação à segunda característica do que à primeira. Se o TBC investia em espetáculos suntuosos para agradar as retinas da burguesia paulistana, o Teatro dos 4 também se impôs pelo requinte técnico das encenações.

No que diz respeito à dramaturgia, os procedimentos eram diversos: o TBC e o TPA eram pautados pela já mencionada oscilação entre textos comerciais e importantes, ao passo que o Teatro dos 4 imprimiu um repertório pouco ou nada difundido no Brasil – a julgar por R.W. Fassbinder (*Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*), Eduardo De Filippo (*Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena*

Marturano), Nikolai Erdman (*O Suicídio*) e pelo Shakespeare de *Rei Lear* –, mesmo que alguns não possam ser considerados como exemplares emblemáticos da dramaturgia brasileira e estrangeira. E, em dados momentos, o Teatro dos 4 acabou encenando o que as contingências permitiram. Montar mais de uma vez Fassbinder, De Filippo, Tchekhov e Mauro Rasi se deveu mais ao acaso do que a um desejo de priorizar esses autores. Houve poucas intersecções entre as peças montadas no TBC e no Teatro dos 4, como *Assim É (se lhe Parece)*, de Pirandello, autor também destacado, pela companhia de Zampari, por meio das encenações de *Seis Personagens à Procura de um Autor* e *O Homem de Flor na Boca* (1950).

O TBC e o TPA negociaram, por meio da escolha dos textos, com o seu tempo, enquanto que o Teatro dos 4 insistiu em manter uma proposta teatral a despeito do contexto de seu tempo (em especial no que se refere aos altos custos de produção). As constantes declarações de Sergio Britto na imprensa destacando os obstáculos enfrentados para levantar e manter as encenações em cartaz podem indicar a consciência dos sócios de conduzirem uma empreitada que caminha – pelo menos, até certo ponto – na contramão de tendências mercadológicas. Independentemente de juízos de valor, há uma admirável teimosia por trás das escolhas do Teatro dos 4, mesmo que os sócios não deixassem de pensar em termos de possibilidade de inserção no mercado por meio da respeitabilidade advinda de montagens de textos importantes no Shopping da Gávea e da presença de atores conhecidos da televisão. Quando a realização de espetáculos nos moldes implantados pela sociedade se tornou impossível, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede preferiram interromper a atividade (ainda que não assumidamente) do que adaptá-la a um formato em sintonia com o novo contexto do país.

Se Franco Zampari estava em campo oposto ao do Teatro de Arena, o que talvez tenha distanciado, em alguma medida, o TBC da ascensão da dramaturgia brasileira, os sócios do Teatro dos 4 se relacionaram (nem que por oposição) com o contexto brasileiro, seja buscando uma associação entre os textos e a realidade do país, seja reagindo ao teatro cada vez mais mercadológico da década de 80. O vínculo do TBC com o Brasil era instável, a julgar pela escolha alienada de textos como *A Dama das Camélias* (1951), de Dumas Filho, e a crescente busca de sintonia com a realidade do país, conforme expressada por Flavio Rangel em relação à montagem de *As Almas Mortas* (1961) a partir do romance de Nikolai Gogol: “... para que a nossa plateia pudesse refletir sobre um regime que foi liquidado, mas que em vários pontos apresenta semelhanças com o

nosso”, assinala Rangel (Guzik, 1986, p. 199), buscando uma articulação entre a Rússia imperial e o Brasil já tortuoso da primeira metade da década de 60. Esse esforço de articulação do contexto brasileiro com outro, eventualmente remoto, aproxima a fase final do TBC do Teatro dos 4. Mas a derrocada dos dois empreendimentos se deve a fatores diferentes: o TBC sofreu com a saída dos nomes mais importantes da casa (Cacilda Becker, Madalena Nicol, Sergio Cardoso, Nydia Lícia, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg, Sergio Britto, etc.), os custos da Vera Cruz e a instabilidade do Brasil no início dos anos 60 e já atravessava quadro econômico inviável na fase final, marcada pela encenação de textos brasileiros, e não exatamente por falta de público, em que pesem as oscilações de cada espetáculo; o Teatro dos 4, apesar da precoce perda de Yara Amaral, se manteve com elenco forte até o final, mas não sobreviveu à débâcle provocada pelo governo Collor e pela violência crescente no Rio de Janeiro.

Como o Teatro Popular de Arte se tornou objeto de estudo tardiamente, o Teatro dos 4 costuma ser associado tão-somente ao Teatro Brasileiro de Comédia, mas, dadas certas similaridades nas propostas das duas companhias, vale promover também uma possível articulação entre a sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede e o grupo fundado por Sandro Polônio e Maria Della Costa. Em todo caso, o vínculo entre o Teatro dos 4 e essas iniciativas anteriores costuma se dar através de uma análise limitada e superficial do passado, que reduz a importância dessas companhias permanentes a uma defesa do teatro de texto. É como se, sob a perspectiva dos grupos que despontaram a partir dos anos 60, o TBC e o TPA representassem a bandeira do textocentrismo, valorizando a palavra escrita em detrimento da experimentação cênica. “(...) a década de 1970 foi iniciada sob o signo do desaparecimento de cena de todos os conjuntos que defenderam o primeiro momento do teatro moderno no Brasil. Os seus sucessores imediatos, grandes antagonistas, os grupos Arena, Oficina e Opinião, também não iriam sobreviver aos primeiros anos da década. Restaria por algum tempo em atividade, com uma trajetória tumultuada, o mais jovem de todos, o Teatro Ipanema”, assinala Tania Brandão (Brandão, 2002, p. 382).

A maioria dos últimos grupos mencionados encenou textos importantes da dramaturgia mundial. Mas o foco não residia mais no texto em si, mas na serventia que a peça poderia ter no sentido de propiciar aos coletivos não só uma reflexão como uma ação em relação ao seu tempo. O TBC e o TPA, por oposição, foram pejorativamente

classificados de teatrão. “Os termos das gerações mais jovens para tratar deste teatro eram fortes, como se ele precisasse mesmo ser objetivamente morto, em lugar de operar-se uma subsunção. Dentre as quebras propostas pelos ventos de 1968, nenhuma foi com certeza tão radical: tomou-se o fazer em si como obsoleto e propôs-se uma obra de demolição eficiente para liquidá-lo”, observa Brandão (Brandão, 2002, p. 401). O Teatro dos 4, apesar de fundado num outro contexto, também foi considerado como propagador da vertente do teatrão ao retomar (de acordo com o senso comum) a soberania do texto. Mas esta visão, como já se verificou, é questionável sob vários aspectos – em especial, porque a excelência dramaturgica não foi o único e talvez nem o principal critério empregado na seleção das peças e porque a cena, em muitas ocasiões, não era construída a partir de uma subserviência em relação ao material dramaturgico.

Em todo caso, Sergio Britto está mais próximo do teatro da palavra do que do corpo dentro da polarização entre o Teatro de Arena e o Grupo Oficina que marcou o teatro brasileiro a partir do final da década de 60. Ao mesmo tempo em que participou de espetáculos sintonizados com a atmosfera de desbunde – a exemplo de *Missa Leiga* (1972), montagem de Ademar Guerra –, Britto capitaneou uma iniciativa institucionalizada como o Teatro dos 4.

Sandro Polônio e Maria Della Costa não tinham o patrimônio cultural de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, mas, como os sócios do Teatro dos 4, aprimoraram o gosto em viagens internacionais, contatos com grandes intelectuais e colocaram em prática um repertório ousado (contrabalançado, logicamente, com as escolhas decorrentes de concessões comerciais). Ainda assim, houve poucas interseções entre o repertório montado no TPA e no Teatro dos 4: apenas as lembranças de Gorki e de Eduardo De Filippo através de outros textos, *Ralé* e *Esses Fantasmas*.

Como o TBC, o TPA priorizava o realismo, linguagem que encurtava as distâncias entre público e cena, como confirma Tania Brandão.

O movimento do teatro moderno no Brasil teve um resultado estético preciso: a difusão do realismo – ou do neorealismo – como sendo a linguagem do teatro. Por uma razão bem simples: na impossibilidade de existência do teatro enquanto prática institucional, vida cultural, ele necessitava criar a sua necessidade de consumo. Como não existia e não foi formada uma plateia de teatro e tampouco surgiu no processo político uma mentalidade de gerência da cena como fato de importância social, era preciso manter os olhos na bilheteria (...) O público era chamado a olhar a cena como se ela fosse simulacro da realidade, fatia de vida, lição de cotidiano, enfim manifestação ingênua da existência humana, em lugar de ser teatro, invenção, criação poética. Portanto, realismo como ponto de chegada – quando o teatro moderno, em sua origem

européia, fora antes uma libertação formal e se propusera, de preferência, justamente a liquidar o realismo... (Brandão, 2002, p. 398)

Tania Brandão traz à tona a já mencionada oposição à corrente naturalista por parte de diversos encenadores do teatro moderno europeu, a começar por Meyerhold ao se filiar ao simbolismo. Mas se no TBC e no TPA a linguagem realista imperou, essa não foi a tônica do Teatro dos 4, apesar de se ter feito presente, em medidas variáveis, em algumas montagens – *Assim É (se lhe Parece)*, *Sábado, Domingo e Segunda*, *Filumena Marturano* (1988), *O Baile de Máscaras*. Em se tratando de um empreendimento frequentemente definido como teatrão, a distância do Teatro dos 4 em relação ao realismo surpreende, pelo menos até certo ponto, tendo em vista que a adesão a essa vertente costuma ser vista como o caminho mais curto para conquistar o público.

Talvez o que mais diferencie o Teatro dos 4 em relação a esses empreendimentos anteriores seja o fato de que a sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede não foi pautada por concessões ao gosto médio, ainda que a escolha do repertório não evidencie, durante todo o tempo, uma pureza artística. Em determinados momentos (particularmente, na fase final), os textos montados parecem ter decorrido mais do que a conjuntura do momento permitia do que de escolhas acalentadas pelos sócios.

O Teatro dos Sete já adotou critério distinto em relação ao Teatro Brasileiro de Comédia e ao Teatro Popular de Arte no que se refere à escolha do repertório. “Gianni Ratto chegara ao Brasil com a firme determinação de nunca ceder nem ao teatro comercial, nem ao gosto do público, lição de intransigência artística que trouxera do Piccolo Teatro de Milão”, afirma Tania Brandão (Brandão, 2002, p. 331), lembrando que o rigor do diretor italiano suscitou seu afastamento do Teatro Popular de Arte.

Diferentemente do Teatro dos Sete, no qual quase todos os espetáculos foram assinados por Gianni Ratto (opção que tende a conferir certa unidade ou coerência), no Teatro dos 4 um grupo variado de diretores (Sergio Britto, Paulo Mamede, José Wilker, Paulo Betti, Nelson Xavier, Celso Nunes, Gerald Thomas, Walter Schorlies) conduziu as montagens, apesar de certa constância de Britto e Mamede nessa função. E a preferência pela comédia nas encenações do Teatro dos Sete não se verifica como marca entre as produções do Teatro dos 4.

Além do TPA, do TBC e do Teatro dos Sete, o Teatro dos 4 evocou o Teatro de Arena, ainda que suas propostas difiram bastante das do grupo conduzido por José Renato. O

Arena, grupo lembrado pelo incentivo ao texto brasileiro por meio dos Seminários de Dramaturgia, foi “citado” pelo Teatro dos 4 através da montagem de *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, assim que o texto foi liberado pela censura, em 1979. Convidado para dirigir, outro antigo integrante do Arena, Nelson Xavier, que se valeu da disposição espacial móvel do Teatro dos 4. Mesmo quando partiu para a encenação de textos estrangeiros, o Arena buscou conexão com o momento sócio-político do Brasil, a ponto de uma das vertentes desenvolvidas pelo grupo ter ficado conhecida como “nacionalização dos clássicos”. De maneira bem menos contundente e direta, o Teatro dos 4 não fugiu às analogias suscitadas por obras clássicas com o contexto brasileiro, a exemplo da montagem de *Os Veranistas*, de Maximo Gorki, que marcou a inauguração da sociedade em 1978, em fase mais branda da ditadura militar, mas anterior à Anistia. E pode-se eventualmente traçar talvez uma longínqua conexão entre o Teatro dos 4 e outra companhia fundada na São Paulo dos anos 50, o Teatro Oficina, através da conexão com um repertório russo (Gorki, Tchekhov).

Os demais movimentos que adquiriram importância durante os anos 70 guardam vínculos mais distantes com a iniciativa do Teatro dos 4. Por mais que tenha montado textos emblemáticos da dramaturgia universal (como *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, que seria futuramente encenado no Teatro dos 4), o Teatro Ipanema, conduzido por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, esteve mais ligado à defesa de um teatro pautado pela comunhão entre atores e espectadores, por um espírito de celebração em sintonia com a quebra dos tabus comportamentais da década de 70, do que à construção de um repertório clássico. Essa plataforma ganhou corpo nas encenações de peças relacionadas ao espírito da época, como as de José Vicente (autor eleito pelo Teatro Ipanema, a julgar pelas montagens de *O Assalto*, em 1969, *Hoje é Dia de Rock*, em 1971, *Ensaio Selvagem*, em 1974, e *A Chave das Minas*, em 1977), Manuel Puig (*O Beijo da Mulher Aranha*, em 1981, e *Quero*, em 1982), Isabel Câmara (*As Moças*, em 1970) e José Wilker (*A China é Azul*, em 1972). A conexão com a própria época lembra o Teatro Oficina, ainda que o Ipanema tenha adotado uma postura menos agressiva e contestatória na relação estabelecida com o público.

Mas não se pode perder de vista que o Teatro do Rio, semente do Teatro Ipanema, fincado no Largo do Machado desde 1959, se pautou por uma alternância entre peças comerciais e outras mais ambiciosas, equilíbrio acrescido pelo repertório do Tablado, que traz à tona a estratégia do TBC e do TPA, conforme aponta o crítico Yan Michalski,

no texto que escreveu celebrando os 25 anos das trajetórias de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque à frente do Teatro do Rio e, depois, do Teatro Ipanema.

No caso de Rubens e Ivan, que estavam saindo de um curso de três anos com Adolfo Celi, Ziembinski e Gianni Ratto, entre outros, uma certa submissão inicial à fórmula tebecista era quase inevitável. É assim que vemos harmoniosamente equilibrados, no repertório desses anos inaugurais, textos modernos de certa pretensão intelectual, como *Processo em Família* (1959), de Diego Fabri, ou *Living Room* (1960), de Graham Greene; um ambicioso clássico, *Espectros* (1961), de Ibsen; posições assumidamente comerciais, como *Oscar* (1959), de Claude Magnier, ou *A Ratoeira* (1959), de Agatha Christie; e ainda esporádicas incursões pela dramaturgia nacional, como *A Falecida* (1960), de Nelson Rodrigues. Exatamente o mesmo tipo de mistura que – talvez com exceção da peça de Nelson – estaria perfeitamente em casa na sala do TBC. Paralelamente, uma outra influência, a do Tablado, igualmente natural por parte de quem acabava de iniciar-se na prática teatral naquele grupo: uma peça infantil por temporada, e mais alguns textos claramente próximos de uma tradição tabladiana: *O Macaco da Vizinha* (1959), de Joaquim Manuel de Macedo, e *O Prodígio do Mundo Ocidental* (1960), de Synge; sem falar no *Living Room*, poucos anos antes montado no próprio grupo de Maria Clara Machado.¹⁶

De fato, a alternância entre textos renomados e comerciais é evidente no repertório – ainda que mais no do Teatro do Rio do que no do Teatro Ipanema –, o que justifica o elo com o TBC (e o TPA), companhia com a qual o Teatro dos 4 costumava ser associado. Do primeiro lado estão *Espectros* (Henrik Ibsen), *Diário de um Louco* (1964), de Nikolai Gogol, *O Jardim das Cerejeiras* (1968), de Anton Tchekhov, *Como se Livrar da Coisa* (1969), de Eugene Ionesco, *Prometeu Acorrentado* (1979), de Ésquilo, e *Um Homem é um Homem* (1980), de Bertolt Brecht; do outro, *Oscar* (Claude Magnier) e *A Ratoeira* (Agatha Christie). Entretanto, possivelmente por ter sido fundada mais de dez anos depois que o TBC e o TPA (e no mesmo ano que o Teatro dos Sete), o Teatro do Rio tenha destacado, com mais veemência, a dramaturgia brasileira por meio de peças de autores renomados e consistentes, como Nelson Rodrigues (*A Falecida*), João Bethencourt (*O Tesouro de Pedro Malazarte* e *Mister Sexo, ou a Ilha de Circe*, em 1961), Dias Gomes (*A Invasão*, em 1962) e Jorge Andrade (*A Escada*, em 1963). Primeiro dos grupos jovens do final da ditadura a despontar na cena brasileira, o Asdrúbal Trouxe o Trombone evidenciou um novo modelo de produção, como assinala Eduardo Tolentino de Araujo. “O Asdrúbal chegou com um modelo cooperativado que

¹⁶ Yan Michalski, “Um quarto de século de antenas ligadas”, Programa de Sala de *Quase 84*, Teatro Ipanema, 1984.

passou a vigorar no teatro brasileiro. Não vou dizer que não seja um funcionamento hierarquizado porque Regina Casé, por exemplo, era quase um modelo de primeira atriz. Mas eram grupos jovens furando o mercado”¹⁷, observa Tolentino, detectando certo resquício de teatro antigo em iniciativas modernas, que, poucos anos depois, daria início à trajetória do Grupo Tapa.

Apesar de ter ocasionalmente partido de apropriações de uma dada dramaturgia clássica – casos de *O Inspetor Geral* (1974), de Nikolai Gogol, e *Ubu Rei* (1975), de Alfred Jarry –, o Asdrúbal se destacou mais por espetáculos que expuseram a voz libertária de seus integrantes através de criações coletivas. Isto não impediu que seu diretor, Hamilton Vaz Pereira, e alguns dos atores se aproximassem de Sergio Britto durante o período em que este ainda estava sediado no Teatro Senac.

Depois do fim do Teatro dos Sete, Sergio permaneceu unido a Fernanda Montenegro e Fernando Torres na Torres e Britto Diversões Ltda., que vigorou entre 1966 e 1970, na montagem de textos como *A Mulher de Todos Nós* (1966), de Henri Becque, *A Volta ao Lar* (1967), de Harold Pinter, e *O Homem do Princípio ao Fim* (1967), de Millôr Fernandes. Com o término dessa sociedade, Britto migrou para o Teatro Senac, onde começou a imprimir um repertório dramaturgico, ainda que sem planejamento prévio, seja como ator – em peças como *Fim de Jogo* (1970), de Samuel Beckett, *O Marido vai à Caça* (1971), de Georges Feydeau, e *Festa de Aniversário* (1973), de Harold Pinter, marcando sua parceria com Amir Haddad, e em *A Noite dos Campeões* (1975), de Jason Miller, sob a condução de Cecil Thiré –, seja como diretor – à frente das encenações de *O Efeito dos Raios Gama sobre as Margaridas do Campo* (1973), de Paul Zindel, e *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick. Além de atuar e dirigir, Sergio Britto ministrou cursos de interpretação e história do teatro, estimulado pela demanda de atores e atrizes como Regina Casé. Sergio Britto diferenciou as experiências no Teatro Senac e no Teatro dos 4:

Não se trata, apenas, de montar peças boas sucessivamente. Eu já havia feito no Teatro Senac, mas sem ser um verdadeiro repertório de teatro. *A Noite dos Campeões*, *Huis Clos*, *Os Filhos de Kennedy*, *O Efeito dos Raios Gama sobre as Margaridas do Campo*, *O Marido vai à Caça* e *Fim de Jogo*. São boas peças, mas que, em seu conjunto, não chegam a formar um repertório (...) Aqui nós temos procurado manter o que é, realmente, um repertório: perdendo ou ganhando dinheiro, ele é sempre da melhor qualidade possível. É uma filosofia

¹⁷ Eduardo Tolentino de Araujo (Entrevista ao autor em anexo 5)

de não se montar peças boas do momento. Por exemplo: *Amadeus* é um bom texto. Mas se o Teatro dos 4 tivesse a possibilidade de montar *Amadeus*, preferiria montar uma peça de Brecht, um Shakespeare. Ou seja: montar algo ainda melhor que *Amadeus* (1982). Um repertório bem rigoroso. Montamos Gorki (*Os Veranistas*), Fassbinder (*Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*), Dario Fo (*Morte Acidental de um Anarquista*), Oduvaldo Vianna Filho (*Papa Highirte*) e Millôr Fernandes (*Os Órfãos de Jânio*) (...) Procuramos dar continuidade a um repertório que proponha também uma discussão e não apenas a montagem de peças habilidosamente escritas.¹⁸

Sergio Britto montou textos de qualidade durante o período em que permaneceu à frente da programação do Teatro Senac. A diferença em relação ao Teatro dos 4 não reside exatamente no valor dos textos encenados, mas no fato de, na segunda empreitada, ter travado parceria com Mimina Roveda e Paulo Mamede. Tanto Sergio Britto quanto Paulo Mamede reafirmam constantemente em entrevistas que as decisões eram tomadas em conjunto, ainda que os sócios desenvolvessem concomitantemente mais de um projeto devido à imprevisibilidade de um contexto pouco estável como o brasileiro. O Teatro dos 4 apresentou ao público as dramaturgias de Rainer Werner Fassbinder (*Afinal, uma Mulher de Negócios*, montagem precedida por uma mostra de filmes do diretor, e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*), Dario Fo (*Morte Acidental de um Anarquista*), Nikolai Erdman (*O Suicídio*) e Franco Scaglia (*Imaculada*). Além de Fassbinder, outros autores foram especialmente valorizados: Eduardo De Filippo, representado em *Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*, Anton Tchekhov, com *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, e Mauro Rasi, com *A Cerimônia do Adeus* e *O Baile de Máscaras*. No caso de Rasi, *A Cerimônia do Adeus* inaugurava uma nova fase na sua trajetória, a dos textos autobiográficos, e *O Baile de Máscaras*, apesar de ser uma obra um pouco à parte em sua dramaturgia, mantinha construção calcada em referências refinadas – mais exatamente, nas famosas reuniões promovidas por Sergio Britto, que organizava com os amigos sessões de filmes e óperas durante os dias de carnaval, em seu apartamento no Leblon.

Não por acaso, Sergio Britto cita *Amadeus* como exemplo, texto de Peter Shaffer encenado em 1982 por Flavio Rangel, com elenco conduzido por Raul Cortez e Edwin Luisi. Nesse momento, o Teatro dos 4 entrava em sua fase áurea, inaugurada pela

¹⁸ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, *O Globo*, 25/07/1982.

montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, protagonizada por Fernanda Montenegro, que permaneceu mais de um ano em cartaz. Britto menciona o desejo de encenar Shakespeare. De fato, no ano seguinte, interpretaria o personagem-título Rei Lear, na versão de Celso Nunes. Seja como for, há um descompasso entre os projetos dramáticos do Teatro dos 4 (de acordo com notas publicadas na imprensa, os sócios teriam pensado em textos como *Galileu Galilei* e *A Alma Boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht, *Viver como Porcos*, de John Arden, e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues) e o repertório efetivamente estabelecido ao longo dos 15 anos de duração da sociedade que será esmiuçado nos próximos capítulos.

É possível traçar articulações entre o Teatro dos 4 e mais uma iniciativa, ocorrida ao longo dos anos 80 (entre 1982 e 1989), em São Paulo: a Companhia Estável de Repertório (CER), conduzida pelo ator Antonio Fagundes, através de sua empresa (a Fagundes Produções Artísticas, existente desde 1976) e a partir de sua parceria com o produtor Lenine Tavares, com quem começou a trabalhar na encenação de *O Homem Elefante*, texto de Bernard Pomerance, em 1981. A iniciativa parece conservar determinada característica que remete, em alguma medida, a uma estratégia de funcionamento do teatro antigo: os integrantes gravitando ao redor de um ator renomado. Mas, diferentemente de muitas das companhias anteriores ao advento do teatro moderno no Brasil, esta não estampou no título o nome do primeiro ator. Ao invés disso, Fagundes destacou o desejo de estabelecer um repertório, de fixar uma equipe (atores, cenógrafos, produtores) alternando os diretores. Havia a preocupação de investir na formação de público por meio de um cadastramento de espectadores, que, convidados a preencher fichas de identificação antes do início dos espetáculos, passavam a ter direito a desconto nas montagens futuras da companhia. E não se pode negar ousadia a uma empreitada que chegou a empregar mais de 30 integrantes em contexto pouco estável.

O Teatro dos 4 e a Companhia Estável de Repertório, apesar das estruturas diversas, se aproximam no esforço de implantação de um teatro de repertório. Contudo, se no primeiro caso houve uma necessidade de adaptação dos sonhos dos sócios à realidade de mercado, no segundo a quantidade de espetáculos encenados foi relativamente pequena. E não é possível perceber uma linha dramática muito definida. A CER montou textos de autores brasileiros – Chico de Assis (com *Xandu Quaresma*, em 1985, novo título da peça *Farsa do Cangaceiro, Truço e Padre*, com a qual Fagundes estreou

no Teatro de Arena, em 1967) e Doc Comparato (*Nostradamus*, em 1986) –, franceses – Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*, em 1985), Roland Barthes (*Fragments de um Discurso Amoroso*, em 1988) e Louis Charles Sirjacq (*O País dos Elefantes*, em 1989) – e italiano – Dario Fo (*Morte Acidental de um Anarquista*, em 1982, peça realizada, dois anos antes, no Teatro dos 4).

Sobressai, em todo caso, a determinação em não investir em textos fáceis, imediatistas, destituídos de desafios, escolhidos com o intuito de arrebanhar uma ampla faixa de espectadores. Ainda assim, a adesão do público foi contundente, a julgar pelo sucesso alcançado com *Morte Acidental de um Anarquista*, que permaneceu em cartaz de agosto de 1982 a dezembro de 1983, percorrendo posteriormente o Brasil durante oito meses e retornando a São Paulo nos anos seguintes. No Rio de Janeiro, a montagem foi apresentada rapidamente juntamente com *Xandu Quaresma*, ambas no final de 1984 durante duas semanas cada uma.

Sem um diretor fixo, a CER contou com as assinaturas marcantes de encenadores dotados de personalidades fortes, mas distintas – entre eles, Flavio Rangel, Antonio Abujamra e Ulysses Cruz. Durante esse período, Antonio Fagundes também trabalhou com Gerald Thomas, que tinha acabado de apresentar *4 Vezes Beckett* no Teatro dos 4, em *Carmem com Filtro* (em 1986), espetáculo próximo da companhia, mas com boa parte do elenco escolhida por meio de testes.

Os elencos das montagens da CER não eram compostos por atores estabelecidos na televisão como se podia encontrar nos espetáculos do Teatro dos 4 – ainda que os elencos da sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede de forma alguma se reduzissem a uma constelação de astros. Sergio Britto e Antonio Fagundes se projetaram como nomes importantes na televisão, mas, durante a década de 80, viviam momentos diversos em termos de projeção no veículo, até pelo grau de destaque normalmente obtido por profissionais de faixas etárias distintas. Enquanto Fagundes, que não tinha chegado aos 40 anos, crescia cada vez mais como ator de primeiros papéis em novelas da TV Globo – em *Champagne*, de Cassiano Gabus Mendes, (1983), *Louco Amor* (1983), *Corpo a Corpo* (1984) e *Vale Tudo* (1988), as três de Gilberto Braga –, Britto, que havia passado dos 60, migrou da Globo – emissora onde fez *Paraíso* (1982), de Benedito Ruy Barbosa – para a Manchete – em *Marquesa de Santos* (1984), *Dona Beija* (1986) e *Kananga do Japão* (1989), todas de Wilson Aguiar Filho – até ir, aos poucos e voluntariamente, se afastando da televisão.

Cabe ainda traçar associações entre o Teatro dos 4 e companhias internacionais, em especial com o Piccolo Teatro de Milão – não só em relação a semelhanças no repertório como à ideologia do empreendimento. O Piccolo se pautou pela valorização de um repertório internacional sem perder de vista a conexão com a dramaturgia nacional (italiana). O Teatro dos 4 também visava a uma conjugação entre textos estrangeiros e brasileiros (ainda que a quantidade de encenações de peças nacionais tenha decaído ao longo dos anos). O elo entre o Teatro dos 4 e o Piccolo, provavelmente suscitado pelo vínculo do casal Paulo Mamede-Mimina Roveda com a Itália (sem perder de vista o elo de Sergio Britto com o país, a julgar pelo contato com Gianni Ratto), vem à tona por meio da escolha de alguns textos comuns aos dois empreendimentos, como *Rei Lear*, de William Shakespeare, e *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, e de determinados autores do repertório italiano (Luigi Pirandello e Eduardo De Filippo).

Nem o Piccolo Teatro de Milão e nem o Teatro dos 4 foram exatamente marcados pela subserviência dos diretores às peças. Basta evocar a assinatura personalizada dos diversos encenadores que passaram pelo Piccolo: Luca Ronconi (acumulando também a função de diretor artístico), Peter Brook, Patrice Chéreau, Eimuntas Nekrošius, Robert Lepage, Ingmar Bergman e Robert Wilson, entre tantos outros. As montagens do Teatro dos 4 também foram conduzidas por diretores heterogêneos, munidos de formações e visões de teatro bastante diferentes. Não se pode perder de vista, obviamente, que o Piccolo se impôs como um empreendimento bem mais abrangente e longo que o Teatro dos 4. Basta lembrar da quantidade de autores montados, tanto clássicos (além dos citados, Esquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Calderón de la Barca, William Shakespeare, Molière, Nikolai Gogol, Henrik Ibsen, Federico García Lorca, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Tennessee Williams, Thornton Wilder, Luigi Pirandello), quanto contemporâneos (Jean-Luc Lagarce, Edward Bond, Rafael Spregelburd).

II. Conexão Urgente com a Realidade

Os primeiros espetáculos do Teatro dos 4 foram marcados pela preocupação dos realizadores em buscar conexões entre os contextos das peças e o do Brasil do final dos anos 70/início dos anos 80 a partir da escolha de textos que descortinassem um panorama sócio-político em detrimento de uma abordagem existencial, psicológica, das personagens¹.

Este foi o norte da maior parte das montagens do período que abarca de 1978, ano de inauguração do teatro, até o primeiro semestre de 1982. O elo com a contemporaneidade se dava por via indireta, tendo em vista a impossibilidade de abordar de modo frontal o contexto brasileiro numa época ainda sob a vigência do regime militar. *Os Veranistas* (1978), de Maximo Gorki, apresentava o público a alienados representantes da *intelligentsia* russa do início do século XX, painel contrastado com o processo de tomada de consciência de uma personagem, Warwara, buscando suscitar, a partir de uma evocação de um período algo distante, possíveis articulações com o Brasil do momento. Em *A Ópera do Malandro* (1978), Chico Buarque se valeu da estratégia temporal ao deslocar a ação – centrada no embate entre contrabandista Max Overseas e o dono de bordéis Fernandes de Duran, acirrada a partir do momento em que o primeiro se casa com a filha do segundo, Terezinha – para a ditadura do Estado Novo. O recurso foi necessário para que Chico Buarque pudesse abordar assuntos espinhosos – o dinheiro como motor da realidade, na contramão de uma perspectiva mais romântica, a entrada do capital internacional e a corrupção.

Logo após, Sergio Britto conseguiu ter acesso a *Papa Highirte* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho, no instante em que foi liberado pela censura. A ação também não era ambientada no Brasil, mas numa república latino-americana, Alhambra, e centrada no personagem-título, um ditador afastado do poder que sonha retomá-lo. Escrita no momento em que a ditadura brasileira se acirrou (1968, ano do AI-5), a peça foi encenada no Teatro dos 4 em 1979 (ano da Anistia) por Nelson Xavier, um dos integrantes do Teatro de Arena. A dramaturgia brasileira engajada, ainda que em

¹ É preciso, porém, ressaltar que Paulo Mamede não partilha dessa visão, a julgar por seu depoimento: “Na época havia espetáculos em que se buscava o elo direto com a realidade. Não os nossos” – Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

medida diversa, voltou ao espaço por meio de *Os Órfãos de Jânio* (1980), apropriação de Millôr Fernandes do modelo de *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, na qual o autor apresenta personagens emblemáticas do Brasil da década de 60. Já *Afinal, uma Mulher de Negócios*, de Rainer Werner Fassbinder, e *Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo, foram conectados ao contexto do país, ainda que de forma menos marcada – mais por meio do vínculo com fatos específicos (os assassinatos de Wladimir Herzog e Angela Diniz) do que de uma tentativa de ligação com o panorama brasileiro. Na maior parte das vezes, a crítica considerou a qualidade das montagens como diretamente proporcional ao valor conferido a cada texto. Até certo ponto era como se a escolha de uma dada dramaturgia determinasse o resultado apresentado em cena. E as peças encenadas também realçaram, especialmente nessa primeira fase, uma das principais características do Teatro dos 4: a busca por textos inéditos, ou pouco difundidos no teatro brasileiro.

2.1 Elos Indiretos com o Brasil do Momento

Uma polêmica deu partida às atividades do Teatro dos 4, referente à realização conjunta de *A Ópera do Malandro* – peça de Chico Buarque concebida a partir das influências de *A Ópera do Mendigo*, obra de John Gay, de 1728, e de *A Ópera dos Três Vinténs*, criação de Bertolt Brecht (em colaboração com Elisabeth Hauptmann), de 1928 – e de *Os Veranistas* – texto de Maximo Gorki, na versão de Peter Stein e Botho Strauss para encenação do Grupo Schaubuhne, de Berlim Oriental, em 1975.

Sergio Britto viu a montagem de *Os Veranistas*, a cargo da Cia. Teatral de Caen, no Théâtre Palais Garnier, em Paris, em 1976, e, juntamente com os sócios, escolheu a peça para a estreia do novo espaço. Mas mudaram de ideia ao serem apresentados a *A Ópera do Malandro*. Segundo Sergio Britto, porém, Luís Antônio Martinez Corrêa, convidado para assumir a direção, quis que a peça de Chico Buarque fosse encenada num teatro do centro da cidade, de preferência na Praça Tiradentes, de modo a trazer à tona a atmosfera do Teatro de Revista. Pode-se aventar que o apelo de grande espetáculo também tenha influenciado na escolha de um espaço de maior porte (após a reforma de 1970, o Ginástico passou a contar com 750 lugares, 500 na plateia inferior e 250 na superior). O fato é que *A Ópera do Malandro* acabou sendo transferida para o

Teatro Ginástico e o Teatro dos 4 ficou sem espetáculo de estreia. Foi, então, que os sócios retomaram a ideia de montar *Os Veranistas*.

A Ópera do Malandro (1978) permaneceu, de qualquer modo, vinculada ao Teatro dos 4. Os sócios se dividiram entre as duas produções. Sergio, Mimina e Paulo se voltaram para o processo de *Os Veranistas* (1978); Dema (em parceria com Zeno Wilde) se envolveu com a produção de *A Ópera do Malandro*. Uma discordância, de ordem financeira, abalou as relações nessas primeiras iniciativas da sociedade. Os sócios conseguiram uma verba do Banco do Brasil destinada ao espetáculo de estreia. De acordo com Sergio Britto – que conduziu, em *Os Veranistas*, um elenco de 16 atores numa montagem que recebeu o investimento de 850 mil cruzeiros do Banco do Brasil (graças ao intermédio de Anita Schmidt) e consumiu 350 mil de despesas fixas mensais –, o Banco não exigiu que a escolha da sociedade fosse explicitada. A partir daí, segundo Britto, uma polêmica irrompeu entre as produções de *A Ópera do Malandro* e *Os Veranistas*.

Um dia, Chico disse: “fiquei sabendo que vocês usaram a nossa verba para *Os Veranistas*”. Eu disse: “não. Os 800 mil eram para a peça de estreia”. Ele respondeu: “o Banco do Brasil disse que era para nós”. Eu falei: “disse que era para vocês porque você chegou lá e falou que *A Ópera do Malandro* era a peça de estreia do Teatro dos 4”. Usamos o dinheiro certo. Tanto assim que tivemos que arranjar um dinheiro emprestado para entrar em *A Ópera do Malandro*. Chico nunca acreditou em nós.²

O mal-entendido foi evidenciado por Chico Buarque.

É uma barra montar uma peça de teatro hoje no Brasil, e digo isso porque desta vez estou muito familiarizado com os problemas de produção. Não contamos com nenhum auxílio, patrocínio ou subvenção. O Teatro dos 4, que produz este espetáculo, por exemplo, montou uma peça de Gorki e conseguiu financiamento do Banco do Brasil. Eu não digo que esteja muito chateado com isto. Se o Banco do Brasil financiasse (*A Ópera do Malandro*), eu ia até ficar um pouco desconfiado, mas de qualquer maneira, se ele financia Gorki, poderia ter financiado também *A Ópera...*, e não financiou. E não foi por falta de tentativa. Assim, o investimento não pode vir do público que está pagando o ingresso, pois ele é caro, e, além disso, ninguém gosta de ir ao teatro no Brasil. E por outro lado, não se pode vender o ingresso mais barato, porque, além do ingresso, nós não temos outra saída, a não ser que contássemos com a simpatia do governo, que a gente já não conta de cara, ou de empresas, que também não contamos.³

² Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

³ Chico Buarque, entrevista à *Veja*, 02/08/1978.

Chico Buarque traz à tona não só eventuais conflitos em torno do financiamento destinado a *Os Veranistas*, que acabou sendo considerada a montagem de abertura do Teatro dos 4 (uma vez que foi a primeira a ser encenada no recém-inaugurado espaço do Shopping da Gávea), como à própria dificuldade de fazer teatro no Brasil, evidenciada através de uma produção ambiciosa como *A Ópera do Malandro*. Basta verificar os números: o espetáculo custou 1,8 milhão de cruzeiros, com 550 mil de despesas fixas mensais, valor necessário a uma montagem que reuniu 22 atores em cena. O preço dos ingressos foi estabelecido em 120 cruzeiros (e 150, aos sábados). A argumentação, porém, em torno dos obstáculos enfrentados diante do desafio de trazer ao teatro um público cada vez mais seduzido pelas novas ofertas de entretenimento não parece específica ao momento em que *A Ópera do Malandro* foi encenada. É uma queixa encontrada com frequência ao longo do tempo, marcadamente durante a segunda metade do século XX e o início do XXI.

O Teatro dos 4 foi inaugurado no dia 11 de julho de 1978 com a montagem de *Os Veranistas*. Quinze dias depois, em 26 de julho, estreava *A Ópera do Malandro*, no Teatro Ginástico. *Os Veranistas* foi uma aposta polêmica, por se tratar de obra estrangeira. Os sócios chegaram a cogitar textos como *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, e *Gregorio de Mattos*, de Francisco Pereira da Silva (autores visitados, respectivamente, no Teatro Brasileiro de Comédia e no Teatro dos Sete), para abrir o teatro. Sergio Britto justifica não exatamente a escolha pela dramaturgia internacional, mas o critério que passaria a ser adotado no Teatro dos 4.

Gostaria de ter inaugurado nosso teatro com um texto brasileiro. Dentre eles três peças contemporâneas me fascinam de modo especial – *Papa Highirte*, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar –, mas estão engavetadas no Departamento de Censura e contra isso ainda não podemos fazer muita coisa. Se acredito no teatro de denúncia, no nosso caso denunciar é falar da polícia, da matança, da falta de liberdade. Mais de 400 peças proibidas mostram que nosso teatro tem muitas limitações. Por outro lado, acredito que o grande teatro internacional é tão forte que suas denúncias atravessam séculos. O público soviético identificou os personagens de Gorki em 1904 como acredito que o nosso público verá identidade entre os visitantes da dacha de Bassov e nós mesmos.⁴

⁴ Sergio Britto, entrevista à Emilia Silveira, “A transformação de uma mulher na ante-sala da revolução”, *Jornal do Brasil*, 14/07/1978.

Havia uma preocupação em dialogar com o contexto adverso que vigorava no Brasil, ainda que não de forma tão contundente quanto determinadas montagens do Teatro Oficina no auge dos anos de chumbo. O desejo de traçar um elo com a situação política e social de um Brasil que ainda vive a ditadura, mesmo que não em seu momento mais dramático, atravessou boa parte das montagens do Teatro dos 4 nessa primeira fase. Os sócios buscaram textos que, apesar de ambientados numa época distante, possibilitassem vínculos com o Brasil do momento (caso de *Os Veranistas*); apressaram-se em encenar peças interditas pela censura (*Papa Highirte*); e traçaram elos com o passado recente do país (*Os Órfãos de Jânio*).

Na visão dos sócios do Teatro dos 4, o texto mais adequado não parecia ser “apenas” o mais bem escrito, mas também aquele que suscitava ao espectador mais possibilidades de analogia com o aqui/agora Brasil. Escrita em 1902 e apresentada ao público, pela primeira vez, em 1904, *Os Veranistas* não coloca o público propriamente diante de uma trama, mas descortina um painel humano formado, em boa parte, por uma parcela alienada da *intelligentzia* pequeno-burguesa da Rússia pré-revolucionária e por personagens mais politicamente engajadas com o contexto no qual estão inseridas. Todos se reúnem na casa de veraneio de um advogado de sucesso, Bassov, casado com Warwara, que, à medida que percebe o contexto social no qual se encontra incluída, rompe com os padrões instituídos de uma sociedade acomodada, em parceria com o irmão, o inconformado Vlas, e a médica Maria Lwovna. Warwara também conta com a ajuda do capitalista Seméon, que doa dinheiro à construção de escolas e hospitais. Ele integra um núcleo formado por Youlia, casada com o inescrupuloso engenheiro Souslov, o médico Doudakov e a mulher, Olga. Há ainda o grupo dos visitantes, formado por Lwowna, Rioumine e Chalimov, e os empregados, Sacha, Poustopaika e Kropilkine. O texto é dividido em quatro quadros, dispostos em dois atos: no primeiro, Gorki fornece uma visão geral acerca dos veranistas, apresentando-os ao público; no segundo, fecha o foco em torno do interior da propriedade, registrando as personagens burguesas sob perspectiva intimista; no terceiro, mostra as personagens num piquenique, ocasião em que irrompem flagrantes de descontrole; e no quarto, destaca os desdobramentos decorrentes do final do período de veraneio.

Gorki traz à tona o painel de uma Rússia imediatamente anterior à Revolução de 1905, sem, porém, fazer menções diretas a fatos concretos, bastante contundentes, como frisa Sergio Britto.

Nesse período, no país (Rússia) aconteciam atos terroristas dos mais violentos. A agitação social era de tal ordem que havia gente da polícia trabalhando para os terroristas; houve tentativas de morte contra o czar; os partidos marxista e liberal já eram fortíssimos; Karl Marx já havia sido traduzido para o russo, introduzido no país como escritor de livros de economia; as mulheres, proibidas de frequentar universidades, iam estudar no exterior; os universitários já haviam conseguido transformar o “campus” em território neutro, onde a polícia não entrava, e a agitação era a maior possível. Tudo isso preparava a catástrofe de 1905, quando 100 mil pessoas iriam procurar o czar em seu palácio, carregando ícones, e seriam recebidas a bala.⁵

Por meio de *Os Veranistas*, os artistas pretendiam chamar a atenção para a importância da tomada de consciência no Brasil da de 1978, fase final do regime militar, momento imediatamente anterior à Anistia, durante a gestão do presidente Ernesto Geisel. Encarregado da função de *dramaturg*, Walter Schorlies discutiu, ao longo do processo, o entendimento do texto com Sergio Britto e procurou valorizar o vínculo com o contexto brasileiro. “Expliquei aos atores a peça e o contexto político-histórico, realçando que deveríamos retratar aquela sociedade russa como exemplo da burguesia brasileira, com seus ideais e problemas”, assinala Schorlies⁶.

O principal desafio de Sergio Britto foi viabilizar em cena a complexa estrutura do texto de Gorki, na versão de Botho Strauss.

Um diretor francês, Etienne Le Meur, encontrou comigo e perguntou: “Você vai montar *Os Veranistas*, (na versão) do Botho Strauss? Tem um segredo naquela peça, mas você vai ter que descobrir. Só vou te dar uma palavra: orquestração”. E sumiu. Só voltou quando já estávamos ensaiando a peça. Percebi que antes de acabar uma cena, a outra deveria estar começando. As cenas se misturavam, se entrelaçavam.⁷

Walter Schorlies evoca determinados procedimentos utilizados por Sergio Britto para viabilizar a interpenetração entre as diversas cenas. “O elenco deveria ficar quase o tempo todo no palco, em várias localidades, agindo, sem voz, com gestos e luz reduzida”⁸. Ao discorrer sobre *Os Veranistas*, Britto aborda de maneira bastante precisa essa orquestração, já sugerida no próprio plano dramático, para a qual deve ter contribuído bastante a preparação vocal a cargo de Glorinha Beutenmuller.

⁵ Sergio Britto, entrevista à Tania Pacheco, “A estreia de ‘Os Veranistas’, de Gorki”, *O Globo*, 11/07/1978.

⁶ Walter Schorlies (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁷ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

As cenas sempre acabavam antes das últimas palavras, isto é, às vezes até mesmo as respostas às perguntas feitas não tinham mais importância. A pergunta, em si mesma, determinava o sentido do que se estava falando, do que se queria dizer e não dependia mais da resposta para esclarecer nada. E era nesse ponto que a cena podia se fundir com a próxima. (Britto, 1996, p. 185)

Jorginho de Carvalho também traz à tona a construção da cena como uma partitura minuciosa. “Ao invés de cortar o texto, Sergio Britto distribuiu as vozes dos atores em primeiro e segundo plano. Esse trabalho sonoro minimalista me influenciou na criação de uma luz bastante suave, tão delicada que levei certo tempo para passá-la para o operador”⁹. O cenário de Helio Eichbauer despontou como destaque da encenação, começando a demarcar o que se estabeleceria nos anos seguintes como padrão de qualidade do Teatro dos 4. O elemento principal do cenário era uma grande árvore, repleta de ramificações, com galhos e folhas concebidos de maneira artesanal. “Eu aproveitava a árvore para realçar as transições na luz do sol”, relata Jorginho¹⁰.

Quase todos os críticos julgaram prolixo o original de Gorki, em especial o primeiro ato. A excessiva apresentação de personagens e situações foi considerada um elemento prejudicial ao fluxo da encenação. Macksen Luiz destaca estes problemas.

Todo o primeiro ato (do texto) (...) tem um caráter fortemente expositivo. Quem é quem? O que faz? Por que se comporta desta maneira? É o que Gorki nos propõe, ainda que não tenha medido a intensidade dessas perguntas (...) No entra-e-sai do primeiro ato, todos falam e se movimentam com a impunidade e com o descompromisso que supõem uma estada de verão, numa multiplicidade de ações e de gestos que dispersam a concentração do espectador e, em muitos momentos, tornam difícil o desdobramento dramático. Ao contrário, o segundo ato é mais coeso e, sobretudo, nas cenas finais, o autor atinge um tom mais direto e menos entrecortado.¹¹

O crítico também aborda a preocupação de Sergio Britto, algo que parece ter norteado a escolha do texto, em traçar um paralelo entre a Rússia do início do século e o Brasil do final da década de 70.

O diretor Sergio Britto admira no texto a possibilidade que oferece de provocar uma aproximação com o universo ideológico da classe média brasileira dos anos 70. A posição do diretor é discutível, mas pode ser explicada por sua impossibilidade de montar textos nacionais que abordassem, efetivamente, a

⁸ Walter Schorlies (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁹ Jorginho de Carvalho (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Macksen Luiz, “A consciência difusa dos veranistas”, *Jornal do Brasil*, 18/07/1978.

classe média brasileira. Se no final do segundo ato as aproximações das duas realidades são um tanto mais visíveis, no decorrer da peça ficam diluídas pelo clima de época e pelas características específicas da Rússia nesse período.¹²

Apesar de considerar a dificuldade de Sergio Britto em encontrar textos brasileiros voltados para uma documentação do cotidiano da classe média brasileira durante os anos de ditadura, Macksen Luiz, em nova crítica, conclui afirmando que “a dramaturgia brasileira fornece suficientes textos que falam de nós”.¹³

Flavio Marinho concorda com Macksen Luiz no que se refere à estrutura do texto no primeiro ato, mas não a respeito da ligação entre o contexto da peça e o do Brasil à época da encenação.

É verdade que não se trata de uma peça dramaturgicamente impecável. O início do primeiro ato, por exemplo, é tão expositivo que o espectador não consegue assimilar as informações que estão sendo transmitidas. Tal problema, porém, vai se desfazendo e, aos poucos, impõe-se como um texto impressionantemente oportuno. A Rússia de 1904 tem muito do Brasil de 1978. Ou vice-versa.¹⁴

Armindo Blanco foi bem mais contundente em seu texto, fazendo restrições, sobretudo, à direção de Sergio Britto.

A direção de Sergio Britto é assumidamente acadêmica, como se não tivesse acontecido coisa alguma no teatro brasileiro, do TBC até hoje: nem Augusto Boal, nem Zé Celso, nem *Roda Viva*, nem *O Rei da Vela*, nem *O Último Carro* (1976). Como se na própria trajetória social do país, também não tivesse acontecido nada: o populismo, 1964, as passeatas, a correção monetária, as cadernetas de poupança, a especulação imobiliária, o surto industrial, a inflação galopante.¹⁵

A conexão feita pelo crítico entre a encenação de *Os Veranistas* e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) não é ocasional. Afinal, guardadas as devidas diferenças, o TBC, como o Teatro dos 4, se tornou conhecido mais pela valorização dos textos encenados do que por propostas de direção ousadas. Normalmente, a conexão traçada entre o Teatro dos 4 e o TBC diz respeito à vertente textocentrista, segundo a qual todos os componentes do espetáculo deveriam trabalhar na direção da fidelidade ao texto, ao autor, tido como o elemento principal do acontecimento teatral.

¹² Macksen Luiz, “A consciência difusa dos veranistas”, *Jornal do Brasil*, 18/07/1978.

¹³ Macksen Luiz, sem título, *Isto É*, 06/12/1978.

¹⁴ Flavio Marinho, *Última Hora*, 11/08/1978.

¹⁵ Armindo Blanco, “A retórica empalhada”, *A Notícia*, 01/08/1978.

De qualquer modo, a tendência de vincular o Teatro dos 4 a uma corrente textocentrista (considerando, a partir daí, a sociedade como herdeira do TBC) soa como apressada e algo reducionista. No caso do Teatro dos 4, desconsidera, pelo menos em certa medida, importantes trabalhos de direção, que não permaneceram confinados a uma submissão ao material dramaturgico. Em relação a essa primeira fase, vale lembrar a orquestração promovida por Sergio Britto em *Os Veranistas*, que sobrepôs o final de cada cena ao início da seguinte. Ou, já num momento posterior da trajetória do Teatro dos 4, o contraste destacado por Paulo Mamede entre uma dramaturgia considerada como realista – a de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov – e uma cena em quase nada apoiada numa talvez esperada reprodução mimética da atmosfera da propriedade aristocrática das personagens.

No extremo oposto, investindo numa crítica emotiva, Tânia Pacheco elogiou o espetáculo quase que na sua integridade, fazendo restrições apenas ao excesso verborrágico do primeiro ato.

Belo o cenário de Helio Eichbauer, floresta construída com o auxílio amigo de Dimitri Sucre. Belas as músicas de David Tygel. Belos os figurinos de Mimina Roveda. E uso a palavra belo ligada a fundo e a forma; à concepção e à realização. A silhueta de Tetê Medina, pairando no palco no seu vestido branco, vagando por entre madeiras e folhas, acariciando a plateia com a música do início do segundo ato, será sempre difícil de esquecer. Importante, igualmente, o trabalho de Glorinha Beutenmuller, mantendo no nível correto e oportuno vozes e murmúrios, descobrindo modulações, transformando determinadas falas na extensão de seu já famoso ‘abraço sonoro’.¹⁶

Tânia Pacheco procura redimensionar o adjetivo “belo” para além de um determinado resultado estético alcançado. A forma (a aparência), no caso, é reveladora de uma concepção de espetáculo, despontando em cena preenchida de associações do diretor, dos atores e da equipe técnica. Nesse sentido, a ideia de forma não estaria presa ao seu significado mais atado ao lugar-comum, o de invólucro de algo vazio, de casca enganosa de uma essência oculta ou inexistente.

Apesar das restrições de boa parte da crítica, *Os Veranistas* foi consagrado nas premiações. Ganhou o Prêmio Molière¹⁷ em três – melhor direção (Sergio Britto), atriz

¹⁶ Tânia Pacheco, “A comunhão fundo/forma em belíssimo espetáculo”, *O Globo*, 14/07/1978.

¹⁷ No júri estavam Tânia Pacheco (*O Globo*), Flavio Marinho (*Última Hora*), Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*), Wilson Cunha (*Manchete*) e Armino Blanco (*Pasquim/A Notícia*).

(Renata Sorrah) e ator (Rodrigo Santiago) – das seis categorias as quais concorreu¹⁸.

Integrante do júri, Macksen Luiz analisa o resultado.

Ao contrário dos dois últimos anos, quando muitos dos premiados estavam ligados a trabalhos de caráter mais experimental (...) o Molière 1978 reconheceu a maioria dos criadores jovens, com desempenhos, em seus respectivos setores, mas sem intenções muito inovadoras.¹⁹

Admitindo que a montagem é portadora de diversos atributos – em especial, os desempenhos de Renata Sorrah e Rodrigo Santiago – e que seu padrão de acabamento honra a cena carioca, Macksen Luiz, porém, credita o destaque alcançado pela produção do Teatro dos 4 à baixa qualidade do panorama teatral no Rio de Janeiro de 1978.

A convivência do teatro com a censura tem sido tumultuada e irremediavelmente conflituosa. Nos últimos 15 anos o teatro talvez tenha sido entre as atividades culturais brasileiras aquele que mais sofreu com interdições, cortes, confiscos e pressões econômicas e morais diante de uma ação sistemática de vigilância sem tréguas. As consequências dessa atitude podem ser constatadas pelo esvaziamento progressivo da atividade, no enfraquecimento das últimas temporadas e na restrita capacidade de expressão dos autores nacionais.²⁰

Proposta bem diferente foi a realizada por Luís Antônio Martinez Corrêa em *A Ópera do Malandro*. Diversa porque vinculada a um desejo de trazer à tona o espírito das revistas da Praça Tiradentes – onde, inclusive, o diretor planejava encenar a peça de Chico Buarque, terminando por optar, porém, pelo Teatro Ginástico devido às condições precárias do Teatro Carlos Gomes naquele momento.

Mas há talvez conexões possíveis entre *Os Veranistas* e *A Ópera do Malandro*. Uma delas reside no fato de que não se tratam de obras exatamente puras. Se a primeira surgiu de uma versão de Botho Strauss para o texto de Gorki, a segunda é uma apropriação de Chico Buarque das obras de John Gay (não por acaso, uma das personagens da peça chama-se João Alegre, tradução literal de John Gay) e Bertolt Brecht, uma aclimação ao contexto brasileiro que lembrava, em certa medida, a operação dramaturgica realizada por Paulo Pontes e Chico Buarque em *Gota D'Água*, a partir de *Medeia*, tragédia de Eurípedes. Em *A Ópera do Mendigo*, Gay se detinha sobre

¹⁸O espetáculo também foi agraciado no Prêmio Mambembe com o troféu de melhor direção para Sergio Britto, de melhor atriz para Tetê Medina e de melhor produção para o Teatro dos 4, além do Golfinho de Ouro para Sergio Britto pela abertura do teatro. O Serviço Nacional de Teatro (SNT) considerou *Os Veranistas* como um dos cinco melhores espetáculos do ano.

¹⁹Macksen Luiz, *Jornal do Brasil*, 14/03/1979.

²⁰*Idem*.

a figura do assaltante MacHeath, salvo da forca, no final da peça, por um mirabolante golpe de teatro. Exatos 200 anos depois, Brecht transportou a história para a Inglaterra vitoriana e rebatizou a personagem de MacNavalha. Também exatos 250 anos depois, Chico Buarque apresentou *A Ópera do Malandro*, protagonizada pelo contrabandista Max Overseas, que se envolve com Terezinha de Jesus, filha do comerciante Fernandes de Duran e de Vitória Régia, casal que explora uma rede de bordéis na Lapa da década de 40. Tratava-se de seu primeiro voo solo como autor teatral depois de *Roda Viva*, texto montado por José Celso Martinez Corrêa que gerou violenta reação do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e das parcerias com Ruy Guerra em *Calabar*, e Paulo Pontes, em *Gota D'Água* (1975), sem contar com a inspiração no original do italiano Sergio Bardotti (escorado em conto dos Irmãos Grimm), em *Os Saltimbancos* (1977). Além de propor deslocamentos históricos em relação aos contextos abordados por Gay e Brecht, Chico Buarque marcou uma tomada de posição diante da ditadura militar brasileira ao ambientar a história nos anos 40, durante a vigência de outra ditadura, a do Estado Novo, comandada por Getúlio Vargas, e no bairro da Lapa. No que se refere ao deslocamento temporal, trata-se, em primeiro lugar, de um recurso, comumente utilizado por autores teatrais inseridos em momentos de repressão política. Vale lembrar, como um entre tantos exemplos, a iniciativa de Arthur Miller de ambientar *As Bruxas de Salém* no final do século XVII para abordar o marcarthismo, a caça às bruxas promovida pelo senador Joseph McCarthy nos Estados Unidos da década de 1950. A estratégia foi plenamente assumida por Chico Buarque.

Há de se convir que estamos convivendo com a censura há muito tempo. Então, quando partimos para um projeto grandioso como este, procuramos evitar um certo tipo de problema. Afinal de contas, a censura é um órgão da polícia, e eu estou falando de polícia na minha peça. Então, o censor pode identificar o chefe de polícia retratado como o próprio chefe dele, e desagradá-lo prejudicaria a peça. Colocando em outra época facilita as coisas para a gente, e não prejudica em nada o que queremos dizer.²¹

Mesmo que *A Ópera do Malandro* tenha sido encenada já numa época mais branda do período ditatorial, Chico Buarque chama atenção para o controle ainda exercido pela censura sobre a produção teatral. Num primeiro momento, a peça foi completamente

²¹ Chico Buarque, entrevista a Ivandel Godinho Jr., “A Ópera Malandra de Chico Buarque”, *Revista Manchete*, 12/08/1978.

proibida e depois liberada com muitos cortes. Numa terceira tentativa, o texto foi liberado com menos cortes e censura de 18 anos.

De uns tempos para cá as censuras dos Estados já tem poderes para vetar ou aprovar um texto. Antes um espetáculo só era submetido à censura local depois de ser aprovado em Brasília. No nosso caso apelamos para Brasília a fim de suavizar a barra. Por incrível que pareça, a censura estadual ainda é mais rigorosa, talvez com medo de ferir os brios da censura federal.²²

Chico Buarque era alvo constante da censura (basta evocar a interdição de *Calabar*). Ao localizar a ação nos anos 40, procurava escapar do patrulhamento oficial sem abrir mão de abordar o momento histórico no qual estava inserido. A ponte entre passado e presente – no caso, o investimento em possíveis semelhanças entre o contexto sócio-político-econômico do Brasil à época do Estado Novo e o momento imediatamente anterior à Anistia – é mais um elo de ligação entre os projetos de *A Ópera do Malandro* e *Os Veranistas*.

Com o final do governo Vargas chega ao fim o capitalismo liberal, e entra no país o capital internacional através das multinacionais. A sociedade brasileira evolui do capitalismo artesanal para a entrada do capital estrangeiro. Resolvemos situar na Lapa porque esta Lapa começara a morrer. Era o prenúncio de uma série de outras mortes do mundo da Lapa, da malandragem de Madame Satã, de Geraldo Pereira, de Wilson Batista. Foi o fim da era de ouro do sambista urbano carioca. Começa a desaparecer a malandragem da Lapa. As personagens populares somem de circulação.²³

O objetivo de Chico Buarque foi, portanto, o de flagrar uma época de transição, em que a malandragem ingênua perdia espaço para a contravenção profissional. Esta passagem é sintetizada por Terezinha, personagem que defende a necessidade de se adaptar à ideologia dos novos tempos, mais pragmáticos, marcados pela sofisticação industrial, pela entrada das multinacionais no país. “Em 250 anos as coisas foram ficando mais intensas. John Gay escreveu a sua peça no começo do capitalismo, da ascensão da burguesia; a do Brecht (se passa) na decadência da burguesia; e a nossa, num tempo de neo-capitalismo”²⁴, afirma Luís Antônio Martinez Corrêa, diretor familiarizado com a

²² Chico Buarque, entrevista à Sheila Dunaevich, “Não há mais lugar para a pequena malandragem”, *Fatos e Fotos*, 31/07/1978.

²³ Chico Buarque, entrevista a Ivandel Godinho Jr., “A Ópera Malandra de Chico Buarque”, *Revista Manchete*, 12/08/1978.

²⁴ Luís Antônio Martinez Corrêa, entrevista à Maria Angélica Carvalho, *O Globo*, 26/07/1978.

dramaturgia de Bertolt Brecht, já tendo encenado, nessa época, *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (1967), *A Exceção e a Regra* (1969) e *O Casamento do Pequeno Burguês* (1972). Não por acaso, a cédula de dinheiro despontou como elemento fundamental da cenografia de Mauricio Sette, também composta por um automóvel, um letreiro em neon (onde se lê Maxtertex Ltda.) e, no proscênio, um piano e quatro microfones, dois no centro e um em cada lateral do palco.

O herói da peça é o dinheiro. Ninguém age por princípios éticos ou morais. Tudo gira em torno do dinheiro. Quem está por baixo precisa do mínimo para sobreviver, e para os que estão por cima há uma luta igualmente feroz pela grana, em termos de acumulação de renda. No fim da peça discute-se a penetração maciça do capital estrangeiro no Brasil, a partir do final da Segunda Guerra.²⁵

O autor ambientou *A Ópera do Malandro* em 1943 – portanto, já no final do Estado Novo e do próprio período Vargas, cuja terceira e última fase se daria entre 1950 e 1954, culminando com o suicídio do então presidente. Luís Antônio Martinez Corrêa revestiu a encenação de certa ambição documental, com referências diretas a Carmen Miranda e ao Bando da Lua cantando em inglês, aos discursos (evocados durante o intervalo, em caixas de som espalhadas pelo teatro) de Getúlio Vargas no campo de São Januário, de Franklin Roosevelt, Benito Mussolini e Adolf Hitler e à Política de Boa Vizinhaça entre Brasil e Estados Unidos.

De acordo com Emiliano Queiroz, que teve na Geni de *A Ópera do Malandro* um dos trabalhos mais marcantes de sua carreira, não foi fácil estabelecer o elo entre a ditadura de Vargas e a do final da década de 70. “Não queríamos que ficasse óbvia e havia o risco de despertar a ira dos deuses do poder. Afinal, por qualquer coisa poderiam tirar a peça de cartaz. A encenação chegou a ser interrompida duas vezes no Teatro Ginástico - numa delas, por um militar”, relembra Queiroz²⁶, evocando as reações de espectadores mais conservadores.

As reações enfáticas despontaram antes da estreia do espetáculo. De acordo com Emiliano Queiroz, o elenco teve dificuldade de encontrar espaço para ensaio dado o teor polêmico do texto. Por isso, ensaiaram na casa que o ator mantinha (e ainda mantém) com Maria Letícia, na rua Joana Angélica, em Ipanema. Os cômodos foram divididos

²⁵ Chico Buarque, entrevista à Sheila Dunaevich, “Não há mais lugar para a pequena malandragem”, *Fatos e Fotos*, 31/07/1978.

²⁶ Emiliano Queiroz (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

nas diversas ambientações sugeridas na peça de Chico Buarque. Durante o processo, os atores foram levados por Luís Antônio Martinez Corrêa a improvisar a partir de *A Ópera do Mendigo* e *A Ópera dos Três Vinténs*. “Num ensaio, eu estava improvisando como a Jenny dos Piratas, de Brecht, e coloquei um batom. Chico assistiu e compôs a música da Geni”, explica Emiliano²⁷, referindo-se a *Geni e o Zepelim*, canção que o ator entoava em cena em tom mais falado do que cantado, num passeio por diferentes e contrastantes registros vocais, entre a docilidade e a proposital desafinação. Nos momentos em que o coro cantava, Emiliano Queiroz dançava para, logo após, retomar a música ao microfone. Um outro acontecimento se revelou determinante em sua composição de Geni: uma recente viagem ao Japão. “Naquela época, para sair do Brasil era preciso pagar 1000 dólares. Depois, éramos ressarcidos, mas demorava. Essa viagem foi bem importante na composição da Geni. Pinte o rosto com maquiagem clara e criei um olho postiço, esbugalhado. A influência do Teatro Kabuki era inegável. Sentia como se tivesse pintado a alma da Geni na cara”, resume²⁸.

A principal especificidade de *A Ópera do Malandro* foi sua filiação ao musical, gênero que não voltaria a ser evocado durante os 15 anos de trajetória do Teatro dos 4. As 14 canções compostas por Chico Buarque (somadas a uma já lançada, *Terezinha*) despontaram como o grande destaque do espetáculo. Chico Buarque investiu ainda numa colagem de árias de óperas, como *Aída*, *Carmem* e *La Traviatta*. Luís Antonio Martinez Corrêa dispôs as canções em cena em momentos de interrupção da ação dramática, decisão que gerou restrições por parte da crítica. Jorginho de Carvalho se preocupou em conceber uma luz notadamente feérica em sintonia com o caráter musical do espetáculo.

Não foram poucos os reparos da crítica²⁹ destinados à montagem de *A Ópera do Malandro*. Entre as principais restrições, a duração do espetáculo (três horas e vinte minutos) e a dificuldade de sustentar o ritmo durante tanto tempo, problema decorrente da extensão do texto de Chico Buarque que não foi devidamente podado pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa.

²⁷ Emiliano Queiroz (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

²⁸ *Idem*.

²⁹ Ainda assim, o espetáculo ganhou o Prêmio Mambembe de melhor autor (Chico Buarque) e na categoria especial (destinada às músicas de Chico Buarque).

Proposta principal da peça, a aclimação da história de Gay/Brecht na Lapa dos anos 40 não foi completamente aprovada pelos críticos. Em seu artigo, Armindo Blanco se debruçou sobre este ponto específico.

O público se defronta com um espetáculo híbrido, que se assume em termos de apropriação deliberada de ideias exógenas, sem levar em conta que elas são produto de outros contextos, e de épocas históricas com perspectivas diferentes. Gay, por exemplo, tinha por alvo o dinheiro, mas também a pompa ridícula e alienante da ópera, que era então o espetáculo em voga. Brecht focalizou a ação de sua peça no sinistro bairro londrino de Soho, com seus assassinos, mendigos e contrabandistas. Chico se transfere para a Lapa, e é aqui que sofremos o primeiro baque. A Lapa entrou para o folclore carioca como uma lenda idealizada, uma espécie de ponto de referência assinalando o fim dos bons velhos tempos. Antes do impulso desenvolvimentista de JK e do rolo compressor da especulação imobiliária. A Lapa ficou na imaginação popular como o paraíso das cigarras, no tempo em que as formigas ainda não haviam sido escravizadas pela correção monetária. Examinando-a sobre o prisma brechtiano, desromantizando-a, eliminando-lhe o substrato mítico, Chico procedeu a uma operação que tem os seus riscos, e exigiria um outro tipo de tratamento cênico, um outro autor cujo nome não estivesse associado a tantos sucessos puramente sentimentais e nostálgicos.³⁰

De acordo com Armindo Blanco, *A Ópera do Malandro* talvez tenha resultado de uma tentativa de equivalência algo forçada entre contextos históricos diversos. Além disso, a identidade artística construída por Chico Buarque ao longo dos anos dificulta, de acordo com Blanco, a tarefa de imprimir um olhar menos idealizado em relação à efervescência da Lapa, um esforço ao qual o autor procurou justamente atentar, evitando a nostalgia na abordagem de uma fase de transição, da malandragem amadora à contravenção profissional.

Apesar dos elogios unânimes à qualidade das composições de Chico Buarque, a crítica fez restrições à falta de integração das músicas dentro da estrutura do espetáculo, como assinala Flavio Marinho. “Talvez para provocar o sempre almejado distanciamento brechtiano, também foram intencionais as forçadas paradas do espetáculo para os números musicais. Com isso, as músicas, que já não estão muito bem integradas à ação dramática, acabam ficando desentrosadas também com o resto do espetáculo”³¹. Marinho especula se a interrupção da ação através da inserção de números musicais teria decorrido de um desejo da direção de valorizar o distanciamento brechtiano – um

³⁰ Armindo Blanco, “A Ópera dos ricos”, *A Notícia*, 01/08/1978.

³¹ Flavio Marinho, “Uma Ópera brasileira e atual”, *O Globo*, 30/07/1978.

recurso por meio do qual o espectador é confrontado com a voz do autor e, assim, impedido de estabelecer uma relação totalmente ilusionista com a fábula descortinada diante de seus olhos. Bernardo Jablonski também questionou a inserção das músicas na elogiosa crítica: “(...) é até desnecessário frisar que o espetáculo está ornado por belas composições musicais, não fosse o conhecido talento de Chico Buarque. Pena que essas músicas nem sempre se encaixem a contento dentro da obra, chegando por vezes a interromper a boa continuidade da peça”³².

A crítica assinalou outros problemas na encenação, da complicada viabilização do cenário de Mauricio Sette, que exigia transições que afetavam o ritmo da montagem, ao rendimento irregular do elenco, com destaque absoluto para Ary Fontoura como Fernandes de Duran, considerado aquém das exigências do gênero musical. O afastamento de Marieta Severo, durante curto espaço de tempo, por problemas de saúde, exigiu remanejamento que prejudicou o equilíbrio do espetáculo: Elba Ramalho, intérprete de Lucia, assumiu temporariamente o papel de Terezinha e Elza de Andrade ficou encarregada do de Lucia.

Várias críticas frisaram ainda uma certa indefinição de tom na direção de Luís Antônio Martinez Corrêa. Os críticos, porém, parecem divergir em suas análises. De acordo com Flavio Marinho, “enfatizando desnecessariamente o clima de farsa, a direção de Luís Antônio Martinez Corrêa criou apenas um contínuo frenesi de esgares e caretas que esvazia a ironia do texto. Além disso, ao querer realizar a integração do show e da comédia musical, acabou não fazendo nem uma coisa nem outra, muito menos a síntese das duas”³³. Macksen Luiz aponta que “a montagem de Luís Antônio acerta quando se fixa numa chave de chanchada e deboche, que infelizmente não é levada às últimas consequências”³⁴. E Armindo Blanco observa que “o diretor Luís Antônio perdeu-se em sua concepção teórica de um espetáculo, que deveria simultaneamente reviver os antigos programas de auditório, as Revistas da Praça Tiradentes, e os musicais da Metro”³⁵. As críticas de Macksen Luiz e Armindo Blanco parecem apontar para o fato de Martinez Corrêa não ter assumindo plenamente a “chanchada e o deboche”,

³² Bernardo Jablonski, “Malandro na Ópera”, *Tribuna da Imprensa*, 31/08/1978.

³³ Flavio Marinho, “Uma Ópera brasileira e atual”, *O Globo*, 30/07/1978.

³⁴ Macksen Luiz, *Jornal do Brasil*.

³⁵ Armindo Blanco, “A Ópera dos ricos”, *A Notícia*, 01/08/1978.

registros cômicos expansivos, enveredando por uma “concepção teórica” que evidenciava um desejo de evocar a atmosfera do teatro e do cinema populares de décadas passadas, ambição, porém, não materializada em cena. Já Flávio Marinho se opõe ao que parece considerar como exageros da direção no manejo do humor.

As ressalvas da crítica em relação a *A Ópera do Malandro* decorriam, em alguma medida, de bastidores caóticos, como lembra Ary Fontoura, que interpretou Durán.

Luís Antônio era anárquico. Promovia um caos criativo. Era uma excelente pessoa, um ótimo diretor, mas muito desorganizado. Os músicos chegavam tarde para as apresentações, o que nos levava a atrasar o início das sessões. Nós formamos uma cooperativa e eu me impus como gerente desse coletivo para permanecer no espetáculo. Revelei um lado fascista. Comecei a fazer questão que começássemos no horário. Na hora de dividir o dinheiro, tinha que dizer para alguns: “você vai ganhar menos porque colocou muita gente para dentro do teatro sem pagar”. Ficamos mais uns seis meses em cartaz em homenagem ao Chico, que sempre ia assistir, entrava na cena final e cantava.³⁶

Os atores se uniram em cooperativa a partir do momento em que o Teatro dos 4 se afastou da produção do espetáculo. “Sergio, Mimina e Paulo eram muito organizados. Acho que se assustaram quando se depararam com a confusão de *A Ópera do Malandro*”, observa Ary Fontoura³⁷, um dos atores mais frequentes na história da sociedade. De início, Ary foi convidado para participar de *Os Veranistas*. “Mas eu achava os ensaios muito demorados, intelectualizados. Luís Antônio Martinez Corrêa me chamou para participar de uma leitura de *A Ópera do Malandro*. Depois, disse que queria que eu integrasse o elenco. Então, um dia, perguntei ao Sergio: ‘você também está produzindo *A Ópera...?*’ Ele disse que sim. E eu pedi para trocar de espetáculo”, relata Ary³⁸, que já tinha trabalhado com Sergio Britto na TV Rio, em novelas como *Os Desconhecidos* (1964), de Nelson Rodrigues. Nos anos seguintes, Ary voltaria a atuar no Teatro dos 4 nas montagens de *Rei Lear*, *Assim é (se lhe Parece)* e *Sábado, Domingo e Segunda*. Mas recebeu outros convites, que não pode aceitar por compromissos na televisão (nos casos de *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *Morte Acidental de um Anarquista*) e viagem já marcada (em relação a *Filumena Marturano*).

³⁶ Ary Fontoura (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*.

2.2 O Início da Programação Paralela: Elos Eventuais e Distâncias Evidentes

Paralelamente às produções da sociedade, o Teatro dos 4 passou a receber diversos espetáculos avulsos que ocasionalmente se aproximavam das propostas defendidas por Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, mas, na maior parte das vezes, revelavam afastamento, constituindo-se como montagens comerciais mais funcionais, menos refinadas. Isto não significa que os sócios não tenham considerado qualquer critério na administração dessas atrações paralelas, a julgar, por exemplo, pelo eventual destaque destinado a grupos iniciantes, ainda desconhecidos. De acordo com Paulo Mamede, os espetáculos de fora não se constituíram como faixa de programação previamente articulada para dialogar com a plataforma principal do Teatro dos 4 devido ao atribulado contexto brasileiro. “Em alguns países o acolhimento de grupos de fora é planejado com antecedência. Aqui, temos que simplesmente escolher entre propostas de ocupação. Em todo caso, esses espetáculos nos possibilitaram um respiro merecido, já que praticamente emendávamos uma produção na outra”, explica.³⁹

Uma vertente bastante presente foi a do teatro infanto-juvenil, frequente no teatro do Shopping da Gávea entre 1978 e 1993. A primeira experiência nesse campo foi *A Revolução dos Patos*, montagem de José Roberto Mendes para o texto de Walter Quaglia sobre os conflitos travados por patos de cores diferentes (brancos, pretos e amarelos). O principal atrativo do espetáculo era o elenco, que contava com as presenças de Grande Otelo, legítimo comico popular, e Ruth de Souza, conforme apontou a crítica.

O texto ainda incide em dois erros frequentes em nosso mau teatro infantil: é cheio de conselhos edificantes e precisa se apoiar num narrador sendo incapaz de conduzir a ação em termos meramente dramáticos. No entanto, apesar de começar com todas essas desvantagens, o espetáculo é bom se conseguirmos abstrair os problemas do enredo, o que é possível pela própria linha crítica que a direção imprime à montagem presente até mesmo no tom irônico e gozador com que os atores pronunciam os chavões do texto sublinhados ainda por uma gesticulação caricata. Além da direção que atesta a crescente maturidade do trabalho de José Roberto Mendes, o elenco fornece um apoio inegável a essa proposta. A comunicabilidade de Grande Otelo com a plateia é qualquer coisa de notável e mesmo quando ele se atrapalha com suas falas e improvisa, estabelece uma sólida ponte entre a criançada e o que se passa em cena.⁴⁰

³⁹ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁴⁰ Ana Maria Machado, “Um espetáculo simpático em novo espaço”, *Jornal do Brasil*, 18/08/1978.

Apesar da boa receptividade alcançada com os espetáculos de estreia (mais por parte da crítica em *Os Veranistas* e por parte do público em *A Ópera do Malandro*), os sócios terminaram a temporada sem dinheiro para uma nova produção e alugam o teatro para Gal Costa e Guilherme Araújo, que estrearam o bem-sucedido show *Gal Tropical*. Com vestido vermelho e flores na cabeça, Gal Costa apresentou repertório formado por músicas como *Noites Cariocas* (de Jacó do Bandolim), *Juventude Transviada* (Luís Melodia), *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento), *Força Estranha* (Caetano Veloso), *Sonho Meu* (Ivone Lara e Délcio Carvalho), *Balancê* (João de Barro e Alberto Ribeiro) e *Meu Nome é Gal* (Roberto e Erasmo Carlos).

Antes do show de Gal Costa, porém, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede deram partida a um dos projetos da sociedade, que acabou não sendo perpetuado nos anos seguintes, a não ser por meio de eventuais parcerias com o Grupo Tapa: dar espaço no teatro para grupos jovens. Cederam o teatro para o grupo Engenho de Teatro, de Petrópolis, dirigido por Marcos Fayad, que encenou, com patrocínio da Loterj, *Ato Cultural*, montagem que passou a ocupar o horário nobre (21h) de segunda-feira e as matinês (18h30) de quinta a domingo.

Texto do venezuelano José Ignacio Cabrujas, com o qual o grupo se deparou ao participar, no ano anterior, do Festival de Teatro das Nações da Unesco, em Caracas, *Ato Cultural* aborda a encenação da peça *Cristóvão Colombo, o Genovês Alucinado* pela junta diretiva da Academia Louis Paster, em comemoração aos 50 anos da instituição. Aos poucos, os membros da Academia passam a fundir a representação com as suas próprias vidas, provocando uma mescla entre as instâncias de ficção e realidade. *Ato Cultural* é a segunda parte de uma trilogia de Cabrujas, iniciada em 1970 com *Profundo* e finalizada com *El Dia que me Quieras*. O grupo Engenho de Teatro, que já tinha oito anos de percurso, investiu numa aclimatação brasileira do texto de Cabrujas, transportando a ação da cidade de San Raphael de Ajido para São João Nepomuceno. “(...) após uma pesquisa descobrimos que as duas cidades têm quase o mesmo número de habitantes, quase o mesmo tipo de vivência, a mesma estrutura social”⁴¹, assinala Marcos Fayad, que traduziu o texto em parceria com Aidè Faran. A preocupação em destacar vínculo com a realidade brasileira lembra as aproximações promovidas em

⁴¹ Marcos Fayad, entrevista ao jornal *O Globo* em matéria não assinada, publicada em 22/01/1979.

montagens do Teatro dos 4, ainda que os espetáculos da casa não tenham sido pautados pelo investimento em citações diretas ao contexto do país. Apesar de escrita em 1976, após 20 anos de democracia na Venezuela, *Ato Cultural* aborda uma sociedade colonizada, panorama que pode remeter aos 15 anos de ditadura atravessados pelo Brasil até a época da encenação – 1979, ano da Anistia – e à realidade de muitas cidades da América Latina. Foi o que comprovou o próprio José Ignacio Cabrujas, quando esteve no Brasil e participou de um debate, no dia 19 de dezembro de 1979, após uma das apresentações, já na nova temporada do espetáculo, no Sesc Tijuca.

Quando soube que *Ato Cultural* havia estreado aqui, e Marcos Fayad me enviou várias críticas positivas, para mim foi como um presente. Uma dessas críticas dizia que *Ato Cultural* mostrava a tragédia do homem brasileiro. Foi uma das maiores emoções da minha vida, saber que entendiam que eu estava falando não só do homem venezuelano, mas também do brasileiro. Quando era pequeno me diziam no colégio: “Venezuela, ao norte o mar do Caribe, ao sul o Brasil”. Mas esse Brasil eu só conhecia através de Walt Disney, ou seja, em imagens filtradas pelos Estados Unidos via satélite. A meu ver, ainda hoje a América Latina é formada por países ilhados...⁴²

Contrariamente à tendência percebida nas análises das montagens do Teatro dos 4, no caso de *Ato Cultural* a crítica valorizou o texto de José Ignacio Cabrujas em detrimento da encenação de Marcos Fayad, que, por motivos diversos, não teria conseguido transportá-lo para o palco da melhor maneira. Ao defender o texto de Cabrujas, Yan Michalski lançou uma polêmica em sua crítica.

Vale a pena aproveitar a oportunidade para perguntar aos nacionalistas que vêem a montagem de qualquer texto estrangeiro como invasão do colonialismo, e que pleiteiam e conseguem do SNT, para qualquer bobajada nacional, verbas maiores do que as concedidas a encenações de obras-primas estrangeiras. Em quantas peças de toda dramaturgia brasileira, o Brasil conseguiu ser tão lúcido e integralmente analisado como nesse texto do venezuelano José Ignacio Cabrujas? Que autor nacional conseguiu, inclusive, fazer com a mesma contundência que esse venezuelano, o diagnóstico dos verdadeiros malefícios do colonialismo cultural?⁴³

Michalski chama atenção para as possibilidades de articulação entre o contexto descortinado por Cabrujas em seu texto e a realidade brasileira, vínculo já realçado pelo próprio autor quando de sua visita ao Brasil. Mais do que isto, o crítico parece fazer

⁴² Marcos Fayad, entrevista a Flavio Marinho, “A angústia da Venezuela compreendida pelos brasileiros”, *O Globo*, 19/12/1979.

⁴³ Yan Michalski, “O patético vazio da província”, *Jornal do Brasil*, 20/11/1979.

referência a uma possível precariedade da dramaturgia brasileira da época, seja pela quantidade de textos interditados pela censura, seja pela (falta de) qualidade dos mesmos. É importante lembrar a opinião de Sergio Britto, que afirmou ter se deparado com material precário ao entrar em contato com os textos brasileiros proibidos durante a ditadura militar.

Em todo caso, Yan Michalski detecta um descompasso entre texto e encenação.

Pena que a teatralidade potencial da obra não tenha sido mais ousadamente explorada. O espetáculo continua mantendo um certo acanhamento espacial, uma certa timidez da linguagem cênica, originalmente impostos pelas limitações do espaço a que teve de se submeter no Teatro dos 4, mas hoje incorporados no seu próprio código expressivo.⁴⁴

Boa parte dos críticos considerou tímida a direção de Marcos Fayad, que não teria aproveitando os recursos de teatralidade de que dispunha para transportar *Ato Cultural* para o palco. “O texto é mais ferino do que o espetáculo”, sintetizou Macksen Luiz na revista *Isto É*⁴⁵, impressão desenvolvida na crítica que publicou no *Jornal do Brasil*⁴⁶. “O espetáculo de composição afinada com as proposições de *Cabrujas* não contou com a mesma explosão incendiária e com o mesmo dinamismo dos diálogos e situações (...) Ao assistir ao espetáculo, fica a impressão de que tudo poderia ter sido levado com menos rigor e mais soltura”.

Marcos Fayad parece ter ficado preso ao rigor literário do texto, postura que talvez o impediu, possivelmente, de conceber uma cena mais viva. Por maior que tenha sido a aposta numa aclimatação ao Brasil, transportando para o país o contexto original da obra de *Cabrujas*, o diretor deixa a impressão, de acordo com a repercussão da crítica, de não ter alçado voo independente em relação ao texto ou arriscado mergulho mais intenso no registro da farsa. Esta perspectiva é confirmada por Luís Carlos Maciel. “Esse excesso de literatura em detrimento da teatralidade pura contida em *Ato Cultural* é enfatizado pela direção de Marcos Fayad. Seus atores ocupam-se mais em dizer as palavras do texto do que em exercer as ações das personagens enquanto criaturas vivas”.⁴⁷

⁴⁴ Yan Michalski, “O patético vazio da província”, *Jornal do Brasil*, 20/11/1979.

⁴⁵ Macksen Luiz, sem título, *Isto É*, 07/11/1979.

⁴⁶ Macksen Luiz, “Lição de ironia”, *Jornal do Brasil*, 27/01/1979.

⁴⁷ Luís Carlos Maciel, “Ácida denúncia”, *Veja*, 21/02/1979.

Além disso, o elo traçado entre as cidades de San Raphael de Ajido e São João Nepomuceno não foi considerado verossímil por todos os críticos. “Não creio que numa São João de Nepomuceno nossa se representasse uma peça sobre Cristóvão Colombo (...) Temos os nossos próprios heróis, e desgraçadamente cada vez os estudamos menos, o que nos coloca em situação inversa das personagens de *Ato Cultural* no plano da alienação”⁴⁸, observou Armindo Blanco.

Mas a condução de Fayad não foi totalmente destituída de ousadia. Basta dizer que atribuiu ao público um determinado papel, ainda que de forma tímida, como relata Flavio Marinho em sua crítica.

É justamente tal teatralidade que a direção de Marcos Fayad explora no espetáculo, ao ponto de literalmente transformar a plateia do Teatro dos 4 no passivo povo de São João de Nepomuceno, que na verdade pode ser qualquer cidadezinha da América Latina. Com as luzes permanentemente acesas sobre o público, e o espetáculo totalmente voltado para a sua direção, não há como não se sentir um mero cidadão de Nepomuceno. (...) pena que o diretor não tenha levado a farsa rasgada proposta por Cabrujas às últimas consequências. Mais audácia e menos timidez só fariam bem ao espetáculo.⁴⁹

2.3 O Highbirt de 1968 no Brasil de 1979

A dificuldade de falar sobre a realidade do país fez com que o Teatro dos 4 procurasse alcançar esse objetivo por meio de textos estrangeiros. Mas permanecia o sonho de encenar obras brasileiras interdidas pela censura. Não por acaso, Sergio Britto pediu a uma funcionária da censura que o avisasse assim que *Papa Highbirt* fosse liberado e ela assim o fez.

Até então, o original de Vianninha teve trajetória tortuosa. Escrito no explosivo 1968, o texto recebeu, no ano seguinte, o primeiro prêmio no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), mas foi imediatamente proibido. O Concurso, inclusive, foi suspenso até 1975, quando voltou celebrando novamente Vianninha, já falecido, com *Rasga Coração*, também proibido pela censura. Só em 1979 os dois textos foram liberados, juntamente com *Meu Companheiro Querido*, baseado em poema de Alex Polari.

⁴⁸ Armindo Blanco, *A Notícia*.

⁴⁹ Flavio Marinho, *Desfile*, 04/1979.

Em 23 de fevereiro de 1979, *Papa Highirte* (rebatizado de *Dom Papa Highirte*) foi transmitido, às 20h (horário de Paris) pela Rádio France Cult Culture, em versão e adaptação de Jacques Thierriot, tradutor da peça de Vianninha e diretor da Aliança Francesa de São Paulo durante dez anos. Sergio Britto já conhecia o texto desde 1970, quando trabalhou com Vianninha e Paulo Pontes no programa *Bibi ao Vivo*, da TV Tupi. O dramaturgo foi assistir a Britto em *Fim de Jogo*, montagem de Amir Haddad apresentada no Teatro Senac, e entregou *Papa Highirte* para sua apreciação.

Com a liberação do texto em 1979, Sergio Britto partiu imediatamente para a montagem, orçada em 1 milhão de cruzeiros. Mas decidiu não dirigi-la. Os sócios convidaram Nelson Xavier, que havia convivido com Vianninha no Teatro de Arena, cuja base esteve ligada ao incentivo ao texto nacional, através dos Seminários de Dramaturgia, iniciativa que gerou peças voltadas para o cotidiano do brasileiro das classes menos abastadas. Nelson Xavier destaca a conexão entre a montagem do Teatro dos 4 e sua experiência no Teatro de Arena.

Do pessoal da primeira turma do Teatro de Arena de São Paulo sou um que se considera fiel ao que representou aquele movimento. É o que aprendi; é o caminho que abrimos e que enriqueceu a todos nós. Cheguei ao Seminário de Dramaturgia, criado por Augusto Boal para produzir a dramaturgia do movimento, como candidato a autor, com a minha primeira peça, *O Quarto e a Casa*, egresso da Escola de Arte Dramática de São Paulo e com alguma experiência na crítica teatral. Conheci Vianna. Tinham me chamado para protagonizar a primeira peça dele, *Chapetuba Futebol Clube*. Para inaugurar o meu profissionalismo nada poderia ser melhor. Participamos do Seminário, daquele clima de busca apaixonada. *Eles não usam Black-Tie*, de Guarnieri, estava se fazendo o marco divisor de nossa dramaturgia. Eu me considerava equipado para o teatro. Mas foi ali que compreendi o significado do meu trabalho. Foi com Boal, Vianna, Guarnieri, José Renato, Chico de Assis, uma turma grande, que compreendi que nosso trabalho só nos alimenta quando ele é uma atividade transformadora e não uma força conservadora. Ter o texto de Vianna agora nas mãos me faz reencontrá-lo na sua dimensão madura com objetivos pelos quais a gente lutava e passava até fome. Éramos um grupo de rapazes que o Teatro Brasileiro de Comédia, isto é, a cultura oficial, olhava com certo paternalismo e até indiferença. Afinal, o que a gente queria? ⁵⁰

Nelson Xavier respondeu à própria pergunta.

Nossa proposta era compreender a trágica realidade de nosso povo. Este reencontro com Vianninha realiza o objetivo de se interpretar o drama da formação social brasileira. *Papa Highirte* é uma obra que traz toda a reflexão, toda a necessidade desesperada de descobrir o porquê de nossas lideranças

⁵⁰ Nelson Xavier, Programa de Sala, *Papa Highirte*, Teatro dos 4, 1979.

falidas, de nunca conseguirmos encontrar um caminho justo e humano, sem cair no desespero da opressão do fascismo.⁵¹

O ator/diretor faz uma referência importante ao Teatro Brasileiro de Comédia, que traduz como “a cultura oficial”, contrastando a proposta da companhia de Franco Zampari com a do Teatro de Arena. Não seria totalmente correto negar toda e qualquer dose de engajamento ao TBC, a exemplo de sua fase final, voltada para a encenação de textos brasileiros. Também não cabe investir num contraste maniqueísta entre o TBC, normalmente lembrado como teatro calcado em produções suntuosas destinadas à burguesia de São Paulo, e o Arena, evocado como teatro voltado para a realidade do brasileiro das classes menos economicamente favorecidas, de onde saiu, inclusive, boa parte de seus integrantes. Se o TBC ousou no repertório ao apresentar ao público uma dramaturgia estrangeira, até então, praticamente desconhecida no Brasil, o Arena não se limitou à encenação de textos nacionais, uma de suas principais plataformas, ainda que tenha buscado uma aclimatação ao país nas montagens de peças estrangeiras. Em todo caso, não há dúvida de que, pelo menos a partir de determinado momento, o Arena parece ter fincado suas bases numa espécie de oposição ao TBC, ainda que a existência do grupo fundado por José Renato decorra de uma relação contundente com a lição moderna apresentada pela companhia de Franco Zampari.

Esta oposição não diz tanto respeito à valorização do autor nacional, na medida em que o TBC encenava textos brasileiros, principalmente de Abílio Pereira de Almeida, mas sim a uma nova proposta de relação com o espectador a partir das limitações (libertadoras) do próprio espaço da arena. O espaço da arena propõe um elo diverso com o espectador no que diz respeito à disposição tradicional do palco italiano. Na arena não há espaço para cenografias de grande porte e o público é confrontado de maneira mais direta com a presença do ator. A relação palco/plateia na arena tende a ser de natureza anti-ilusionista, na medida em que quanto mais próximo da cena mais difícil é para o espectador se “alienar” de sua condição e se projetar de modo passivo na ficção que vê diante de si. O Teatro de Arena buscava este “corpo a corpo” com o espectador e a montagem do Teatro dos 4 parece ter preservado algo desta influência, ainda que as

⁵¹ Nelson Xavier, entrevista à Ida Vicenzia, “Outro Vianinha recém-liberado”, *Correio do Povo*, 16/10/1979.

dimensões do espaço no Shopping da Gávea fossem diferentes das do teatro da Rua Teodoro Baima e que a disposição adotada para as apresentações de *Papa Highirte* tenha resultado na inserção de mais 40 lugares.

A disposição da arena não foi a única especificidade da espacialidade concebida para a montagem de *Papa Highirte*. “Reentrâncias nas paredes foram utilizados para as cenas referentes ao plano da memória de Highirte”, ressalta Jorginho Carvalho⁵², que demarcou, por meio da luz, as transições do texto. “A cor branca era destinada ao plano real; a sépia, ao passado; e alternâncias de verde e vermelho, à memória”, diferencia.⁵³

Através de *Papa Highirte*, texto centrado na personagem-título (Juan María Guzamón Highirte), um ditador exilado, traído por seus aliados, que ainda conserva a esperança de retornar ao poder, Nelson Xavier trouxe à tona possibilidades de analogia entre esta obra escrita por Vianninha em 1968, ano do Ato Institucional nº 5 (AI-5), e 1979, ano da Anistia. *Papa Highirte* ganhou dramaticidade com as quedas de Idi Amin Dada, ditador de Uganda, e do Xá Mohammad Reza Pahlevi, do Irã. O protagonista da peça de Vianninha também foi comparado ao ditador Anastásio Somoza⁵⁴, da Nicarágua. Era natural que o Teatro dos 4 procurasse abordar o poder ditatorial e a via-crúcis da supressão da liberdade de expressão justamente no momento em que o Brasil começava a se libertar da opressão. Para interpretar Highirte, Sergio Britto buscou inspiração no ex-presidente Getúlio Vargas.

Apesar disso, *Papa Highirte* era visto como a possibilidade de confrontar o público – ou, pelo menos, a parcela de público identificada com os ideais libertários das décadas de 60 e 70 – com um fracasso ideológico. Já se sabia naquela época que os anos de ditadura trariam sérias consequências, a começar pela desarticulação do ensino. Sergio Britto ressaltou também o impacto da ditadura sobre a evolução da dramaturgia brasileira.

Se em 1968 o *Papa Highirte* tivesse sido produzido e exibido é lógico que teria determinado um entusiasmo e uma crença na possibilidade de escrever sobre a realidade brasileira. Não estou falando de *Papa Highirte* como incentivo pelo seu brilho dramatúrgico, mas se durante esses 11 anos tivéssemos tido a liberdade de escrever sobre a nossa realidade, o teatro brasileiro estaria, sem dúvida, bem melhor em termos de dramaturgia, pois quem conseguiu subsistir durante esses anos foram pessoas que escreveram peças inócuas, bobagens, ou

⁵² Jorginho de Carvalho (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ “Ora, se os ditadores da América Latina ainda se chamam Somoza, por que não Papa Highirte?”, pergunta Sergio Britto em entrevista concedida a Flavio Marinho, *O Globo*, 19/08/1979.

as que optaram pelos símbolos e imagens para dar o recado. Guarnieri foi obrigado a apelar para a metáfora em *Botequim*. Em *Ponto de Partida*, a ação se localizava na Espanha medieval. Quer dizer não é a melhor maneira de escrever sobre determinada realidade (...) Como os autores não podiam falar diretamente da realidade brasileira, eles ficavam bolando uns mundos particulares, como Leilah Assumpção, que escreveu o da solteirona Mariazinha, interpretada por Marília Pêra em *Fala Baixo senão eu Grito*. Pode-se dizer que a Leilah é uma autora que tem possibilidades de escrever sobre outras coisas – e já o fez –, mas aquela peça ainda é a peça dela. O mesmo ocorreu com Fernando Mello. Escreveu outras, mas *Greta Garbo* foi a que ficou (...) O mais grave para mim é que tem gente de talento e inteligente escrevendo mal. Na minha opinião, isto é o mais terrível. O fato de terem desaprendido a escrever é mais importante do que a falta de possibilidade de surgirem outros nomes como o de Vianninha. Se fossem um bando de débeis mentais, ignorantes e idiotas escrevendo mal não seria de se espantar. Mas se tratam de pessoas com capacidade, que discutem as coisas lucidamente com você e que quando chega na hora de escrever, não conseguem. Isto acontece porque o caminho do aprendizado sumiu. O caminho de desenvolver um talento foi castrado. Um processo com mais de 15 anos porque no governo Carlos Lacerda muitas peças foram proibidas no Rio de Janeiro. São quase duas gerações.⁵⁵

Sergio Britto credita à necessidade de utilização do recurso de deslocamento da ação para um tempo distante de uma atualidade sobre a qual se deseja falar uma certa perda na qualidade dramaturgica, pelo menos no que se refere à conexão com o Brasil contemporâneo. Chama atenção para a articulação entre o contexto brasileiro e a esfera íntima de determinadas personagens, a exemplo da reprimida Mariazinha, de *Fala Baixo senão eu Grito*, de Leilah Assumpção. Frisa que alguns autores escreveram apenas um texto ou passaram a ser lembrados apenas por um. Cita Fernando Mello, autor de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* e Leilah em *Fala Baixo...*, mas é certo que muitos outros podem ser mencionados: Roberto Athayde com *Apareceu a Margarida*, Antonio Bivar com *Cordélia Brasil*, Consuelo de Castro com *À Flor da Pele*, Isabel Câmara com *As Moças*. Por outro lado, talvez não seja justo desconsiderar os anos 60 e 70 como um período efervescente para a dramaturgia brasileira, a julgar pelo *boom* de novos autores que despontaram no país. Mas para Sergio Britto o mais grave residia na constatação de uma espécie de atrofia sofrida por alguns dramaturgos, que teriam “desaprendido a escrever” pela falta de prática, afirmação, no mínimo, polêmica. Sergio Britto lembra que “quando *Papa Highirte* foi liberada, uma

⁵⁵ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “Onze anos depois, a realidade descrita por Vianinha ainda é a mesma”, *O Globo*, 19/08/1979.

funcionária da censura me mostrou todas as peças proibidas. Comecei a ler as peças e não se encontrava nada de qualidade. Então, a tal onda das peças proibidas era uma bela ficção científica”.⁵⁶

Papa Highirte foi recebida pela crítica⁵⁷ de modo praticamente incondicional: louvados tanto o texto de Oduvaldo Vianna Filho quanto a direção de Nelson Xavier. Poucas restrições foram feitas a um elenco que teve em Tônico Pereira o integrante mais elogiado, no papel do torturado Mariz, que parte para o exílio imbuído do objetivo de matar Papa Highirte. Em crítica, Macksen Luiz diz:

Papa Highirte se utiliza do painel abrangente do continente. A peça se passa numa hipotética república latino-americana de geografia política reconhecível para radiografar a inquietação social decorrente de 1964 e que desembocaria na edição do AI-5. É espantoso constatar a habilidade com que Oduvaldo Vianna Filho manipulou os dados de que dispunha na época, em plena efervescência do processo político para, sem panfletarismo e maniqueísmo, formar um quebra-cabeças dramático de irrepreensível valor emocional.⁵⁸

A conexão entre o contexto da peça e o do Brasil, para muitos artificialmente traçada no caso de *Os Veranistas*, era bem realizada em *Papa Highirte*, de acordo com os críticos. Macksen Luiz destaca o vínculo da obra com a história recente do Brasil. Escrito em 1968, ano do acirramento da ditadura com a implantação do Ato Institucional nº 5, o texto sofreu influência do momento imediatamente anterior, marcado pelo Golpe de 64. E acabava sendo inevitavelmente relacionado ao contexto de um país que, em 1979 havia passado mais de uma década mergulhado num regime ditatorial, e começava, aos poucos, a se libertar dele. Macksen Luiz também elogia a opção em encenar a montagem numa disposição de arena, decisão que evoca o Teatro de Arena, que teve entre os seus participantes mais importantes o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e o diretor Nelson Xavier.

A opção de montar *Papa Highirte* num espaço de arena não foi apenas uma sensível homenagem a Vianninha, mas um dimensionamento perfeito para as ações paralelas. Todas as interferências dos torturados nos cantos e nas reentrâncias do cenário são perfeitas.⁵⁹

⁵⁶Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁵⁷A montagem foi considerada como uma das cinco melhores do ano pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT).

⁵⁸ Macksen Luiz, *Isto É*, 25/07/1979.

⁵⁹ Macksen Luiz, “Papa Highirte em cena, cinco anos depois da morte de Vianninha”, *Jornal do Brasil*, 13/07/1979.

Macksen Luiz chama atenção ainda para um eventual parentesco entre as personagens Papa Highirte e Diaz, do filme *Cabeças Cortadas*, realizado por Glauber Rocha na Espanha, em 1970, liberado pela censura em 1978 e exibido para o público brasileiro em 1979. Afinal, como o protagonista de Vianninha, Diaz é um delirante ditador latino-americano que sonha com a volta ao poder.

Coincidentemente, tanto na peça quanto no filme há cenas em que os ditadores, distanciados do centro do poder, se comunicam com o exterior pelo telefone, único objeto a ligá-los ao mundo. A imagem de força mítica foi captada por dois temperamentos tão diversos que, no entanto, testemunham em obras bem peculiares a insatisfação por um estado de estrangulamento político, de ausência de expressão social mais abrangente.⁶⁰

Armindo Blanco elogia a qualidade geral do espetáculo, mas faz restrições à interpretação de Sergio Britto, como a personagem-título, considerando sua composição excessivamente empática, o que limitaria o dimensionamento da figura do ex-ditador.

Creio (...) que falta uma força exterior ao Highirte de Sergio Britto. Highirte tem o seu lado de chacal, que escapa à cálida simpatia pessoal do intérprete. De ponta a ponta, sob a pele de Sergio Britto, é um derrotado com saudades da pátria e da família, tentando encontrar um amigo em cada servo e vítima de traição suscitando o tipo de adesão sentimental que não cabe nem se justifica à luz dos crimes que lhes são apontados quando detinha soberania de vida e de morte sobre os compulsórios súditos.⁶¹

Blanco, poucos dias depois, escreve novo artigo centrado na interpretação de Sergio Britto, revelando preocupação com o peso conferido à análise do trabalho do ator na primeira crítica.

Na minha nota de domingo último sobre a peça, opinei que Sergio Britto não conseguia superar na figura de Highirte a simpatia inata do seu próprio biótipo em lances que exigem a postura de um chacal lato senso. A exiguidade do espaço não me permitiu ressaltar, entretanto, que no cômputo geral a sua interpretação chega a ser brilhante, de tão carregada de inteligência, sensibilidade e pormenores expressivos.⁶²

A postura de Armindo Blanco evoca, em certa medida, uma fase na qual o crítico tinha a oportunidade de dividir a análise de determinado espetáculo em textos distintos, destinados à abordagem de diferentes aspectos da montagem, prática exercida por profissionais como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski. A

⁶⁰ Macksen Luiz, “Papa Highirte em cena, cinco anos depois da morte de Vianinha”, *Jornal do Brasil*, 13/07/1979.

⁶¹ Armindo Blanco, “O irmão gêmeo de Somoza”, *O Dia*, 12/08/1979.

⁶² Armindo Blanco, “Um grande ator”, *O Dia*, 16/08/1979.

preocupação em abordar integralmente os elementos da encenação se manteve ao longo do tempo, perdendo, contudo, no desenvolvimento da reflexão devido à diminuição de espaço na grande imprensa. Além disso, a decisão de Blanco em prestar um esclarecimento acerca de sua opinião a respeito da interpretação de Sergio Britto traz à tona uma ligação do crítico com o acontecimento teatral e não “apenas” como um profissional encarregado de conferir um determinado juízo de valor aos espetáculos. Se o teatro é uma manifestação artística em permanente mobilidade, a visão do crítico nem sempre se cristaliza com a rapidez exigida pelos veículos.

2.4 Atemporal ou Contemporâneo?

O Teatro dos 4 voltaria brevemente à dramaturgia brasileira por meio da montagem de *Os Órfãos de Jânio*, não sem antes, porém, lançar Rainer Werner Fassbinder com *Afinal, uma Mulher de Negócios*, peça centrada na figura de Eva, mulher que tenta promover a sua libertação assassinando todos aqueles que a oprimem, em especial os integrantes da instituição familiar – pai, mãe, marido e filhos. O texto foi escrito por Fassbinder em 1970 a partir de um caso real, ocorrido em Bremen, entre 1820 e 1831, período durante o qual uma mulher, Geesche Gotfried, cometeu uma série de crimes, terminando por ser decapitada.

Mais uma vez, foram feitas analogias com a realidade brasileira, principalmente com o julgamento, em 1979, de Doca Street, assassino de Angela Diniz, que foi absolvido. Paradoxalmente, Paulo Mamede e Mimina Roveda – responsáveis, respectivamente, pela cenografia e pelos figurinos, como de costume acontecia nas encenações do Teatro dos 4 – se preocuparam em não localizar a peça num tempo pré-determinado com o provável intuito de sublinhar o caráter atemporal da história.

Apesar de a peça ser centrada na jornada destruidora de Eva, a montagem – dirigida por Walter Schorlies no Rio, com Renata Sorrah no papel principal, e por Sergio Britto em São Paulo⁶³, com Irene Ravache interpretando Eva e coproduzindo o espetáculo em parceria com os sócios do Teatro dos 4⁶⁴ – procurou distanciar-se da perspectiva

⁶³A montagem paulistana de *Afinal, uma Mulher de Negócios* estreou em 15/05/1981.

⁶⁴A montagem paulistana de *Afinal, uma Mulher de Negócios*, orçada em 1 milhão e 200 mil cruzeiros, foi apresentada nas cidades de Brasília, entre 16 e 20/09/1981, Joinville, Blumenau e Florianópolis, entre 6 e 11/10, e Belo Horizonte, entre 14 e 18/10.

individual. Não por acaso, a maioria dos atores fazia mais de uma personagem. Monah Delacy interpretou Margareth Timmer (mãe de Eva) e Luisa (amiga). Germano Filho, Gustavo Timmer (pai) e um dos vizinhos. Dema Marques, Oscar (sobrinho candidato a marido), Mayer (vizinho) e Padre Marcus. Ney Latorraca ficou encarregado de todos os quatro homens que gravitavam ao redor de Eva – Miltenberg (primeiro marido), Miguel Gottfried (amante e segundo marido), Zimmerman (amante) e Gustavo Timmer Filho (irmão). Latorraca diz:

Num esquema de montagem tradicional, cada papel seria representado por um ator, mas ao acumular os quatro em um foi criado um símbolo marcante dentro da peça, pois os quatro homens que eu represento no fundo fazem um todo, um homem só. Todos eles têm muita coisa em comum. Cada um revela um lado diferente de um só homem.⁶⁵

O ator traz à tona a perspectiva do indivíduo como resultado de uma multiplicidade desconexa e não de uma unidade coerente. Mas há outra possibilidade de leitura.

Aqui a personagem central, Eva, é uma mulher como em muitas outras peças e filmes de Fassbinder, mas, se, na verdade, olharmos bem Eva é apenas o mesmo ser humano que acaba reagindo destrutivamente e quase sempre autodestrutivamente às pressões que não suporta mais.⁶⁶

É como se Fassbinder expusesse a estrutura de funcionamento do ser humano, mostrando como há uma lógica comum que atravessa a todos. As diferenças que fazem a especificidade de cada um não estão na base, mas sim no modo de reagir aos acontecimentos.

Não por acaso, *Afinal, uma Mulher de Negócios* é um texto de construção propositadamente “enganosa”, tendo em vista que Fassbinder também se vale da gramática do suspense ao investir numa protagonista que mata com doses de veneno no café servido àqueles que deseja eliminar. A dramaturgia do autor parece afastar-se de uma construção psicológica devido à sua estruturação abrupta. A distância do tradicional registro realista é sintetizada em frases que, apesar de não surgirem assinadas, são de provável autoria de Fassbinder: “O realismo que imagino é aquele que passa na cabeça do espectador, e não o que está lá no palco. Este as pessoas já têm todo

⁶⁵ Ney Latorraca, entrevista a Flavio Marinho, “Através do crime, a conquista da lucidez”, *O Globo*, 20/11/1979.

⁶⁶ Ney Latorraca, entrevista a Hilton Viana, *Diário Popular*, 15/05/1981.

dia”.⁶⁷ Eva se torna uma mulher de negócios, assumindo a serraria da família, à medida que procura se libertar daqueles que a reprimem, diferentemente da já polêmica Nora Helmer de *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, dramaturgo considerado como importante representante do realismo, personagem-símbolo da conquista da independência da mulher ao seguir sua vida deixando para trás não só a protetora redoma de cristal de seu casamento como também os filhos. *Afinal, uma Mulher de Negócios* não reproduz uma dada fatia de realidade, mas, ao contrário, assume a deformação para descortinar um arruinado panorama social.

A condução da encenação é tópico polêmico. A assinatura é de Walter Schorlies, que já vinha trabalhando (na supervisão dramaturgica) com a sociedade do Teatro dos 4 desde a montagem de estreia, *Os Veranistas*, e tinha trazido à tona o nome de Dario Fo, sugestão que renderia, dois anos depois, a encenação de *Morte Acidental de um Anarquista*. Nesse primeiro encontro com a dramaturgia de Fassbinder, Schorlies foi convidado a assumir a direção.

Sergio Britto pensou que o ideal seria fazer “uma peça expressionista”. Como eu sou um dos (poucos) especialistas do teatro expressionista, expliquei que isto seria uma opção, mas significaria destruir a “mensagem política” da peça. A conquista da liberdade - não só da mulher, mas de um sistema opressivo - era o principal. Um dia Sergio trouxe uma música (Verdi) que achou necessária para suscitar emoção em algumas cenas. Foi esta principalmente a participação dele na encenação. Paulo Mamede inventou (Sergio Britto na minha frente sempre negou) que Sergio, na verdade, era o diretor de *Afinal, uma Mulher de Negócios*, o que não era possível, pois ele só esteve presente em poucos ensaios.⁶⁸

Mas Sergio Britto credita a si a direção do espetáculo, versão comprovada, em boa parte, por Renata Sorrah, intérprete da protagonista, Eva. Britto apresenta sua versão dos bastidores da montagem.

Foi a melhor direção que eu fiz, sem ter sido considerada minha. Na época, eu estava fazendo *Papa Highirte* e não tinha tempo para dirigir. Havia Walter Schorlies, um dramaturgo que trouxe o texto para nós. Falei sobre ele com o elenco e propus fazermos uma experiência convidando-o para dirigir. Até porque na Alemanha, dramaturgos chegam a ditar o sentido que o texto tem. Cobram do diretor o sentido do texto, impedindo-o de inventar o espetáculo que queira. Com uma semana de ensaios, Renata Sorrah me telefona: “Sergio, ele não sabe nada. Só manda a gente sentar e diz: ‘falem o texto, bem burguês’”. Eu fui assistir a um ensaio. E fiquei paralisado. Aí perguntei: “Walter, posso ajudar

⁶⁷ Programa de Sala, *Afinal, uma Mulher de Negócios*, Teatro dos 4, 1979.

⁶⁸ Walter Schorlies (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

numas marcações?”. Ele disse: “pode”. Subi no palco e ele sentou na primeira fila, de onde não saiu mais. Eu dirigi tranquilamente a peça inteira e ele nunca disse nada. Quando a peça estava pronta, a Renata perguntou: “Walter, você não vai pelo menos dividir a direção com o Sergio, que te ajudou tanto?”. Ele ficou calado. O tempo passou. Fui convidado pelo Instituto Goethe para ir à Alemanha. Um dia, encontrei com Schorlies e ele teve a coragem de dizer: “que besteira aquela da Renata de querer que você dividisse a direção comigo, né? Só porque você me ajudou um pouco”. Então, a melhor direção da minha vida não foi minha. Eu peguei o Fassbinder pelo lado expressionista.⁶⁹

Paulo Mamede confirma a autoria de Sergio Britto: “...a concepção de Schorlies não era simplista, e sim simplória. Ele não conseguia passar o que queria para os atores. Não tinha ideia cênica. Não era diretor. Quem colocou o espetáculo de pé foi o Sergio”.⁷⁰ Já de acordo com Renata Sorrah, “Walter Schorlies dirigiu o espetáculo para a estreia em Curitiba e Sergio Britto reensaiou para o início da temporada no Rio de Janeiro”.⁷¹ Poucos dias antes de iniciar temporada no Teatro dos 4 (em 20 de novembro de 1979), inaugurando o horário das 17h (mas mantendo sessões às 21h, às segundas e terças-feiras), a encenação foi apresentada em Curitiba (entre os dias 7 e 11). Há, em todo caso, outra polêmica em relação à montagem de *Afinal, uma Mulher de Negócios*. José Wilker, que tinha trabalhado com Sergio Britto no Teatro Senac e viria a firmar parceria com o Teatro dos 4 a partir da encenação de *Assim é (se lhe Parece)*, de Luigi Pirandello, em 1985, credita a si – e não a Walter Schorlies – a descoberta do texto de Fassbinder.

Eu fui a Paris em 1978 e me deparei com Fassbinder, que, até então, desconhecia. Fui parar num bairro afastado na Rive Gauche, onde havia uma quinzena de cinema alemão. Tomei conhecimento da Marguerite Von Trotta, do Werner Herzog, do Fassbinder e de outros mais. Fiquei encantado com um filme, que sabia ter partido de uma peça de teatro, que se chamava *Liberdade em Bremen*⁷². Em Paris, comprei os direitos de *Liberdade...*, que queria fazer, e de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Queria montar no Teatro Ipanema, que, nessa época, estava vivendo uma espécie de dissolução. Aí, apresentei o texto à Mimina (Roveda). Mas havia alguma dificuldade quanto à escalação do elenco. E havia um compromisso e uma vontade do Teatro dos 4 de fazer um espetáculo com a Fernanda (Montenegro). *As Lágrimas Amargas...* era muito mais adequado para ela do que *Liberdade em Bremen*. De qualquer modo, eu trouxe Fassbinder para cá.⁷³

⁶⁹ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁷⁰ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁷¹ Renata Sorrah (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁷² Ao mencionar *Liberdade em Bremen*, José Wilker se refere a *Afinal, uma Mulher de Negócios*. O título completo é *Afinal, uma Mulher de Negócios – Liberdade em Bremen*.

⁷³ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

Voltando à polêmica com Schorlies, Sergio Britto, em todo caso, conduziu a montagem paulistana, protagonizada por Irene Ravache (que se associou ao projeto), em substituição a Renata Sorrah. Adilson Barros também entrou no lugar de Ney Latorraca, interpretando as personagens masculinas. “Eu achei que o espetáculo não estava com a excelência do início. Hoje como produtora não agiria da mesma forma. Fui radical. Mas na época tinha certeza. Ficaram tristes comigo. E com razão”⁷⁴, justifica Sorrah que, de qualquer modo, perpetuaria o elo com o Teatro dos 4 na montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, também de Fassbinder, poucos anos depois. Sergio Britto evoca os registros distintos que as atrizes imprimiram ao papel de Eva.

A mãe olhava para ela e dizia: “minha filha, que roupas horríveis você está usando”. E Renata, sempre que alguém a aborrecia, dizia: “mamãe, eu vou buscar um café para a senhora”. Ela matava com doses de café envenenado. O público caía na gargalhada. Renata fazia isso secamente. Coisa curiosa. Uma discussão de teatro. Irene Ravache deveria, em princípio, fazer o público rir mais do que Renata. Irene tem grandes qualidades de atriz cômica. Mas Renata fazia rir mais do que Irene, que também interpretava o papel muito bem. Irene dizia a mesma frase e o público sorria. Mas não era a mesma gargalhada que havia com Renata. Será que uma atriz cômica, sem querer, prepara demais a frase? Era melhor talvez a não noção de humor da Renata porque dava o sinistro cômico da frase. Agora, como eu já conhecia muito a peça, um dia observei Irene. Começava abaixada, curva, com uma voz apagada, parecia que pedia “por favor, posso falar, deixa eu falar?”. Eu, então, propus: “Irene, vamos fazer um exercício especial. Quero que você me ouça, mas depois não vai dizer uma palavra. Vai fazer o que eu pedir. Então, é o seguinte: a sua composição está ótima, mas eu queria que hoje você passasse o primeiro ato menos curva. Quando começar a falar, veja se a sua voz não está exagerando no tom sofrido”. Ela ficou parada me olhando. Passamos o primeiro ato. O marido dela, Edson, entrou e perguntou: “o que você fez com a minha mulher? Está uma atriz diferente”. Disse: “ela está fazendo economia”. Ela não se curvou no primeiro ato nem uma vez. Não baixou a voz demais, não tinha aquele tom piedoso e fez o papel magnificamente. Agora, quando acabou o ensaio, ela saiu correndo, foi lá dentro, vomitou e depois voltou. Eu disse: “não fique zangada comigo. Você estava precisando vomitar todo o excesso que tinha”.⁷⁵

Renata Sorrah confirma o impacto cômico causado pela personagem.

Acho que fazia absolutamente de verdade. Levei um susto quando vi que riam. Não achava que teria humor. No primeiro ato, Eva é uma escrava do marido. Hoje em dia estaria de burca. No início do segundo, já aparecia com uma roupa dourada, esplendorosa. Tinha dado uma virada inesperada durante o intervalo. É quando ela começava a matar. E rezava toda a vez que matava. Matava marido, filhos, mãe, pai, irmão.⁷⁶

⁷⁴ Renata Sorrah (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁷⁵ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁷⁶ Renata Sorrah (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Irene Ravache tem uma lembrança diversa. Relata que, já durante a temporada, foi levada a dar uma guinada na personagem.

Numa noite, entre a primeira e a segunda sessão, Sergio me disse: “a personagem tem uma enorme carga emocional. Experimente o descontrole até terminar a narrativa às gargalhadas”. Ele achou que só seria possível tentar na noite seguinte, mas eu resolvi testar imediatamente. O resultado foi escandaloso. Fiz isso poucas vezes na minha carreira. Eu tinha uma confiança fora do comum em Sergio.⁷⁷

O vínculo com Britto pode ser exemplificado pela condução das cenas mais contundentes da montagem.

Lembro que eu entrava em cena e levava o jornal e o café para Adilson Barros, que interpretava as personagens masculinas que passaram pela vida de Eva. Ele nem me olhava. Em seguida, eu dizia: “quero fazer amor com você”. Ele colocava a xícara na mesa, enrolava o jornal, vinha até mim, parecia que iria me beijar e me dava uma porrada. Era muito difícil para Adilson fazer a cena. Eu ia ao chão quase cumprindo a marca porque ele me batia com delicadeza. E não era por acaso. Sergio disse para Adilson: “você é responsável pela integridade física da Irene. Se ela se machucar, terá que saber que foi algo que não poderia ser evitado”. Eu passei a ter um cão de guarda.⁷⁸

Na visão da crítica⁷⁹, a proporção entre a qualidade do texto e a da montagem se manteve em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, primeira investida do Teatro dos 4 na dramaturgia de R.W. Fassbinder. O texto causou certa estranheza por sua estrutura propositadamente abrupta na apresentação da sequência de acontecimentos que compõem a jornada da protagonista, Eva, uma mulher que mata aqueles que oprimem o exercício pleno de sua liberdade. Em crítica referente à montagem paulistana do texto, Sábato Magaldi observa:

Acertou Fassbinder em situar a ação no início do século passado. Ele pode tornar os diálogos mais diretos e brutais quando para examinar o mesmo tema hoje em dia seria necessário outro tratamento. A dominação procura continuar agora de forma sutil. Pelos nossos hábitos psicológicos, sentimos às vezes falta de mais preparo para a consumação de cada crime. A sucessão de mortes em poucos diálogos corre o risco de passar ao anedótico. Tem-se a tentação de afirmar que *Afinal, uma Mulher de Negócios* é mais um roteiro cinematográfico do que uma peça acabada. A câmera faz acompanhar em silêncio ações que não cabem no palco. Por outro lado é preciso reconhecer que esse procedimento sintético reduzido à essência é típico do expressionismo, que representa menos uma escola datada que uma tradição do teatro germânico, vinda de fins do século passado até os nossos dias. O desenvolvimento realista cede lugar aí

⁷⁷ Irene Ravache (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Renata Sorrah ganhou os prêmios Molière e Mambembe de melhor atriz. Na montagem de São Paulo, Sergio Britto e Abel Kopansky ganharam o Prêmio Apetesp de melhor iluminação.

ao plano simbólico. Essas características tornam particularmente difícil a encenação. Sergio Britto tentou contornar os problemas dando ao desempenho um cunho estilizado, hierático. O resultado, porém, não obstante a pouca dimensão do texto, não vence uma certa monotonia. Talvez devesse ser outra a opção da montagem. Creio que se ficasse bem definido que a ação se passa por volta de 1820 estaria ressaltada a qualidade do tema. Uma certa diferenciação atemporal dos episódios, em vez de trazê-los aos nossos dias, provoca estranheza quanto ao comportamento e às réplicas das personagens. E precisariam ter sido abolidos os resquícios naturalistas da interpretação em benefício do clima de mistério.⁸⁰

Algumas questões importantes vêm à tona por meio da crítica de Sábato Magaldi. A primeira parece dizer respeito a uma diferenciação entre os conceitos de atualidade e contemporaneidade, sendo o primeiro referente àquilo que atravessa o tempo e permanece pertinente em contextos diversos e o segundo relativo ao aqui/agora. O crítico comenta que o melhor procedimento teria sido o de manter a peça em seu contexto original (1820) ao invés de investir numa atemporalidade com o intuito de ressaltar uma eventual universalidade do material. Talvez o afastamento do contexto original tenha, paradoxalmente, tornado o texto mais datado ou, pelo menos, causado no espectador uma sensação de deslocamento.

Sábato Magaldi destaca a estranheza suscitada pelo texto a partir de sua estrutura abrupta. “Responsabiliza” menos o dramaturgo que o espectador, preso a “hábitos psicológicos”, como que chamando atenção para o fato de que aquele que assiste deve buscar uma postura de disponibilidade diante da obra e não simplesmente permanecer fiel aos códigos mais costumeiros. Magaldi evoca a linguagem cinematográfica, terreno onde Fassbinder atuou com mais frequência, ao comentar a estrutura de *Afinal, uma Mulher de Negócios* (peça transportada para o cinema em 1972) em especial no que diz respeito a procedimentos como corte e montagem. Conecta as ações bruscas da peça (“sucessão de mortes em poucos diálogos”) ao tempo cinematográfico, destacando a ausência de uma certa verborragia e de uma fluência temporal, elementos identificados talvez como mais próprios do teatro. Mas não deixa de relacionar o texto à tradição do expressionismo alemão, chamando atenção para o caráter simbólico de uma obra em que as personagens são mais representantes de uma determinada condição do que indivíduos psicologicamente críveis, a exemplo das já citadas personagens masculinas.

⁸⁰ Sábato Magaldi, “O teatro de Fassbinder, uma chance para o debate”, *Jornal da Tarde*, 20/05/1981.

Em crítica, Flavio Marinho também aborda a especificidade do texto.

O mais interessante é a ambiguidade do texto. Embora seja parente da comédia macabra, há determinados momentos em que o espectador não sabe se ri ou se permanece sério diante de tantos acontecimentos escabrosos. A direção de Walter Schorlies manteve tal ambiguidade resultando numa sensação intencionalmente incômoda para o espectador que, com este recurso, acaba sendo levado à reflexão sobre as ideias do autor.⁸¹

Flavio Marinho destaca a habilidade de Schorlies em sustentar um equilíbrio delicado entre registros de gêneros contrastantes, propiciando, desse modo, que Fassbinder desestabilize o espectador. Se Sábado Magaldi sublinha o caráter perigosamente anedótico que o texto tangencia, Marinho também ressalta o acúmulo de “acontecimentos escabrosos” que colocam o espectador numa espécie de suspensão diante daquilo a que assiste. Afinal, como se relacionar com o modo com que os assassinatos em série cometidos por Eva são estruturados pelo dramaturgo em seu texto?

Jefferson Del Rios foi bem mais contundente, responsabilizando, em especial, a baixa qualidade do texto, na sua visão.

O primeiro e visibilíssimo problema de *Afinal, uma Mulher de Negócios* é o de ser uma peça fraca. O ótimo Fassbinder, cineasta de *O Casamento de Maria Braun* (1979), não é necessariamente igual no palco. No caso, está simplesmente monótono, uma pálida imagem da dramaturgia de origem expressionista alemã, em que os textos são curtos, as situações, esquemáticas, quase um roteiro para determinadas colocações (...) Fassbinder escreveu um melodrama menor, apesar das tinturas históricas e intenções sócio-ideológicas, etc. (...) Só resultou em enredo semi-policia, e o público desvenda rápido e se entedia ao prever sem erro como a mulher vai eliminar os opressores. O rascunho dramático, sinopse de novela ou roteiro de filme que se vê, nada tem de relevante. Talvez seja indicação para o encenador (...) O diretor não conseguiu jogar Fassbinder para as alturas do grande voo.⁸²

O crítico não percebe como promissor um eventual intercâmbio entre as gramáticas do teatro e do cinema em *Afinal, uma Mulher de Negócios*. O texto é avaliado pelo tratamento do enredo que conta, na medida em que o crítico não considera a história propriamente dita como elemento a serviço de uma estrutura refinada. E o enredo, na opinião de Jefferson Del Rios, é destituído de interesse, mero exercício de gênero (policia), que oferece ao público tão-somente um desenrolar previsível. Diante de um

⁸¹ Flavio Marinho, “Clima de ópera”, *Visão*, 18/02/1980.

⁸² Jefferson Del Rios, “Afinal, os Negócios Também Exigem Paixão”, 23/05/1981.

material, a seu ver, tão pouco favorável, seria muito difícil que o diretor conseguisse assinar um espetáculo de qualidade. Na opinião da crítica, o resultado da montagem está, mais uma vez, condicionado pelo valor (atribuído ao) do texto.

2.5 Jânio e os Anarquistas: Importações Diretas

O Teatro dos 4 retomou a dramaturgia brasileira com *Os Órfãos de Jânio*, texto de Millôr Fernandes (responsável pela tradução de várias das peças montadas pela sociedade), que, estimulado por Sergio Britto, decidiu escrevê-lo logo enquanto traduzia *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, montado pelo próprio Britto, em 1976, no Teatro Senac. Para tanto, Millôr aproveitou a estrutura do texto de Patrick, aclimatando as personagens ao contexto brasileiro.

Desta vez não houve exatamente um esforço de conexão com o contexto do Brasil. A vida brasileira é o tema do texto de Millôr Fernandes, que, através de cinco personagens que monologam num bar, traça um panorama do país a partir dos desdobramentos da renúncia de Janio Quadros, em 25 de agosto de 1961, abarcando as décadas de 60 e 70. Millôr pinçou da realidade figuras fracassadas, que não conseguiram realizar as suas aspirações ao longo do tempo, desfavorecidas pelo desdobramento dos acontecimentos. São elas: Conceição, funcionária pública fanática por Quadros, Gilda, mulher do interior motivada pela figura libertária de Leila Diniz, Beto Bilantra, cantor negro que entra em decadência após denunciar colegas de profissão à polícia política, Nelita, que perde o rumo após a militância e a liberação *hippie*, e Carlos, que assiste impotente à falência de suas proposições liberais num momento em que o Brasil caminha rumo ao autoritarismo. As personagens desiludidas, à margem ou em confronto com o poder, parecem constantes nessas primeiras encenações do Teatro dos 4, como assinala Macksen Luiz.

Os Órfãos de Jânio não representa exatamente uma mudança de linha no repertório do grupo, mas apenas diversificação da ótica de análise do universo brasileiro. Sem ser exatamente uma visão da decadência de uma categoria social, como em *Os Veranistas*, ou um exacerbado discurso político sobre a infinita capacidade de recomposição do poder ditatorial, como em *Papa Highirte*, *Os Órfãos de Jânio* é quase um drama de costumes em que a personagem mais intensa é o próprio país.⁸³

⁸³ Macksen Luiz, “A paternidade perdida”, *Jornal do Brasil*, 06/05/1980.

Macksen Luiz “classifica” *Os Órfãos de Jânio* como um drama de costumes, expressão que remete diretamente à tradição da comédia de costumes,⁸⁴ centrada na observação das transformações do país, que, aos poucos, deixava de ser rural para se tornar urbano, refletidas no comportamento das personagens. Há na comédia de costumes uma articulação entre o geral e o particular, o coletivo e o individual, e talvez *Os Órfãos de Jânio* – esta, pelo menos, parecia ser a ambição de Millôr Fernandes – tenha sido escrito com o intuito de abarcar as duas esferas: elevar o Brasil ao *status* de personagem – possivelmente, principal – sem, porém, esquecer das tragédias pessoais de cada um dos tipos apresentados. Millôr polemiza a propagada natureza política de seu texto.

A angústia das personagens, pelo menos, está acima, muito acima, dramaticamente do fator político. Porque política, aqui para nós, é uma coisa menor. Mas o mundo é tão medíocre que a vida humana está toda envenenada pela atividade política. Não estou falando dessa coisa maravilhosa que é a especulação político-filosófica. Estou falando da politicalha que encharca o comportamento dos eternos PSDs da vida e corrói a ação só aparentemente idealista dos ditos heróis. Uns e outros, ao fundo e ao cabo, se igualam. Nos *Órfãos* botei um lembrete: “O conteúdo político não é o mais importante. Esta é basicamente uma peça sobre a angústia humana”.⁸⁵

Millôr Fernandes marca certo atrito com a dramaturgia engajada defendida com maior veemência pelo Teatro de Arena ao realçar que suas personagens, em *Os Órfãos de Jânio*, não se reduzem a meras representantes de tomadas de partido em meio ao contexto sócio-político do Brasil da década de 60. Mas boa parte da crítica considerou que o dramaturgo não conseguiu alçar voo independente em relação ao texto de Robert Patrick, criando personagens que se revelavam pouco mais que carbonos na comparação com a obra americana. É sobre este aspecto que recai a crítica de Yan Michalski.

A ideia de Millôr Fernandes de fazer um balanço brasileiro das últimas duas décadas, à maneira de *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, abria

⁸⁴Refiro-me à definição de Comédia de Costumes encontrada no *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, p. 97) – “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica”. Os autores mais importantes do gênero foram Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, França Junior, Arthur Azevedo (promovendo articulação com o musical) e, integrando a chamada Geração Trianon, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga e Viriato Correia.

⁸⁵ Millôr Fernandes, entrevista à Beatriz Horta, “Órfãos de Jânio. Os anti-heróis de Millôr, com humor e angústia”, *O Globo*, 06/05/1980.

perspectivas ricas e ninguém estaria mais indicado do que Millôr para levá-la a bom termo. Mas o caminho escolhido passou por alguns desnecessários equívocos. O primeiro deles foi a excessiva timidez do autor brasileiro diante do anti-modelo adotado. Em vez da esperada transubstanciação, para usar o termo lançado pelo próprio Millôr a propósito de *A Calça*, tivemos pouco mais que uma simples transposição do esquema original para o contexto brasileiro. Com exceção do jornalista Carlos, única criação original de Millôr, as outras personagens têm seus dados essenciais – faixa social e profissional, visão do mundo, eixo das características psicológicas – praticamente retirados dos seus equivalentes norte-americanos. Isto não só confere à peça um leve toque de *deja vu*, mas, sobretudo, impede as personagens de alçarem um voo mais alto. Sua criação já partiu de certos limites pré-estabelecidos. Parece certo que se Millôr procurasse criar mais livremente personagens originais, esquecendo os modelos de Patrick, elas alçariam uma consistência e autenticidade bem mais convincentes.⁸⁶

Esta questão traz à tona um dos principais pontos abordados em minha dissertação de mestrado, intitulada *O Teatro de Celina Sodré: Um Estudo de suas Operações Atoriais e Cênico-Dramatúrgicas*, no que se refere ao conceito de Segundo Original, formulado pela diretora Celina Sodré, que consiste basicamente na possibilidade de um artista criar uma obra a partir de uma outra, original, mas dotada de vida independente em relação à matriz. Celina ilustrou o conceito com as versões cinematográficas de Akira Kurosawa e Roman Polanski para o *Macbeth*, de William Shakespeare – respectivamente, *Trono Manchado de Sangue* (1957) e *Macbeth* (1971).

De acordo com Sodré, Kurosawa teria conseguido realizar um segundo original a partir da peça de Shakespeare, ao contrário de Polanski. Ao supostamente não se manter fiel a Shakespeare – *Trono Manchado de Sangue* é ambientado no Japão do século XVI, contexto histórico diverso do da peça, a personagem Lady Macbeth do filme foi influenciada pelo Teatro Nô japonês –, Kurosawa teria estabelecido um diálogo criativo com o dramaturgo, colocando-se “ao lado” e não “a serviço” dele. De acordo com boa parte dos críticos, Millôr Fernandes não teria realizado, com *Os Órfãos de Jânio*, um Segundo Original de *Os Filhos de Kennedy*.

Yan Michalski também chamou atenção para o ceticismo de Millôr Fernandes em relação ao Brasil – encenada em 1980, a peça faz uma revisão das duas décadas anteriores – ao retratá-lo por meio de cinco personagens cujas realidades resultaram muito além dos projetos de vida ambicionados.

⁸⁶ Yan Michalski, “O heroísmo anônimo dos fracassos”, *Jornal do Brasil*, 14/05/1980.

Não menos marginais e pouco heróicos eram os seus cinco primos de *Os Filhos de Kennedy*. Mas a história nos ensina que eles e as faixas populacionais que representam modificam pelo menos provisoriamente a face cultural e política dos Estados Unidos. Intervieram decisivamente no processo histórico do seu tempo. Já para os seus equivalentes nacionais, Millôr escolheu o denominador comum do fracasso e até de inautenticidade nos seus engajamentos político-existenciais. Eles não interferiram em nada, os acontecimentos simplesmente não tomaram conhecimento do seu inconformismo nem da sua ilusória resistência e, em última análise, os seus patéticos esforços para dizer não revelaram-se completamente inúteis. Claro que o autor está livre de escolher para ilustrar a sua visão de um movimento da história amostras fracassadas como estas. Ao fazê-lo, Millôr foi coerente com o seu notório desencanto e ceticismo em relação ao panorama do Brasil de ontem e de hoje. E não cometeu propriamente uma falsificação histórica, na medida em que todos nós conhecemos de perto indivíduos algo parecidos com os seus órfãos (...) (Mas) ao não pretender implicitamente colocar em cena um mostruário representativo de um conjunto bem mais amplo, o autor praticou, pelo menos, uma séria omissão: se a luta específica dos seus Nelita, Gilda, Carlos, Beto e Conceição foi inútil, houve outros Nelita, Gilda, etc., quase irmãos-gêmeos dos millorianos que contribuíram durante esses 20 anos para salvar muita coisa neste país, inclusive a nossa fé comum no elan vital que Millôr pela boca de Carlos proclama com uma qualidade fundamental.⁸⁷

A atriz Tereza Rachel, bastante elogiada juntamente a outros colegas de elenco, como Claudio Corrêa e Castro e Milton Gonçalves, defendeu o recorte adotado por Millôr, em entrevista a Flavio Marinho.

Você diz que Millôr só coloca em cena personagens fracassadas. Pode ser. Mas, de resto, os últimos 20 anos vividos pelo país não podem ser chamados política e humanamente de gloriosos. No entanto, no final da peça, através de um cantochão, o autor faz questão de esclarecer que o povo, a não ser por algumas pessoas como as suas personagens, soube resistir, individual ou coletivamente, com humildade e espírito de equilíbrio.⁸⁸

À medida que o tempo passou foram traçadas cada vez mais analogias entre o período em que o Brasil permaneceu mergulhado na ditadura militar e a reconquista da democracia, não no sentido de opor os dois momentos, mas sim de mostrá-los interligados. As lacunas evidenciadas nos últimos anos, em especial no campo da educação, costumam ser creditadas à desarticulação do projeto coletivo e ao sentido de utopia, sustentados por integrantes de uma juventude destemida durante os anos 60 e 70. No que diz respeito a *Os Órfãos de Jânio*, Millôr Fernandes teria, segundo o

⁸⁷ Yan Michalski, "O heroísmo anônimo dos fracassos", *Jornal do Brasil*, 14/05/1980.

⁸⁸ Tereza Rachel, entrevista a Flavio Marinho, "Uma defesa apaixonada pelos 'Os órfãos de Jânio', *O Globo*, 05/07/1980.

depoimento de Tereza Rachel, feito um texto a partir de casos de exceção, como se não ambicionasse transformar suas personagens em símbolos do Brasil. Restabelece certo equilíbrio ao final, quando mostra que Nelita, Gilda, Carlos, Beto e Conceição não sintetizam a jornada do povo durante os anos de chumbo.

A produção seguinte do Teatro dos 4, *Morte Acidental de um Anarquista*, reuniu características valorizadas em montagens anteriores: a conexão com um fato real, como em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, e o vínculo com o teatro popular, antes buscado através da ligação com o Teatro de Arena em *Papa Highirte* e agora por meio da dramaturgia de Dario Fo.

No caso de *Morte Acidental de um Anarquista*, Dario Fo escreveu o texto em 1970, evocando um assassinato ocorrido em 1921, em Nova York, mas diretamente inspirado num fato do ano anterior: a explosão de uma bomba num banco de Milão, matando 16 pessoas e ferindo 88. Um anarquista é acusado e preso. Na mesma noite, cai do 14º andar da delegacia. A partir daí, ocorre uma mobilização – da qual fez parte Dario Fo – em prol do esclarecimento do caso. Passam-se poucos anos – depois, portanto, de Fo publicar o texto – e a verdade vem à tona: a bomba foi colocada por um grupo fascista e o anarquista não se suicidou, mas foi jogado por policiais – alguns, libertados após julgamento.

A montagem (dirigida por Helder Costa, que pouco mais de dois meses antes tinha apresentado sua versão com o grupo lusitano A Barraca, intitulada *Preto no Branco*) suscitou comparações com o caso Wladimir Herzog, torturado e morto durante a ditadura militar, e com ataques a bomba, ocorridos no Rio de Janeiro em 1980. Apesar de ligado a tantos contextos específicos, o espetáculo do Teatro dos 4 evitou referências a qualquer época – principalmente, na cenografia geométrica de Paulo Mamede e nos figurinos de Mimina Roveda, que valorizaram a estética preto-e-branco, com apenas um elemento de cor, uma fita vermelha que amarrava as personagens hipócritas e repressoras – com o intuito de ressaltar a atemporalidade da peça, ambição também presente na abordagem do material dramaturgic de Fassbinder em *Afinal, uma Mulher de Negócios*.

Dario Fo, à frente do grupo La Comune, não procurou se valer da gramática tradicional do teatro político. Utilizou como ferramenta o humor, o registro farsesco, escolhendo a figura de um louco – que se faz passar por juiz, militar e padre – como elemento-chave para o desvendamento da misteriosa morte do anarquista. Uma situação que remetia a *O*

Inspetor Geral, de Nikolai Gogol. Sergio Britto destaca esta característica do texto de Fo.

Creio que todo teatro político que a gente conhece no Brasil ficou limitado ao realismo socialista, que veio do Arena através de autores como Boal, Guarnieri ou Vianninha, e ao do Brecht: mensagens poéticas transmitidas através de um certo distanciamento. Mas acho que Dario Fo caminha através de outra coisa. Ele pretende sempre chegar até o povo de uma forma popular: com humor. Ele só acredita no humor. Na minha opinião, porém, *A Morte Acidental...* não deixa de ser uma farsa intelectual, mesmo com toda a sua popularidade e clareza de raciocínio.⁸⁹

Sergio Britto volta a estabelecer diferenças em relação ao passado teatral brasileiro, referindo-se ao Teatro de Arena – iniciativa da qual participou nos primeiros anos, nas montagens de José Renato para *Esta Noite é Nossa* (1953), de Stafford Dickens, e *Uma Mulher e Três Palhaços* (1954), de Marcel Achard –, movimento que aproximou o público da realidade de seu país ao valorizar uma dramaturgia centrada na realidade, no cotidiano dos pertencentes a classes sociais menos favorecidas. Britto também evoca a influência de Bertolt Brecht, dramaturgo que não se colocava exatamente contra o entretenimento em si, mas que defendia a concepção de uma cena que não fosse assistida de maneira alienada. O espectador não deveria esquecer a sua condição de espectador. Também precisaria ser lembrado de que aquela determinada ficção descortinada à sua frente está a serviço de uma proposta reflexiva, de tomada de consciência. Para evitar que a plateia se projetasse de maneira passiva na história apresentada, Brecht propôs o mecanismo do distanciamento: o ator se distanciava da personagem (seja por meio de um descolamento propiciado pelo fato de interpretar mais de uma ao longo da encenação, seja por se afastar temporariamente dela para trazer à tona a voz do autor) para que o público pudesse se distanciar, pelo menos em alguma medida, do espetáculo. Dario Fo busca a conscientização por meio do humor.

Entretanto, *Morte Acidental de um Anarquista* não esteve entre as realizações mais felizes do Teatro dos 4. De acordo com Sergio Britto, o problema principal residiu na determinação de Helder Costa dirigir a montagem brasileira como um carbono da portuguesa. Nesse sentido, o projeto se revelou como importação direta destituída de suficiente apropriação, problema também apontado (guardadas as devidas distâncias) em relação à limitada proposição dramaturgic de Millôr Fernandes em *Os Filhos de Kennedy*.

⁸⁹ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, *O Globo*, 15/09/1980.

Helder acrescentou: “Só posso fazer a peça agora. Tenho um mês pela frente. Proponho repetir o nosso espetáculo. Não há tempo para realizar uma outra versão” (...) Não percebemos no momento o erro em que estávamos entrando. O excelente espetáculo do Barraca era consequência de uma longa experiência de grupo, de uma estreita relação de trabalho entre Helder e seus atores (...) Helder fez o que propôs, isto é: repetiu o seu espetáculo com o Barraca, só que não teve o tempo necessário para perceber que esses seis brasileiros, melhores ou piores, mais ou menos talentosos, não tinham nada em comum com seus colegas portugueses. (Britto, 1996, p. 197)

Britto observa ainda outro problema – este não em esfera artística, mas relacionado à estratégia de produção. “Colocar este texto no horário alternativo foi um erro gravíssimo: texto político no horário frequentado esmagadoramente por senhoras (...) Às segundas e terças-feiras, à noite, ainda tivemos algum público, mas nas vesperais de 17 horas de quarta, quinta e sexta, amargamos o deserto” (Britto, 1996, p. 197). O Teatro dos 4 apostaria no horário alternativo para as montagens de textos ligados à condição feminina – como se deu em *Afinal, uma Mulher de Negócios* e ainda ocorreria em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, ambos de R. W. Fassbinder. Ainda assim, tais peças não forneciam uma visão apaziguada do lugar da mulher no mundo. Não favoreciam uma identificação direta, confortável, entre espectadoras e personagens.

Na montagem de *Morte Acidental de um Anarquista*, os críticos elogiam mais o texto de Dario Fo do que o resultado da montagem. A crítica aplaude a peça de Fo, mas faz restrições ao tom farsesco adotado por Helder Costa na encenação. E compara o espetáculo feito pelo diretor com o grupo A Barraca com o realizado junto ao Teatro dos 4, marcando vantagem para a versão portuguesa.

Yan Michalski questiona o registro de interpretação, creditando o resultado não só ao que considera como sendo temperamento dos atores brasileiros como dos intérpretes da montagem do Teatro dos 4 em particular.

Uma vez que a concepção visual era muito semelhante, a diferença só pode resultar do tom de interpretação. O espetáculo da Barraca era impostado numa linha de malícia, enquanto que o do Teatro dos 4 o é tremendamente exacerbado e frenético: uma questão de temperamentos nacionais, mas também especialmente de temperamentos pessoais dos protagonistas que num como no outro caso ditam o tom. Dentro da opção interpretativa adotada, o desempenho de Sergio Britto é forte e divertido; mas a sua contínua exacerbação torna pouco nítida a progressiva revelação dos segredos de estado que a sua personagem vai desvendando.⁹⁰

⁹⁰ Yan Michalski, “Milão, entre São Paulo e Barbacena”, *Jornal do Brasil*, 19/09/1980.

Macksen Luiz também menciona o registro interpretativo adotado pelo diretor.

Helder, talvez impressionado com o temperamento histriônico do ator brasileiro, preferiu deixar o elenco exercer o seu estilo às últimas consequências. O texto fica um tanto obscurecido com esse derramamento histriônico, mas nem por isso perde totalmente o impacto.⁹¹

O crítico chama atenção para o que se costuma definir como temperamento do ator brasileiro: histriônico, expansivo e, principalmente, intuitivo, numa certa contramão da solidificação de uma metodologia de trabalho. Macksen Luiz já tinha abordado esta tendência à exteriorização na encenação de *Os Veranistas*, elogiando, em particular, o trabalho de Renata Sorrah pela opção por uma contenção em detrimento de um realce das emoções da personagem que poderia projetar de modo mais destacado o seu desempenho.

2.6 Breve Recuo em Tempos Díficeis

O Teatro dos 4 seguiu vinculado a discussões atuais, mas, dessa vez, não por escolha própria. Decididos a não produzir em 1981, devido aos altos custos para levantar as produções dos espetáculos e mantê-los em cartaz, ao desgaste para conseguir financiamento nos primeiros anos (a Shell só começaria a patrocinar em 1983) e a pouca resposta de público, especialmente no caso da montagem de *Morte Acidental de um Anarquista*, os sócios, porém, cederam diante do projeto de *Comunhão de Bens*. Em nota publicada na imprensa⁹², há a informação de que o teatro seria emprestado ao humorista Agildo Ribeiro de março até o final de 1981 e, diante da desistência deste, surgiu o projeto de encenação da peça de Alcione Araujo. A eventual presença de Agildo no palco do Teatro dos 4 confirma a distância entre a proposta da sociedade e a dos espetáculos que ocasionalmente alugavam o espaço. Se Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede buscavam sustentar coerência no programa de base das montagens que produziam, o mesmo não era muitas vezes mantido nas encenações avulsas que desembarcavam no teatro, concessão provavelmente necessária para a sobrevivência do teatro como empreendimento financeiramente viável.

⁹¹ Macksen Luiz, sem título, *Isto É*, 01/10/1980.

⁹² *O Dia*, 04/05/1981.

O texto, encenado pelo próprio autor, era centrado nas transformações comportamentais, já decorrentes de décadas anteriores, na relação homem/mulher. O autor/diretor enfoca essa transição através do casal de classe média alta formada pelos jovens Helô e Bodô. Ela começa a questionar a instituição do casamento e a valorizar sua independência; ele, executivo bem remunerado, conserva resquícios de machismo. Helô decide sair de casa, mas Bodô propõe um formato de relacionamento “moderno”: que vivam no mesmo apartamento respeitando, porém, a privacidade um do outro. A partir daí, ela arranja um namorado, Guto, menos circunscrito às “limitações” do relacionamento convencional. Sentindo-se pressionado, ele conhece Nice, moça do subúrbio que se diverte passando os finais de semana na Zona Sul.

Os ensaios de *Comunhão de Bens* foram tumultuados. Só Bia Nunnes permaneceu no elenco do início ao final do processo. Os demais atores – passaram pelo projeto Otávio Augusto, Lúcia Alves, Pedro Paulo Rangel, André Valli e José Wilker – desistiram por inadaptação à condução de Alcione Araujo. O elenco final foi formado por Maria Helena Dias (Helô), Osmar Prado (Bodô), Aderbal Junior (Guto) e Bia Nunnes (Nice), sendo que os dois primeiros tiveram apenas quinze dias para ensaiar. O espetáculo estreou em 9 de junho de 1981, mais de um mês depois da data inicialmente anunciada. Além do processo turbulento, *Comunhão de Bens* parece um projeto pouco vinculado à sociedade do Teatro dos 4. Não por acaso, Sergio Britto se refere a ele de maneira especialmente sintética no livro *Fábrica de Ilusão – 50 Anos de Teatro* e o omite no livro seguinte, *O Teatro & Eu*. Em menor escala, a relação impessoal da sociedade com um dado projeto já tinha prejudicado de maneira decisiva o espetáculo anterior, *Morte Acidental de um Anarquista*, que, conforme disse Sergio Britto, surgiu como uma tentativa de cópia da encenação portuguesa.

Seguindo uma tendência que parece algo marcante nessa primeira fase do Teatro dos 4 (apesar das exceções, como a assinalada em relação à montagem do texto de Dario Fo), as restrições ao material dramaturgicamente de *Comunhão de Bens*, de Alcione Araujo, influenciam diretamente no resultado alcançado na encenação, assinada pelo autor.

Os críticos apontaram problemas no texto, a começar pela filiação à tradição do *boulevard*. Claudio Bojunga afirma que “os ingredientes clássicos do gênero, quiproquós, correrias e casais trocados, aqui simplesmente não funcionam. As personagens ficam paralisadas, resistem nostálgicas de uma ‘quadradice’ inatingível de que fingem fugir”⁹³. A dificuldade de alcançar fluência no registro de humor decorre,

segundo a crítica, do desequilíbrio de um texto que também se apresenta ao público como peça de tese, enveredando por uma exposição de tomadas de posição que suscita ainda uma duração (duas horas) que não é plenamente sustentada pela direção. Não por acaso, o texto é constantemente classificado de “discursivo”, “literário”. A indefinição entre a filiação ao *boulevard* e o teatro de tese – formato decorrente, no caso, de um desejo de suscitar na plateia um debate em torno de padrões comportamentais – foi sintetizada a perfeição por Yan Michalski em sua crítica.

Comunhão de Bens seria vítima de um mal que o teatro raramente perdoa, a indecisão. Trata-se de uma comédia que se empenha insistentemente em fazer rir (...) Mas trata-se também ou quase de um tratado dramatizado de sociologia para leigos, no qual o autor procura expor a sua visão das recentes liberalizações da instituição do casamento, ou melhor, do pacto conjugal (...) Não há nenhuma incompatibilidade de princípio, muito pelo contrário, entre a abordagem cômica e a eventual seriedade do assunto abordado (...) Mas há uma incompatibilidade incontornável entre o gênero comédia e uma discussão abertamente conceitual (...) as personagens de *Comunhão de Bens* não param de teorizar, de emitir exaustivas considerações conceituais sobre a posição de cada uma diante da situação em que se acham reunidas. Já a ação que serve de suporte a tanta tagarelice é desproporcionalmente tênue.⁹⁴

Yan Michalski afirma ainda que a indefinição contida no texto afeta o trabalho dos atores “desorientados entre o empenho em dar às suas personagens uma verossimilhança humana e a opção de fazer graça pela graça”. O fato de os atores terem atravessado um processo tumultuado, marcado por constante troca de elenco, impediu que se atingisse um rendimento harmônico. Em todo caso, os críticos destacam discretamente o trabalho de Aderbal Junior (depois rebatizado de Aderbal Freire-Filho) no domínio do humor da personagem.

Em crítica, Flavio Marinho também aponta para a dificuldade do espetáculo de fazer uso satisfatório das ferramentas do *boulevard*.

As quatro personagens de *Comunhão de Bens* não poderiam ser mais estereotipadas (...) Tal tipo de significação não seria nem um pouco danosa se se tratasse de um *vaudeville* desprezioso, em que o menos importante são sutilezas psicológicas obscurecidas pelos quiproquós, trocas de identidade e correrias. Mas *Comunhão de Bens* não se assume como tal e pretende abordar bem humoradamente a tentativa de liberação da mulher e de adaptação do homem a esta nova realidade, numa busca de voos de crítica político-social, não

⁹³ Claudio Bojunga, “Ousadia errada”, *Veja*.

⁹⁴ Yan Michalski, “Comunhão de tagarelas”, *Jornal do Brasil*, 24/06/1981.

chegando a relegar suas intenções. (...) Além disso, um *vaudeville* também exige um metiê dramaturgico, um domínio na técnica de fazer funcionarem as correrias, trocas de identidade e quiproquós (...) coisas que acontecem em menor escala nessa *Comunhão de Bens*, mas que de qualquer forma exigem uma carpintaria para armá-la satisfatoriamente, como faz Neil Simon ou nosso João Bethencourt (...) Seria preciso dar uma grande enlouquecida no espetáculo (...) A direção do autor, no entanto, optou por uma absoluta severidade ao próprio texto, e o espetáculo resultou extremamente profissional, sem nenhum brilho ou achado menos rotineiro.⁹⁵

Flavio Marinho credita como possivelmente prejudicial ao resultado do espetáculo o fato de Alcione Araujo ter acumulado as funções de autor e diretor porque, provavelmente apegado ao seu próprio texto, teve dificuldade em atenuar seus defeitos, como as já mencionadas longa duração e indefinição entre o desejo de fazer rir e o de investir num debate conceitual.

Os sócios do Teatro dos 4 voltariam a alugar o espaço – agora, para montagens de textos brasileiros, um infanto-juvenil (*A Busca do Cometa*, de João das Neves) e outro voltado para o público adulto (*Barreado*, de Ana Elisa Gregori). O primeiro recebeu contundente crítica de Flora Sussekind, quando o espetáculo já fazia nova temporada no Teatro Candido Mendes, destacando a fragilidade da dramaturgia destinada à plateia mirim, problema que também acometeu *A Revolução dos Patos*, o primeiro trabalho nesse campo a desembarcar no Teatro dos 4. De acordo com a crítica, o autor teria procurado “impor” uma tomada de consciência em relação às mazelas brasileiras e investir num patrulhamento contra o peso da influência estrangeira sobre a cultura brasileira.

... quando se pensa estar oferecendo às crianças da plateia uma imagem realista dos trabalhadores e seu cotidiano, o que se produz efetivamente é uma monótona abstração que ora se chama lixeiro, ora se chama operário. São personagens completamente sem vida e que nem nome possuem. Daí diálogos como esse: “Alô, seu operário”. E a resposta: “Oi, seu lixeiro”. Para um espetáculo com um projeto de aproximar o espectador infantil da vida das classes trabalhadoras, tanta abstração e diálogos tão forçados não são exatamente os melhores caminhos. Fica extremamente monótono não apenas essa transformação de personagens populares em abstrações, mas uma tentativa excessivamente didática de falar sobre todos os problemas nacionais. Fala-se desde as condições de trabalho nas fábricas e minas de carvão à destruição ecológica, desde a vida de um lixeiro carioca à condenação dos contos de fadas, condenação risível quando se percebe que as personagens de *A Busca do Cometa*, mesmo a rigor reconhecíveis na vida real, aos olhos de qualquer

⁹⁵ Flavio Marinho, “Comunhão de bens fica só nos estereótipos e chavões”, *O Globo*, 18/06/1981.

criança adquirem muito menos realidade do que qualquer príncipe ou bruxa de algum velho conto de fadas. E o argumento utilizado por uma das personagens infantis da peça contra os contos de fadas beira o lamentável. “Conto de fada é coisa da Europa, da França”, diz-se em determinado momento. E logo em seguida começa-se a narrar uma história do folclore gaúcho como uma tentativa tacanha de reproduzir o sotaque sulista, o que torna o texto incompreensível e dá a impressão de se tratar de conto mais estrangeiro do que qualquer outro. Quase tão estrangeiro quanto os trabalhadores e crianças pobres que desfilam pelo palco.⁹⁶

Este esforço de engajamento presente na dramaturgia e no espetáculo decorria possivelmente da influência do Grupo Opinião, onde o diretor João das Neves encenou textos contundentes, como *A Saída? Onde fica a Saída?* (1967), de Armando Costa, Antonio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar – montagem em que empregou o Sistema Coringa, conceituado por Augusto Boal no Teatro de Arena –, *Jornada de um Imbecil até o Entendimento* (1970), de Plínio Marcos, e o seu *O Último Carro*, além do clássico *Antigone* (1969), de Sófocles. O elo com o Brasil se refinaria a partir do momento em que Neves se mudou para o Acre (Rio Branco), fundando o Grupo Poronga, coletivo com o qual realizou encenações como a de *Tributo a Chico Mendes* (1988), e, posteriormente, para Minas Gerais (Belo Horizonte), onde adaptou *Primeiras Estórias* (1992), de Guimarães Rosa. Mais recentemente, João das Neves confirmou a conexão com a brasilidade por meio das bem-sucedidas montagens de *Besouro Cordão de Ouro* (2006), que incluía o público dentro da cena que descortinava a jornada do capoeirista baiano, e *Farsa da Boa Preguiça* (2009), versão do original de Ariano Suassuna.

Já *Barreado*, peça de Ana Elisa Gregori, ganhou o prêmio de publicação no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro em 1974, mas permaneceu inédita durante 22 anos – desde o momento em que foi escrita (1959) até a montagem assinada por Luiz Mendonça (1981). A autora adotou como ponto de partida um romance mineiro, intitulado *A História de Laurindo e Laurinda*, e a base do enredo aponta diretamente para o célebre *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Afinal, Ana Elisa destaca o amor proibido entre duas personagens, Laurindo e Laurinda, oriundas de famílias do interior de Minas Gerais que se tornam rivais após o pai dela matar o dele.

⁹⁶ Flora Sussekind, “Como transformar um lixeiro num cometa”, *Jornal do Brasil*, 05/03/1982.

O desejo de vingança remete ao mundo das divergências resolvidas à bala num sertão arraigado, estacionado no tempo. Ambas decidem fugir, ainda mais pelo fato de a mãe de Laurinda já tê-la prometido a um rico fazendeiro.

A autora escreveu *Barreado* (expressão que significa construir uma casa de pau a pique em sistema de mutirão) a partir de um universo rural e popular com o qual tinha intimidade.

A linguagem de *Barreado* é a que conheço desde que nasci. Os empregados da fazenda, os colonos eram os meus companheiros de papo. E eu lhes apreendi não apenas a linguagem, mas também toda uma filosofia de vida. Tanto é que algumas das minhas personagens são verdadeiras. O Laurindo do *Barreado* chamava-se Romeu e eu nunca mais o vi. Mas, se as personagens existiram, a história é totalmente inventada.⁹⁷

O universo descortinado por Ana Elisa Gregori em *Barreado* também era próximo da brasilidade presente nas escolhas de Luiz Mendonça. O diretor já tinha sido convidado há cerca de dois anos e meio para conduzir uma encenação do texto, mas estava ocupado com o projeto de montagem de *Rio de Cabo a Rabo*, revista de Gugu Olimecha. Até que Gloria Melgaço, atriz que detinha os direitos da peça, decidiu montar em sistema de cooperativa e voltou a chamá-lo. Henrique Sérgio Gregori, filho da autora, assumiu a produção.

Nascido na Fazenda Nova, no Brejo da Madre de Deus (Pernambuco), Mendonça conhecia o mundo de *Barreado*. Além disso, tinha forte ligação com a dramaturgia brasileira – evidenciada nas encenações de textos como *A Pena e a Lei* (1975), de Ariano Suassuna, *Lisbela e o Prisioneiro* (1965), de Osman Lins, *Onde Canta o Sabiá* (1977), de Gastão Tojeiro, *As Incelenças* (1973) e *Viva o Cordão Encarnado* (1974), ambas de Luiz Marinho. Ainda assim, não detecta muitos elos com as demais peças que encenou, com exceção de *Viva o Cordão Encarnado*.

(...) uma semelhança que ficaria só em cheiro, na (...) rivalidade entre dois cordões, o azul e o encarnado (enquanto em *Barreado*) existe a disputa entre as duas famílias. Isso, no entanto, só acontece em termos de história mesmo porque *Barreado* é um espetáculo muito menos agressivo que o *Cordão Encarnado*. Uma agressividade que vinha muito do clima daqueles tempos pré-abertura, 1974, enquanto que aqui a coisa é mais lírica, menos tensa, como nós estamos necessitando nos dias de hoje.⁹⁸

⁹⁷ Ana Elisa Gregori, material de divulgação do espetáculo.

⁹⁸ Luiz Mendonça, entrevista a Flavio Marinho, “Barreado – Um Romeu e Julieta à brasileira”, *O Globo*, 15/10/1981.

O arrefecimento da repressão na fase final da ditadura militar geraria espetáculos menos contundentes, transição que pode ser percebida nas encenações produzidas pelo Teatro dos 4. Ainda que Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede nunca tenham enveredado pela realização de montagens que marcassem oposição frontal à ditadura – como o Teatro Oficina, a partir de determinado momento –, a relação com a realidade sempre pautou os sócios na escolha de peças que sugerissem uma conexão com o presente.

Mesmo não se tratando de uma produção do Teatro dos 4, *Barreado* possuía características afinadas com as propostas da sociedade – como a realização de espetáculos de grande porte (a equipe do espetáculo, orçado em 6 milhões de cruzeiros, reunia 44 integrantes, sendo 22 atores) e a valorização do texto brasileiro. Ainda assim, esses pontos de proximidade devem ser relativizados, uma vez que *Barreado*, apesar da equipe numerosa, não apresentou o padrão de qualidade em termos de produção (conforme sublinhado nas críticas) que se tornou a marca dos espetáculos produzidos na casa. E o próprio texto brasileiro, destacado na primeira fase da história do Teatro dos 4 de acordo com o desejo dos sócios, acabou sendo menos realçado nos anos 80 e 90.

Barreado também retomou o musical, gênero que o Teatro dos 4, entre as suas produções, visitou apenas em *A Ópera do Malandro* – e fora de seus palcos. No caso dessa nova montagem, o público se deparou com o entrelaçamento entre o popular e o erudito, entre a pesquisa de Ana Elisa Gregori em torno da musicalidade rural mineira e a partitura original composta por Nelson Melim. A dificuldade na realização dos desafios técnicos impostos pelo musical numa época em que o teatro brasileiro ainda não tinha adquirido *know how* foi uma das restrições encontradas nas críticas. Apesar da inegável importância alcançada por grandes espetáculos protagonizados por Bibi Ferreira – *My Fair Lady* (1962), *Hello, Dolly* (1965), *Brasileiro*, *Profissão: Esperança* (1970), *O Homem de la Mancha* (1972) e *Gota D'Água* – e de Marília Pêra já ter evidenciado adesão ao musical – a exemplo do show *A Pequena Notável* (1971), de *Como Vencer na Vida sem Fazer Força* (1964) e *Pippin* (1974) –, o gênero ainda não tinha se tornado recorrente na cena nacional. Na análise de *Barreado*, os críticos evidenciaram a falta de preparo técnico dos atores.

Em relação ao texto, a crítica ressaltou o valor da pesquisa de Ana Elisa Gregori em torno do linguajar popular, mas observou que o prazer do mergulho num universo com o qual inegavelmente tem intimidade ultrapassa as necessidades dramáticas e

assinalou a dificuldade de administrar os planos realista e alegórico. As maiores restrições, contudo, se concentraram na direção de Luiz Mendonça, a quem foi atribuída a dificuldade de entrelaçar o real e o onírico, a atmosfera festiva com o teor trágico da história. Os críticos sublinham que o problema não reside propriamente na materialização de cada um desses planos, e sim na conjugação entre eles. Já Yan Michalski aponta para a tendência do diretor se valer da evocação do ambiente interiorano como instrumento de sedução na conquista do público, priorizando a fruição em detrimento de uma abordagem mais consistente da problemática descortinada no texto.

A competente e bonita encenação de Luiz Mendonça, que deve muito do seu impacto ao singelo cenário de Israel Pedrosa, aos adereços de Guilherme Karan, aos figurinos de Lídia Kosovski, à coreografia de Teresa D'Aquino, especialmente à linda música de Nelson Melin, teria sido bem melhor ainda se se permitisse uma atitude mais política em relação ao texto. Com efeito, o espetáculo não corrige a pouca clareza do fio da ação e antes a agrava, não ajudando tampouco a correta percepção das diferenças entre o plano realista e o alegórico. Por outro lado, pareceu-me que a direção puxa o trabalho um pouco demasiadamente para o folclórico-pitoresco, em prejuízo do clima místico-trágico que o texto potencialmente sugere e que aqui resulta relativamente pouco denso.⁹⁹

Com exceção da música de Nelson Melin, os demais elementos componentes do espetáculo dividiram a opinião da crítica. Em todo caso, vale destacar as contribuições de Israel Pedrosa, amigo de Paschoal Carlos Magno no Teatro Duse, e Guilherme Karan, encarregado da criação e execução dos adereços do espetáculo. Em relação ao elenco, as interpretações de Miriam Pires e Glória Melgaço foram destacadas, assim como a voz de Marília Barbosa. Do elenco de *Barreado* apenas Camilo Bevilacqua voltaria a trabalhar em produções do Teatro dos 4 – *A Cerimônia do Adeus*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Mephisto*. Em todo caso, a escalação traz nomes importantes (Miriam Pires) ou promissores (Elizabeth Savalla e Fernando Eiras), além da presença de Anatilde de Paula, filha do líder camponês pernambucano Francisco Julião, interpretando a Morte.

Barreado marcou o início da parceria entre o iluminador Aurelio de Simoni e o Teatro dos 4. De Simoni, que antes trabalhava na Rede Ferroviária Federal S.A, já tinha dado

⁹⁹ Yan Michalski, “Camponeses poetas”, *Jornal do Brasil*, 22/10/1981.

passos profissionais através dos trabalhos de iluminação nas montagens de *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Haroldo de Oliveira, no Sesc Tijuca, onde era operador de luz (e conheceu Jorginho de Carvalho), e *As Preciosas Ridículas* (1979), de Molière, dirigida por Marília Pêra. Firmou parceria com Luiz Paulo Nenen – que, do final da década de 70 em diante, trabalhou com grupos jovens recém-fundados (como a Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, o Pessoal do Despertar e o Pessoal do Cabaré) – durante alguns anos realizando com ele a reforma no aconchegante teatro da Aliança Francesa de Botafogo. Os dois eram montadores de Jorginho de Carvalho, responsável pela iluminação dos primeiros espetáculos do Teatro dos 4. Com a saída de Carvalho do Brasil na primeira metade dos anos 80, ambos intensificaram o ritmo de trabalho. Juntos conceberam as luzes de alguns espetáculos do Teatro dos 4 – *O Suicídio*, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e *Rei Lear*. A parceria foi coroada com o Troféu Mambembe de 1982, referente ao conjunto de espetáculos. Depois de desfazer a parceria, De Simoni fez a iluminação de *Tio Vânia* e de *Assim é... (se lhe Parece)*, produções de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede.

Enquanto *Barreado* estava em cartaz, o Teatro dos 4 parece ter “se transferido” para o Teatro de Arena, que estava sendo inaugurado naquele momento, através da encenação de *A Senhorita de Tacna* (1981), de Mario Vargas Llosa. Basta dizer que a direção era de Sergio Britto, a cenografia, de Paulo Mamede, os figurinos, de Mimina Roveda e a tradução, de Millôr Fernandes. No elenco, atores que marcaram presença no Teatro dos 4, como Tereza Rachel – com quem Sergio Britto já tinha contracenado em *Tango* (1972), de Slawomir Mrozek, e *A Gaiivota* (1974), de Anton Tchekhov –, Luís de Lima e Pedro Veras. Também em cena, o tarimbado Walmor Chagas (substituído, em dado momento, pelo próprio Britto).

Antes de retomar a produção, a sociedade alugou o espaço para duas encenações infantis (*Chapeuzinho Amarelo* e *O Dia em que o Guarda-Chuva se Apaixonou pela Sombrinha*), uma juvenil (*Capitães de Areia*) e uma adulta (*Noites Brancas*). Adaptação teatral do livro homônimo de Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* se impôs como uma montagem de sucesso¹⁰⁰ que estreou em 1980, no Teatro Candido Mendes, e passou pelo Teatro Gay Lussac, em Niterói, antes de chegar ao Teatro dos 4 no início de 1982

¹⁰⁰ *Chapeuzinho Amarelo* recebeu o Prêmio Mambembinho concedido pelo Inacen como um dos cinco melhores espetáculos infantis de 1980 e foi apresentado em capitais como Belo Horizonte, Brasília, São Paulo e Vitória.

com elenco parcialmente modificado. Com direção e adaptação de Zeca Ligério, que expandiu o texto curto composto por apenas duas personagens e destituído de diálogos, o espetáculo conta a história de superação de uma menina em relação aos seus medos, simbolizados na figura do lobo. Flora Sussekind elogiou a transposição para o palco. “Medos que são superados no interessante jogo cênico com os materiais mais inusitados e num jogo de palavras onde o que era lobo vira bolo e o que era bruxa vira xabru. Trocam-se os nomes das entidades temíveis e com isso perdem igualmente o terror num espetáculo que se utiliza de poucos atores e poucos materiais...”¹⁰¹

A crítica destaca a disposição para estimular a imaginação do espectador por meio de uma encenação que aposta no sugestivo, ao invés de procurar concretizar todas as imagens diante do público. Os elementos não são materializados em cena. As personagens jogam ping-pong sem raquetes ou bola – “apenas” fazendo os ruídos e movimentos próprios da atividade. Os objetos de cena são aproveitados como instrumentos musicais. É a prova de que a riqueza do teatro pode residir no afastamento dos objetos de seus sentidos literais e na possibilidade de adquirirem quaisquer significados a partir de um acordo mudo estabelecido com a plateia.

Alguns críticos, porém, se ressentiram da ausência de um processo de transformação mais vagaroso, perceptível, da protagonista. De acordo com Clovis Levi, em *O Globo*, e *Lena Brasil*, na *Tribuna da Imprensa*, a transição de *Chapeuzinho Amarelo* é um tanto abrupta, sinal da falta de verossimilhança do texto em sua etapa final, de uma lacuna que não poderia ser preenchida pela imaginação do espectador. “Cria-se (...) a expectativa de um encontro de uma grande medrosa com o lobo, que já carrega nas costas a conotação de ser mau. E o que acontece nesse encontro (é que) a *Chapeuzinho Amarelo* sofre uma brusca, brusquíssima, transformação”, observa Clovis Levi.¹⁰²

Logo após, os sócios cederam o teatro para a temporada de *Noites Brancas*, versão de Paulo Afonso de Lima (diretor que apresentou concomitantemente no teatro o infantil *O Dia em que o Guarda-Chuva se Apaixonou pela Sombrinha*) para a novela de F. Dostoievski. Pode-se traçar algumas associações entre essa montagem e as produções do Teatro dos 4, como a disposição em encenar textos pouco difundidos no Rio de Janeiro (*Noites Brancas* era inédito na cidade, já tendo rendido dois espetáculos em São

¹⁰¹ Flora Sussekind, “Brincando com fogo sobre as cinzas”, *Jornal do Brasil*, 26/02/1982.

¹⁰² Clovis Levi, “Chapeuzinho Amarelo de medo”, *O Globo*, 09/08/1980.

Paulo), o investimento em obras de qualidade (ainda que os sócios tenham se pautado pela escolha de peças e não por material literário) e a tensão entre o respeito à obra original e o exercício de uma autoria na transposição para o palco (expressada aqui por meio de operações sobre a novela). Paulo Afonso de Lima transportou para a cena a história de amor entre o anônimo Sonhador e a jovem Natschenka durante as quatro noites brancas (fenômeno que ocorre em São Petersburgo tornando o céu azulado e as noites tão claras quanto o dia), mas desenvolveu uma personagem (Matrena) apenas mencionada no romance que, na adaptação, ganhou cenas próprias.

Em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, o diretor evidencia certa contradição ao dimensionar sua intervenção sobre o texto de Dostoiévski. De acordo com a repórter, Cleusa Maria, “...Paulo Afonso não concorda que a peça seja uma obra independente do livro. Prefere vê-la como uma peça de equipe, na qual modestamente inclui o próprio Dostoiévski”.¹⁰³ Paulo Afonso de Lima se preocupou, na transposição da história de amor entre o Sonhador e Natschenka, em manter conexão com o livro. O fato de ter desenvolvido uma personagem (Matrena) na versão para o palco não torna sua abordagem arbitrária, mas significa, em alguma medida, uma dessacralização da obra original, tendo em vista que o encenador não permaneceu atado a uma obediência tradicional. Ao afirmar que Dostoiévski se tornou um membro da equipe de criação, Paulo Afonso evidencia que retirou-o de um lugar de referência absoluta, afastando-se, portanto, de uma postura subserviente em relação ao autor.

Em seguida, Mimina Roveda e Paulo Mamede convidaram a montagem de *Capitães de Areia*, que tinham visto recentemente, para ser apresentada no Teatro dos 4. O espetáculo, baseado em livro homônimo de Jorge Amado, era dirigido por Carlos Wilson, à frente do grupo Novo Rio de Janeiro. Mais conhecido como Damião, Wilson influenciou decisivamente uma geração de atores que despontava no Tablado no começo dos anos 80 e se tornou símbolo do teatro jovem, estágio intermediário – e frequentemente pouco valorizado – entre a produção infantil e a adulta.

A encenação – que ocupou o horário alternativo do teatro (segundas-feiras às 21h30, de terça a sexta às 17h) começou a ser gestada num curso ministrado por Wilson em 1981, no qual já tinha a intenção de selecionar atores para o espetáculo. O diretor também se

¹⁰³ Cleusa Maria, “De como Dostoiévski saiu do livro e chegou ao palco”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1982.

encarregou da adaptação da obra original, que consumiu sete meses de trabalho, e acumulou as funções de cenógrafo (ainda que a opção fosse pelo despojamento) e figurinista (ao lado de Andréa Beltrão, integrante do Manhas e Manias). Formou uma cooperativa com 31 integrantes, entre atores e músicos, e estreou na Casa do Estudante Universitário, onde fez cinco apresentações, migrando, logo após, para uma temporada de dois meses no Teatro dos 4, seguindo, ainda, para o Teatro Ipanema, a convite de Rubens Corrêa.

Wilson conseguiu a plena adesão do público jovem para a história de Jorge Amado, que, ambientada na Salvador da década de 30, aborda a vida difícil de um grupo de menores abandonados (liderado pelo destemido Pedro Bala), que vive de furtos em meio a flagrantes de discriminação, evidências de falta de perspectiva e comprovações de sólidos laços de amizade. O espetáculo apresenta o cotidiano dos jovens no Trapiche em meio a cenas coreografadas que destacam manifestações como o candomblé e o maculelê.

A crítica se mostrou simpática à iniciativa de procurar suprir a lacuna do chamado teatro jovem, exaltando cuidados da produção (a exemplo das passagens coreografadas por Claudio Baltar) e fazendo restrições ocasionais a um descompasso na adaptação do texto.

Há um certo desequilíbrio bastante prejudicial entre primeiro e segundo ato. Se no primeiro o adaptador fornece um painel detalhado da vida dos pixotes da areia, no segundo a ação se precipita demais, a narrativa desembesta bruscamente como se o primeiro ato servisse de introdução e desenvolvimento da trama e o segundo, apenas como uma grande conclusão.¹⁰⁴

Mas o principal problema identificado pelos críticos foi a evidente distância entre o universo dos jovens atores da Zona Sul carioca e o das personagens de Jorge Amado, confrontadas com uma realidade crua que não transparecia em cena. Carlos Wilson apostou no apelo jovem de uma montagem que, não por acaso, fez muito sucesso no nicho adolescente. Havia, portanto, uma proximidade entre espectadores e atores, mas não entre estes e as personagens, como assinala Yan Michalski.

Um fator que não deve ser desprezado é a semelhança e a consequente identificação entre quem está sentado na plateia e quem está no palco: os juvenis intérpretes da obra de Jorge Amado pertencendo em todos os sentidos ao mesmo universo humano dos espectadores (...) O problema é o abismo

¹⁰⁴ “Pixotes da areia”, *O Globo*, 18/03/1982.

existente entre as respectivas vivências e os respectivos meios-ambientes dos intérpretes e da personagem. O problema insolúvel e grave começa pelos tipos físicos dos bem nutridos e bem cuidados, clarinhos e saudáveis atores, e agrava-se com a sua natural incapacidade de reproduzir com um mínimo de credibilidade o clima de violência e miséria do universo dos garotos de Jorge Amado. A edulcorada, limpinha, cheirosa, uma versão bem classe média alta, bem Zona Sul, da qual o fundamental elemento da miséria está sempre ausente.¹⁰⁵

Já em relação ao infantil *O Dia em que o Guarda-Chuva se Apaixonou pela Sombrinha*, Flora Sussekind escreveu um texto bastante contundente, na qual frisava a falta de espaço destinada à imaginação da plateia, colocada diante de uma cena em que tudo era reiterado para que não houvesse dúvida diante do apresentado. “Se o palhaço narrador do espetáculo termina uma fala com a palavra ‘nuvens’, logo entram em cena os demais atores gritando ‘nuvens, nuvens, nuvens’ e carregando guarda-chuva com nuvens desenhadas (...) E tudo se repete não apenas verbalmente, mas plasticamente também. As falas são repetidas pela voz e pelo corpo dos atores...”¹⁰⁶

2.7 Retomada com a Dramaturgia Russa

Depois de um ano com reduzido movimento de produção (o único espetáculo da casa, *Comunhão de Bens*, despontou como um projeto um tanto impessoal), a sociedade retomou atividade própria em 1982 através de *O Suicídio*. Algumas características do Teatro dos 4 começaram a ser evidenciadas com um pouco mais de contundência: o destaque a autores desconhecidos no Brasil e o investimento na dramaturgia russa, opção confirmada, nos anos seguintes, por meio das montagens de *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, ambas peças de Anton Tchekhov.

Escrito em 1928, na União Soviética, o texto de Nikolai Erdman quase foi encenado por Vsevolod Meyerhold, que já tinha montado, em 1925, outra peça de Erdman, *O Mandato*, experiência que ficou conhecida pelo fato de ter levado o autor a reescrever um ato em função do encaminhamento da encenação. Stanislavski, de quem Meyerhold fora discípulo no período de fundação do Teatro de Arte de Moscou – ambos travaram

¹⁰⁵ Yan Michalski, “Capitães das areias da Zona Sul”, *Jornal do Brasil*, 18/03/1982.

¹⁰⁶ Flora Sussekind, “Uma peça em eco”, *Jornal do Brasil*, 26/03/1982.

relação passional a partir do momento em que Meyerhold se filiou ao simbolismo –, também se interessou por *O Suicídio*. Mas o texto desagradou Stalin, dificultando a continuidade da carreira do autor, que passou a colaborar com Liubimov, diretor do teatro Taganka. O trabalho em relação a *O Suicídio* foi interrompido depois de 18 meses de ensaios, quando a Junta Central de Licenças recusou a permissão para a estreia do espetáculo. A peça nunca teve uma representação pública na União Soviética.

A conexão entre Meyerhold e a dramaturgia de Erdman (eles se conheceram em 1924, quando o segundo trabalhava no Teatro Vakhtangov) se deu através do apego ao universo circense e ao pastelão, gêneros populares e antigos sobre os quais o encenador costumava se debruçar, como observa Béatrice Picon-Vallin em texto que comprova a *presentificação* do passado perpetrada pelo encenador.

Meyerhold descobriu o teatro japonês, o trabalho de Duncan, de Dalcroze, de Loie Fuller. Ele se apaixonou pelo circo. A sua reflexão crítica sobre o movimento cênico se materializa na elaboração de exercícios, ou de pantomimas construídas na maior parte das vezes sobre roteiros da *Commedia Dell'Arte*, acompanhadas por música (...) Recorrer à *Commedia Dell'Arte* não expressa o sonho de um homem de teatro antiquário, uma vontade de restauração etno-iconográfica, mas uma estratégia na luta contra o psicologismo na qual o nome de E.G. Craig é lembrado com frequência. E, mais do que uma estratégia, a convicção duradoura de que se trata aqui não de um gênero esquecido, mas de um destes momentos do teatro nos quais se decantaram, como numa solução química concentrada, importantes segredos do palco e da profissão, da condição de ator, segredos que devem ser de novo revelados numa prática atual: reencontrar, entender, decifrar, atualizar em fórmulas precisas, parecidas às vezes com as da álgebra, assimilar, não para voltar atrás, mas para ir mais longe e acabar com a tirania do ator declamador ou do “ator-gramofone”. (Picon-Vallin in Saadi (org), 2006, p. 55)

Ao buscar vínculo com gêneros do passado, Meyerhold visava a caminhar na contramão de um registro interpretativo psicológico, perspectiva que remete à sua oposição à vertente do teatro naturalista na virada do século XIX para o XX, e a uma crença na percepção de que tanto o diretor quanto o ator não devem adotar uma postura de reiteração em relação ao texto.

Montado em 1969 na Suécia e em 1980 nos Estados Unidos, *O Suicídio* conta a história de Simão, que, desempregado e vivendo às custas da mulher, Maria, e da sogra, Serafina, tenta encontrar uma saída aprendendo a tocar tuba. O plano não dá certo e ele planeja se suicidar, no que passa a ser incentivado por todos à sua volta como exemplo

de postura de protesto. Erdman aborda a questão do sacrifício individual perante a sociedade a partir de uma perspectiva irônica, tendo em vista o perfil alienado de Simão e a consequente tendência de ser manipulado pelos demais. *O Suicídio* marcou a estreia de Paulo Mamede na direção, até então dedicado à cenografia dos espetáculos (desde *Papa Highirte*), função que voltaria a ocupar nas montagens de *Imaculada*, *A Cerimônia do Adeus*, *Filumena Marturano* e *O Jardim das Cerejeiras*, e à assistência de direção.

Do mesmo modo que em montagens anteriores do Teatro dos 4, houve especial preocupação em relacionar o contexto original da peça com a contemporaneidade, justificando, a partir dessa perspectiva, a escolha do texto e a realização da encenação.

Paulo Mamede argumenta nesse sentido:

Hoje, no mundo conturbado em que vivemos, assistimos (a) partidos fascistas juntarem seus gritos a nações comunistas na defesa de brutais ditaduras, vemos partidos comunistas mostrarem solidariedade e povos que sofrem repressão por parte de regimes militares comunistas e devemos refletir mais que nunca sobre o que se discute nessa peça – o sacrifício que cada um estaria disposto a assumir pelo bem da sociedade. O grau de consciência de cada um para que não sejamos levados ao bel-prazer das ondas, criadas pelos diversos grupos de oportunistas, que existem em qualquer quadrante do mundo.¹⁰⁷

A crítica fez restrições à montagem de *O Suicídio*. A indefinição de tom da direção de Paulo Mamede desponta como um comentário constante. Flavio Marinho lamenta que Mamede não leve “às últimas consequências” o que denomina como “impostação circense”. “Tudo o que ocorre com Simão, principalmente no segundo ato, beira tão de perto o terreno da mais absoluta loucura que o espetáculo relativamente é quase bem comportado, jogando, assim, pela janela a oportunidade de enriquecer, assumindo o pastelão, ainda mais o material escrito”¹⁰⁸. Ao que parece, o bom comportamento apontado por Marinho na direção também não foi utilizado como um recurso para contrastar com o eventual desvario do texto de Nikolai Erdman, centrado numa situação *nonsense*: a proposta de suicídio do tocador de tuba Simão, apoiado por todos à sua volta.

Yan Michalski não considera o espetáculo exatamente comportado, mas indefinido entre o pastelão buscado pela direção e a seriedade inerente ao próprio texto.

¹⁰⁷ Paulo Mamede, *O Suicídio – Uma Peça Polêmica*, Programa de Sala de *O Suicídio*, Teatro dos 4, 1982.

¹⁰⁸ Flavio Marinho, “Uma vida em leilão circense”, *O Globo*.

Uma das dificuldades, talvez a principal, que o diretor estreante Paulo Mamede deve ter encontrado para definir a sua encenação é a especificidade do tal humor russo, presente na peça em estado puro, um humor talvez alusivo e sofisticado demais para comunicar-se facilmente com o espectador brasileiro. O diretor optou por traduzi-lo para um código cênico brasileiro ou, pelo menos, latino, fazendo um espetáculo mais corporal e sensorial, mais próximo do pastelão e do circo, e menos cerebral do que o tom e farsa satírica russa permitiria imaginar na leitura do texto. A coisa complica-se quando a peça começa a discutir coisas sérias, o que acontece com crescente frequência após o intervalo. A impostação de pastelão entra em choque com essa discussão ou, pelo menos, não lhe serve eficientemente de amparo.¹⁰⁹

Em *O Suicídio*, como em algumas montagens do Teatro dos 4 (principalmente nessa fase inicial), houve notada preocupação dos sócios e dos diretores em buscar uma conexão entre os contextos específicos dos textos encenados e o do Brasil da passagem da ditadura para o início do processo de redemocratização. Mas essa não parece ser exatamente a questão apontada por Yan Michalski. Paulo Mamede teria buscado uma aclimatação do “humor russo” ao “código cênico brasileiro ou, pelo menos, latino”, identificado, de acordo com o crítico, por um registro expansivo, histriônico e virtuosístico próprio do pastelão e do circo. Como de hábito, a crítica considerou irregular o rendimento do elenco, com destaque para as interpretações de Ana Lucia Torre, Luís de Lima e, principalmente, Henriqueta Brieba.

Aurelio de Simoni evoca um fato inusitado ocorrido durante a temporada.

Laerte (Morrone) pegava o revólver e colocava no ouvido para se suicidar. Ele contava um, dois e aí Luís de Lima adentrava pelo corredor da plateia frontal e dizia: “não faça isso!”. Numa sessão, Laerte colocou o revólver no ouvido e começou a contar: um, dois, mas o Luís de Lima não entrou. Ele estava no camarim. Então, o Laerte falou “dois e meio” e eu me lembro do Laerte dizer assim: “Olha, se você não entrar eu vou me suicidar!”. Nós tínhamos um sistema de som interno que reproduzia o som não só na cabine técnica, como nos camarins. Quando o Laerte começou a contar um e o Luís se deu conta de que tinha que entrar, desceu desesperado e entrou pela plateia dizendo: “não faça isso!”. E o Laerte improvisou: “Ainda bem que o senhor chegou porque senão eu ia me matar”. O Laerte aproveitou aquela cena, aquela demora da entrada do Luís de Lima, para pegar mais um riso da plateia.¹¹⁰

Mais do que simplesmente trazer à tona um acontecimento pitoresco, De Simoni evidencia o aprimoramento técnico buscado para o Teatro dos 4.

Nós tínhamos uma mesa de luz, que com o advento da digital passou a ser analógica. Era uma mesa do Frederico Newman, um engenheiro eletrônico de São Paulo que foi o responsável pela instalação de todas as mesas Strand Electric

¹⁰⁹ Yan Michalski, “Um suicídio que é uma farsa”, *Jornal do Brasil*, 03/06/1982.

¹¹⁰ Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

ou inglesas no Brasil. Nós tivemos essas mesas aqui no Rio de Janeiro em teatros como o Nelson Rodrigues e também em Curitiba, no Guairão. Como bom brasileiro, ele copiou os circuitos da Strand Electric e criou a mesa Donner. O Teatro dos 4 tinha uma. Era uma das melhores que existiam na época. O Teatro dos 4 contava com refletores de 500 e 1000 watts. Havia o refletor com lente plana convexa, que se pode utilizar tanto para solos quanto para planos gerais. O Teatro dos 4 tinha linhas aterradas, bem distribuídas, o que havia de mais desenvolvido na época.¹¹¹

O aprimoramento tecnológico, porém, não era suficiente para resolver todas as situações. No terreno da iluminação, determinadas soluções artesanais que hoje soam como procedimentos ultrapassados eram amplamente praticadas não só no Teatro dos 4 como na cena brasileira.

Nós fazíamos luz com papel celofane. Eu lembro de Jorginho usando papel celofane chocolate, o marronzinho, em *Papa Highirte* para fazer a cor sépia, tom que demarcava o plano do passado. Naquela época não havia gelatina, filtro de cor sofisticado como temos hoje. Como o refletor aquece quando ligado, precisávamos amarrotar a folha de celofane, como se fôssemos jogá-la fora. Só então a esticávamos para usar. Ela, então, ficava com dobras. Cortávamos do tamanho do porta gel e quando ligávamos o refletor o papel celofane aquecia e tinha para onde expandir. Se não fizéssemos assim, ele não teria para onde expandir e partiria, rasgaria. E precisávamos trabalhar com as cores de papel celofane que o comércio nos oferecia.¹¹²

A primeira fase da sociedade foi marcada basicamente pela implantação de um repertório que mescla dramaturgos brasileiros e estrangeiros, vertentes realistas e expressionistas e referências refinadas e populares. A preocupação em buscar um elo com a contemporaneidade permanece como elemento comum destas montagens realizadas por diretores diferentes. Os anos iniciais foram economicamente difíceis, mas os sócios seguiram adiante e transformaram o Teatro dos 4 numa referência de qualidade.

¹¹¹ Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

¹¹² *Idem.*

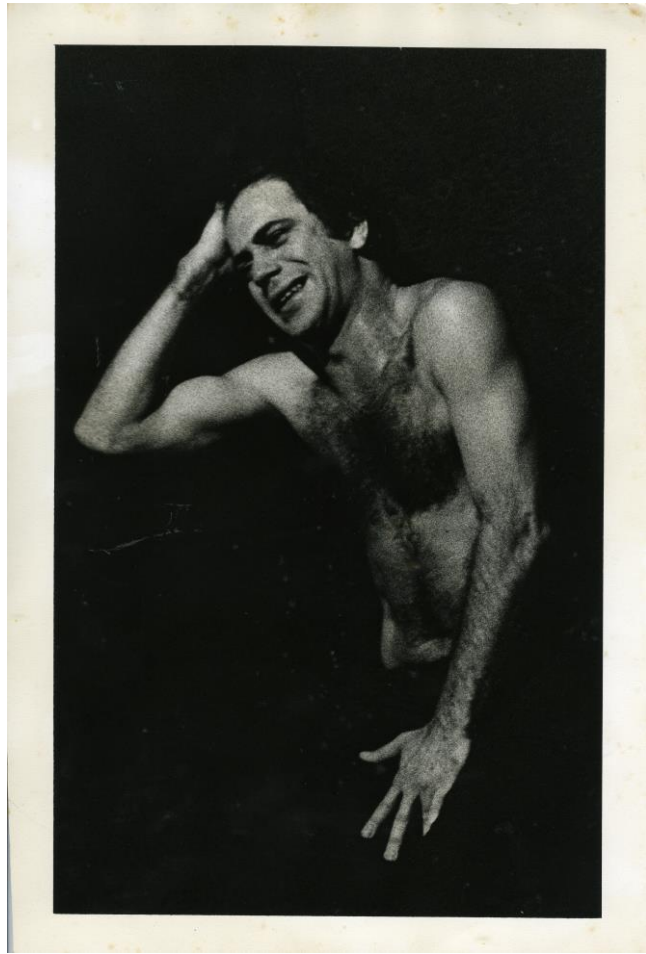


Renata Sorrah e Nildo Parente em *Os Veranistas* (Foto: Max Naunberg, Acervo Cedoc/Funarte)



Otávio Augusto e Emiliano Queiroz em *A Ópera do Malandro*

(Foto: Rita Redaelli, Acervo Cedoc/Funarte)



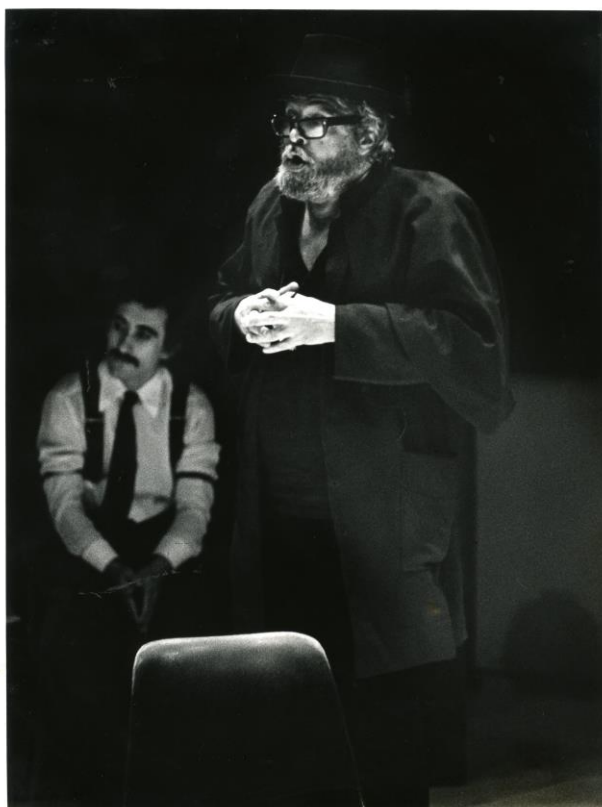
Tônico Pereira em *Papa Highirte* (Foto: Acervo Cedoc/Funarte)



Renata Sorrah em *Afinal, uma Mulher de Negócios* (Foto: Marko, Acervo Cedoc/Funarte)



Tereza Rachel em *Os Órfãos de Jânio* (Foto: Acervo Cedoc/Funarte)



Alby Ramos e Sergio Britto em *Morte Acidental de um Anarquista*
(Foto: Alair Gomes, Acervo Cedoc/Funarte)

III. Consistência e Cálculo: Antigo Equilíbrio em Nova Roupagem

Algumas características permitem determinar como segunda fase do Teatro dos 4 a produção realizada entre 1982 e 1988, período que abarca dos espetáculos *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de R.W. Fassbinder, a *A Cerimônia do Adeus*, de Mauro Rasi. Diferentemente da primeira fase (de 1978 a 1982), na qual tiveram que empregar recursos pessoais, alugar o espaço para iniciativas nem sempre vinculadas à proposta do empreendimento e praticamente interromper a produção, os sócios conquistam uma estabilidade econômica. A entrada da Shell como patrocinadora a partir da encenação de *Rei Lear*, de William Shakespeare, em 1983, foi fundamental, mas pode-se considerar que a fase de ouro do Teatro dos 4 começa um pouco antes, com o grande sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*.

Ainda não seria nesse momento, porém, que o Teatro dos 4 se tornaria palco de sucessos consecutivos. Num primeiro instante, apenas a revisita a Fassbinder levaria legiões de espectadores ao Shopping da Gávea. Foi a partir de 1985, com o mergulho na obra de Luigi Pirandello em *Assim é (se lhe Parece)*, que a sociedade viveu, de modo mais expressivo, o seu período áureo, continuado nas bem-sucedidas encenações de *Sábado, Domingo e Segunda*, investimento inicial no universo napolitano de Eduardo De Filippo, e *A Cerimônia do Adeus*, exemplar da dramaturgia autobiográfica de Mauro Rasi que representaria uma guinada em relação aos seus textos vinculados ao besteirol, visão, porém, que não é compartilhada por todos os críticos. Por isto, divido a longa fase promissora do Teatro dos 4 em duas partes – a primeira abarcando a consagração de *As Lágrimas Amargas...* e outras iniciativas apresentadas concomitantemente pela sociedade (ainda que nem sempre produzidas por Sergio Britto, Paulo Mamede e Mimina Roveda) e a segunda reunindo a sequência de sucessos que tomaram conta da casa.

Apesar da divisão, vale dizer que *As Lágrimas Amargas...*, *Assim é (se lhe Parece)* e *Sábado, Domingo e Segunda* permaneceram mais de um ano em cartaz, o que não significa que tenham sido trabalhos integralmente aprovados pela crítica. No primeiro caso, os elogios ficaram centrados, em parte considerável, na interpretação de Fernanda Montenegro (sem perder de vista os aplausos contundentes destinados à Renata Sorrah e Juliana Carneiro da Cunha); no segundo houve certo descompasso entre a adesão do público e as restrições da crítica; e no terceiro, o resultado como um todo foi exaltado.

Se na primeira fase os espetáculos pareciam pautados por uma determinação em promover o elo entre os contextos originais de cada um dos textos escolhidos e o Brasil do final do regime militar, a partir do início dos anos 80 essa preocupação se revela bem menos presente. De certo modo, foi substituída por argumentos voltados para a atualidade de determinado texto. O fato de a obra continuar lançando questões que reverberam na contemporaneidade norteia, pelo menos em certa medida, as escolhas. Nesse sentido, os sócios evidenciam a determinação em não incorrer em abordagens museológicas em relação ao material encenado. Isto não os leva necessariamente a uma aclimatação forçada ao contexto brasileiro, menos turbulento que no passado recente (ainda que não se possa perder de vista acontecimentos como o movimento das Diretas Já e a morte de Tancredo Neves).

Sem perder de vista a preocupação com a escolha de autores representativos, Sergio Britto assume, na época da montagem de *Assim é (se lhe Parece)*, em 1985, que os sócios também são guiados por preferências pessoais (“Mais do que um repertório de alta qualidade, o do Teatro dos 4 reflete aquilo do que a gente gosta, e acho que só devemos montar as peças que realmente amamos”¹). A repetição de autores (R. W. Fassbinder, Anton Tchekhov, Eduardo De Filippo, Mauro Rasi), que será intensificada na terceira fase, decorre, em parte, do gosto comum dos sócios e, também em parte, das conveniências do momento. Durante a segunda fase, os sócios encenam poucos textos brasileiros (apenas *A Cerimônia do Adeus*), dando, portanto, continuidade à discussão sobre a ausência de uma dramaturgia de qualidade no país que, ao que parece, não estaria vindo à tona no início do processo de democratização. Mas a sociedade encenou primordialmente textos brasileiros contemporâneos sem se voltar para exemplares de autores da primeira geração moderna, como Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Em todo caso, alguns dos mais importantes autores encenados pelo Teatro dos 4 pertencem a esse período – Shakespeare (*Rei Lear*), Tchekhov (*Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*), Pirandello (*Assim é (se lhe Parece)*) e Beckett (*Teatro 1*, *Teatro 2*, *Aquela Vez* e *Nada*, peças curtas do dramaturgo reunidas em *4 Vezes Beckett*).

Não são poucas as declarações (principalmente, de Sergio Britto) que apontam para o Teatro dos 4 como um projeto de resistência em relação ao panorama da temporada dos anos 1980. Uma sociedade que se propõe a viabilizar grandes produções a partir de

¹ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “A verdade? Bem, depende... Falou Pirandello”, *O Globo*, 17/05/1985.

textos de autores clássicos e/ou pouco conhecidos no Brasil num período em que se faz cada vez mais concessões ao padrão mercadológico, observação algo surpreendente se comparada às décadas seguintes, marcadas pela crescente negociação (e adesão) com o gosto médio. Uma das principais razões atribuídas à impossibilidade de se manter um elenco permanente – além, claro, de não ser economicamente possível – reside no vínculo cada vez mais forte dos atores com a televisão.

Nós não somos uma companhia, e sim uma produtora estável. Uma companhia estável teria que ter um elenco fixo, e nós sentimos na pele que isso é impossível. O ator hoje em dia me parece que não quer fazer parte de companhia estável. Está mais interessado em fazer a próxima novela das oito. Às vezes, o desgaste na televisão é tão grande que os atores não conseguem coadunar as duas coisas. Por outro lado, a companhia estável implica que o autor encene uma peça à noite e ensaie outra à tarde. Neste caso, ele não poderia fazer televisão. Nos dias de hoje é praticamente impossível ter uma companhia nestes moldes devido ao atual momento econômico brasileiro.²

À medida que o tempo passou, foi se tornando cada vez mais difícil para o Teatro dos 4 realizar espetáculos às 17 horas – conforme aconteceu em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, *Morte Acidental de um Anarquista* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* – devido ao compromisso dos atores com a televisão. Mas, mesmo diante da impossibilidade de manter um repertório em cartaz, o Teatro dos 4 conseguiu, em alguns momentos, fazer um aproveitamento quase absoluto de seu espaço através da permanência de um espetáculo em cartaz nos dias nobres (quarta a domingo) e de outro nos alternativos (segunda e terça) – ou, com um pouco menos de frequência, nos mesmos dias, mas em horários diversos (sessões vespertinas e noturnas). Normalmente, os espetáculos apresentados no mesmo período traziam elencos distintos, mas poderia acontecer de um mesmo ator integrar a equipe de ambos – casos de Sergio Britto, em *Assim é (se lhe Parece)* e *4 Vezes Beckett*, e Yara Amaral, em *Assim é (se lhe Parece)* e *Imaculada*.

Apesar do caráter de resistência do Teatro dos 4, possivelmente uma das poucas iniciativas no Rio de Janeiro pautadas pela encenação sistemática de textos de qualidade (mesmo que nem sempre incontestável), os sócios não deixaram de dialogar com o mercado. Abrigaram exemplares do besteirol, termo referente à produção de duplas de atores/autores – Miguel Magno/Ricardo de Almeida, Pedro Cardoso/Felipe Pinheiro,

² Sergio Britto, entrevista a Antonio Abreu, “A década do descaminho”, *Tribuna da Imprensa*, 23/09/1987.

Miguel Falabella/Guilherme Karan – e de determinados dramaturgos (como Mauro Rasi e Vicente Pereira) que vigorou especialmente durante a primeira metade da década de 80. Os textos traziam um humor ácido, crítico e irreverente e surgiam em cena através de um modelo de produção mais despojado e econômico, contrastando, nesse sentido, com as suntuosas encenações do Teatro dos 4.

Esse teatro irreverente de humor puro, de fantasia, de jovem falando para jovem, é um momento. Temos que esperar crescer e amadurecer. Desses jovens eu cobro a esperança (...) O teatrão e o besteiro andam mal, essa é a verdade. De um lado o jovem faz um teatro com um tema único, uma linguagem meio sem variação. Do outro, o teatrão não consegue fazer seu repertório tão bem como antigamente, os atores diluindo suas energias na televisão e no cinema, os diretores não se renovam e os jovens diretores muitas vezes não combinam com os autores tradicionais.³

O julgamento de Sergio Britto, em especial em relação ao besteiro, soa algo apressado. Ainda que a qualidade da dramaturgia apresentada fosse questionável, o gênero, ao invés de se render ao escapismo do humor televisivo, ventilou mudanças no veículo de massa, a exemplo da influência dos textos do besteiro na criação do programa *TV Pirata*. Vale lembrar que o Teatro dos 4 recebeu, em 1983, uma das principais montagens do subgênero – *Quem tem Medo de Italia Fausta?*, criação de Miguel Magno e Ricardo de Almeida – seguida de *A Porta* e, anos mais tarde, *A Macaca* – ambos a cargo de Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro. Não por acaso, a conexão entre o Teatro dos 4 e o besteiro se deu mais a partir do intermédio de Mimina Roveda e Paulo Mamede, que tinha ligação de parentesco (primo) com Felipe Pinheiro.

Em relação ao chamado teatrão – termo referente à consolidada produção de mercado –, Sergio Britto estabelece uma possível comparação entre o Teatro dos 4 e iniciativas anteriores do teatro brasileiro. Refere-se, é bem provável, às companhias nas quais esteve inserido: Teatro Popular de Arte, Teatro Brasileiro de Comédia e Teatro dos Sete.

Sergio Britto atribui a responsabilidade aos atores, seduzidos pelo salário da televisão, e aos diretores, imbuídos de uma necessidade de expressão que passa ao largo do estudo da dramaturgia universal. De fato, o quadro mudou. Quando despontou no Brasil, na

³ Sergio Britto, entrevista à Cilea Gropilo, “Sergio Britto, 40 anos esta noite”, *Jornal do Brasil*, 04/12/1985.

década de 50, a televisão manteve proximidade com o teatro (Grande Teatro na TV). Ocasionalmente, os atores se valiam da repercussão do veículo para promover seus espetáculos (a exemplo da iniciativa dos integrantes do Teatro dos Sete). E também não há como negar que as carreiras de atores e diretores deixaram de ser pautadas, como antes, pelas montagens de grandes peças. A própria geração liderada por Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Nathalia Timberg e Sergio Britto alternou, em medidas variáveis, textos clássicos com peças, até certo ponto, comerciais, perpetuando uma tradição de equilíbrio entre o artístico e o comercial praticada no Teatro Popular de Arte e no Teatro Brasileiro de Comédia.

O Teatro dos 4 pertence a uma fase em que o teatro brasileiro não seguiu o sistema da sucessão de textos mais ou menos refinados. No entanto, buscou esse equilíbrio dentro de cada projeto, tanto através da escolha de peças de autores de respeitabilidade incontestável (Shakespeare, Tchekhov, Pirandello, Beckett) quanto na escalação de atores igualmente renomados e dotados de visibilidade na televisão. Em crítica referente ao espetáculo *Rei Lear*, Tania Brandão discorreu sobre a proposta do Teatro dos 4 como empreendimento inserido no seu tempo.

Paulo Mamede e Mimina Roveda lideram o Teatro dos 4, uma forma de companhia que se difundiu no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que foram sumindo os empresários especializados, os que só olham, supervisionam e vivem de jogar capital nisto, sem atuar no palco (...) O Teatro dos 4, companhia que tem feito sempre um absoluto esforço para conciliar exigência cultural e bilheteria. Teatro sincero, que não pode bancar o Ícaro, mas que faz o que pode para não ficar com os dois pés no chão. É o nosso teatrão. Eles sabem disto e assumem a função com carinho (...) A concepção do espetáculo e a abordagem do texto não são revolucionárias é claro, opções que não teriam cabimento para um mercado como o carioca, que não tem intimidade com o bardo e nem mesmo com a reflexão periódica sobre textos clássicos. A abordagem não terá nenhum aspecto romantizado, no estilo que era comum ao século XIX, nem tentará fingir uma tradição que não temos.⁴

Os espetáculos do Teatro dos 4 foram marcados por assinatura de encenadores diversos que propuseram leituras, senão revolucionárias, marcadamente pessoais das peças, reforçadas por concepções cenográficas que não se limitavam a reconstituir as indicações sugeridas nas peças e aproveitavam, ocasionalmente, a disposição móvel do espaço. Nessa fase da sociedade sobressai uma preocupação dos sócios em se distanciar

⁴Tania Brandão, “Rei Lear, o assunto é o poder”, *Última Hora*, 14/09/1983.

da dramaturgia realista e, principalmente, da encenação naturalista, fundada numa reconstituição minuciosa do real que tendia a reprimir a imaginação do espectador.

Para uma iniciativa que ambiciona ocupar o lugar do teatrão, como frequentemente muitos se referem ao Teatro dos 4, seria justamente de se esperar uma adesão à escola realista devido ao intuito de promover um processo de identificação imediato com uma ampla faixa de espectadores. A sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, porém, não caminhou nesse sentido. Marcou certa oposição ao realismo, tendência mais evidente nas escolhas dramáticas e nas concepções cenográficas – que se aproximam de um nível de abstração, ao invés da reprodução fidedigna de determinados ambientes – e menos no registro interpretativo dos atores. Na verdade, o distanciamento da cena realista já vinha se dando, tanto no teatro brasileiro quanto no estrangeiro, seja por meio da escolha de peças distantes desse registro, seja através de reconfigurações da tradicional disposição espacial palco-plateia.

No campo da dramaturgia, o realismo europeu estampa as obras de autores como Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Tchekhov, por mais que determinados exemplares (em especial, de Ibsen e de Strindberg) destoem completamente dessa vertente e que a estrutura de peça bem feita desmorone diante de diálogos que se convertem em monólogos e vice-versa (Tchekhov). Seja como for, os textos normalmente inseridos na escola realista costumam abarcar uma amplitude histórica que transcende o aqui/agora no qual se desenrola a ação. Um autor como Tchekhov registra a atmosfera da Rússia do momento no qual a peça está inscrita e destaca embates teatrais do instante (a exemplo do contraponto entre naturalismo e simbolismo, na passagem do século XIX para o XX, em *A Gaivota*), mas também traz à tona ecos do passado (a herança da escravidão em *O Jardim das Cerejeiras*) e lança projeções para o futuro (a abordagem ecológica em *Tio Vânia*). É um arco bem mais abrangente do que o da dramaturgia naturalista, que sublinha a conexão das personagens com o meio sócio-econômico do qual advêm.

As escolhas do Teatro dos 4 entre 1982 e 1988 repousaram sobre autores tidos como distantes do realismo (Fassbinder, Shakespeare, Beckett, Pirandello, Scaglia) ou por encenações que se afastavam desse caminho quando os dramaturgos eram filiados ao movimento (Tchekhov). A rigor, só uma encenação nesse período seguiu à risca as regras do realismo: *Sábado, Domingo e Segunda*.

A Cerimônia do Adeus, que tensiona, em alguma medida, com a perspectiva totalmente realista ao materializar Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, figuras imaginárias do

protagonista, Juliano, alterego de Mauro Rasi, suscitou bastante polêmica, como se verá no decorrer do capítulo, com as diferentes assinaturas de Paulo Mamede (na montagem carioca) e Ulysses Cruz (na montagem paulistana). Enquanto o primeiro manteve a barreira das paredes do quarto de Juliano, fronteira entre o relacionamento passionnal com a mãe, Aspasia, centrado nas agruras do cotidiano numa cidade do interior, e as projeções imaginárias dos ídolos intelectuais do protagonista, o segundo suprimiu-as e investiu em diversos recursos cênicos que tornaram estilizada a encenação e desagradaram o dramaturgo.

Esse início da fase mais promissora do Teatro dos 4 abarca as montagens de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e *Rei Lear*. Os espetáculos desvinculados da sociedade que desembarcaram no palco do Shopping da Gávea foram *Traições*, *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, *Maratona*, *A Porta*, *Viúva porém Honesta* e *Pinóquio*. Um conjunto heterogêneo, formado por legítimos representantes do besteirol (*Itália Fausta* e *A Porta*), um texto clássico (*Traições*, de Harold Pinter) em encenação capitaneada por um ator de envergadura (Paulo Autran) e um texto (*Maratona*) de autor nacional bastante promissor no início dos anos 80 (Naum Alves de Souza). Também é o momento em que a parceria entre o Teatro dos 4 e o Grupo Tapa se concretiza através dos projetos de *Viúva porém Honesta*, de Nelson Rodrigues, e *Pinóquio*, de Carlo Collodi. Estas duas escolhas informam sobre as principais diretrizes do Tapa naquele momento. Tratava-se de uma jovem companhia em início de trajetória profissional, dedicada a montagens de textos infanto-juvenis que começava a construir um repertório dramático, característica que se transformaria no norte do grupo, sem perder de vista a irreverência imperante nos coletivos jovens do final da ditadura.

3.1 **Fernanda Montenegro: Visita Única – e Absoluta**

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant foi um espetáculo de exceção na trajetória da sociedade. O texto de Fassbinder tinha menos personagens (seis, todas femininas) que boa parte das peças escolhidas pelo Teatro dos 4⁵. E, ao contrário dos demais espetáculos, viajou em turnê por outros estados brasileiros⁶, continuidade viabilizada pelas dimensões reduzidas da montagem e pela determinação de Fernanda Montenegro. “É que eu sou mambembeira. Não queria ter todo o trabalho de levantar um espetáculo e

morrer na praia. Naquela época, havia abertura para conseguir passagens aéreas, facilidades que agora não existem mais”, justifica a atriz⁷. Mas os elementos principais presentes nos espetáculos da casa foram mantidos: elenco estelar (Fernanda Montenegro, Renata Sorrah) e heterogêneo, texto de autor valorizado ou pouco difundido no Brasil (Fassbinder), acabamento estético. Nos anos seguintes, o Teatro dos 4 encenaria outro projeto de exceção: o monólogo *Imaculada*, com Yara Amaral. Mas essas escolhas não decorriam de empecilhos econômicos. Tanto Fernanda Montenegro quanto Yara Amaral se interessaram sinceramente pelos textos de R.W. Fassbinder e Franco Scaglia.

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant foi o primeiro – e o único – espetáculo do Teatro dos 4 que contou com a presença de Fernanda Montenegro. A atriz já tinha sido dirigida duas vezes por Celso Nunes – nas montagens de *O Interrogatório*, de Peter Weiss, e *Seria Cômico... Se Não Fosse Sério*, de Friedrich Dürrematt, ambas em 1972 –, encanador também valorizado pelas encenações realizadas com o grupo Pessoal do Victor – como *Victor ou As Crianças no Poder* (1974), de Roger Vitrac, que lhe rendeu o Prêmio APCA de melhor direção, e *Os Iks* (1977), de Collin Thurnbull – e por bem-sucedidas parcerias como Paulo Autran, Ewerton de Castro – em *Equus* (1976), de Peter Shaffer –, Marilena Ansaldi – em *Escuta Zé!*, de 1977 – e Lilian Lemmertz e novamente Ewerton – em *Patética!* (1980), de João Ribeiro Chaves Neto.

A presença pontual da atriz nas produções do Teatro dos 4 gera alguma surpresa, a julgar pela frequência com que trabalhou com Sergio Britto nas décadas anteriores (nos espetáculos do Teatro Popular de Arte, do Teatro Brasileiro de Comédia, do Teatro dos Sete e da empresa Torres e Britto Diversões Ltda., o que significa entre 1954 e o começo dos anos 1970).

⁵O Teatro dos 4 se tornou um empreendimento conhecido por espetáculos com elenco numeroso, a julgar por *A Ópera do Malandro* (24 atores), *Rei Lear* (20) e *Mephisto* (20). Alguns espetáculos contaram com mais de 10 integrantes – casos de *Os Veranistas* (15), *O Suicídio* (16), *Assim é (se lhe Parece)* (14), *Sábado, Domingo e Segunda* (17) e *O Jardim das Cerejeiras* (13). As montagens com menos de 10 atores foram *Papa Highirte* (9), *Afinal, uma Mulher de Negócios* (5), *Os Órfãos de Jânio* (7), *Morte Acidental de um Anarquista* (6), *Comunhão de Bens* (4), *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (6), *Tio Vânia* (9), *4 Vezes Beckett* (4), *Imaculada* (1), *A Cerimônia do Adeus* (7), *Filumena Marturano* (8) e *O Baile de Máscaras* (9).

⁶ A montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* foi apresentada, além do Rio de Janeiro, em São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba e Salvador. Também foi vista em cidades do interior paulista, como Santo André, Campinas, Ribeirão Preto, Jaú e Santos.

⁷ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Ainda que Fernanda Montenegro não fosse contracenar com Sergio Britto em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e que ambos tenham se mantido como sólidos parceiros (“Fernando, Sergio, Ítalo e eu não somos apenas colegas de companhias. Tivemos e temos uma ligação numa zona carnal, como uma família”⁸), o mais esperado seria que figurasse em outros espetáculos do Teatro dos 4, como aconteceu com Nathalia Timberg e Yara Amaral. “Não trabalhei mais no Teatro dos 4 porque Fernando e eu tínhamos projetos em andamento”⁹.

Fernanda Montenegro voltaria a ser convidada para ingressar numa produção do Teatro dos 4: *Filumena Marturano*, segunda investida da sociedade na dramaturgia de Eduardo De Filippo depois de *Sábado, Domingo e Segunda*. Mas naquele momento estava envolvida com a turnê de *Fedra* (1986), montagem de Augusto Boal para a tragédia de Racine, com o projeto de *Dona Doida – Um Interlúdio* (1987), que se tornaria particularmente longo em sua carreira, e com a gestação do projeto de *Suburbano Coração* (1989).

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant também foi a primeira parceria entre a sociedade e o diretor Celso Nunes, que seria perpetuada, logo após, através da encenação de *Rei Lear*, contrastante justamente pela grandiosidade da proposta. E foi o último espetáculo de Renata Sorrah (substituída no papel, a partir de certo momento, por Christiane Torloni) no Teatro dos 4 depois das bem-sucedidas experiências em *Os Veranistas* e *Afinal, uma Mulher de Negócios*, este último do mesmo Fassbinder. “Esse afastamento se deve ao fato de ter começado a produzir meus espetáculos pouco tempo depois – a partir de *Grande e Pequeno*, em 1985”¹⁰, explica Renata Sorrah, referindo-se à encenação do texto de Botho Strauss. A atriz parece a mais afinada de sua geração

⁸ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal). Em outras entrevistas, a atriz também incluiu Nathalia Timberg como integrante dessa família teatral a qual se refere.

⁹ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal). Durante a década de 70, Fernanda Montenegro trabalhou com Fernando Torres em alguns espetáculos: *O Amante de Madame Vidal* (1973), de Louis Verneuil, *A Mulher de Todos Nós* (1975), de Henri Becque, *A Mais Sólida Mansão* (1976), de Eugene O’Neill, e *É...* (1977), de Millôr Fernandes. Em 1980, ambos fizeram juntos *Assunto de Família*, de Domingos de Oliveira. E voltaram a dividir o palco em *Fedra* (1986), montagem de Augusto Boal para o texto de Racine, quatro anos depois do início da temporada de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* – espetáculo que permaneceu mais de um ano em cartaz. Fernando Torres se distanciaria da cena, mas continuaria produzindo os espetáculos seguintes de Fernanda – *Dona Doida, um Interlúdio*, reunião de poesias de Adélia Prado, que apresentou a partir de 1987, *Suburbano Coração*, em 1989, ambos realizados em parceria com Naum Alves de Souza (autor do segundo texto, burleta com músicas de Chico Buarque).

¹⁰ Renata Sorrah (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

com a proposta de valorização de um repertório dramaturgicamente consistente, quase destituído de concessões ao gosto médio¹¹.

A montagem revelou ainda Juliana Carneiro da Cunha, bailarina brasileira com formação na Bélgica¹² que foi aclamada pela construção de uma partitura física para Marlene, a empregada muda de Petra Von Kant. “Conhecia Juliana da adolescência. Era amigo do irmão dela, em São Paulo. Lembro que já se enfeitava de véus e tules e dançava para nós à moda de Isadora Duncan. Eu morei na França e quando ela foi para lá eu estava em minha segunda ou terceira jornada em terra estrangeira”, evoca Celso Nunes.¹³

O espetáculo marcou uma revisita à dramaturgia de Fassbinder depois de *Afinal, uma Mulher de Negócios*. “O Instituto Goethe decidiu investir no teatro alemão no Rio de Janeiro e na Bahia”, informa Fernanda Montenegro¹⁴. Celso Nunes complementa a informação: “Sergio Britto apresentou à Fernanda a versão cinematográfica de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Ela se entusiasmou”¹⁵, afirma Nunes, mencionando o filme realizado pelo próprio Fassbinder em 1972, a partir de sua peça homônima.

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant foi, de fato, patrocinado pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha – Goethe-Institut. Uma personagem feminina forte e impositiva voltou a imperar em cena. Se em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, Eva assumia comando sobre a sua vida eliminando todos aqueles que ameaçassem se colocar como obstáculos em sua jornada, no novo texto Petra Von Kant é uma estilista renomada que sobreviveu a dois casamentos e sofre processo de desestabilização diante de Karin Thimm. Karin é uma mulher mais jovem, destituída de aspirações intelectuais,

¹¹ Renata Sorrah produziu montagens de textos de autores desconhecidos no Brasil (Botho Strauss) e de peças pouco difundidas de dramaturgos renomados – como *Encontrarse* (1989), de Luigi Pirandello. Juízos de valor à parte, sua única concessão a uma obra com potencial para atingir uma faixa de público mais abrangente foi na comédia *Shirley Valentine* (1991), de Willy Russel.

¹² Em 1970, Juliana Carneiro da Cunha foi para Bruxelas, onde disputou com 400 candidatos uma das 28 vagas para a primeira turma do Mudra, escola de Maurice Bejart dedicada a aperfeiçoar bailarinos de todo o mundo e criar intérpretes para o que ele chama de “espetáculo total”. Dois anos depois foi a primeira aluna brasileira a dançar na Século XX, companhia criada por Bejart para encenar apenas espetáculos contemporâneos, apresentados em excursões por diversos países. Com os sete alunos que, como ela, concluíram o curso de três anos do Mudra, formou o grupo Chandra, que durante um ano se apresentou em Bruxelas, Londres, Genebra e sul da França.

Acervo do autor.

¹³ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

¹⁴ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

¹⁵ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

que cresceu numa família operária, por quem Petra se apaixona e promete transformar numa importante top model. A falta de contato, de pontos de identificação, entre os universos parece ser um elemento que aumenta o fascínio de Petra por Karin, de acordo com o diretor Celso Nunes.

Trata-se da feminilidade desnudada, mostrada por dentro. Daí a proximidade entre a Mulher de Negócios e a Petra ser muito grande. A gente vê a trajetória daquela personagem na Mulher de Negócios no seu processo de emancipação, destruindo tudo e todos, pois existe uma força dentro dela que precisa vir à tona. A Petra, embora não tenha o mesmo tipo de comportamento da personagem da Mulher de Negócios, também sacrifica relações sociais, dinheiro, fama, posição profissional, a fim de assumir seus valores mais intrínsecos e acaba se impondo, sobrepunando a tudo e a todos com uma força meio mítica. As mulheres de Fassbinder são assim: verdadeiras heroínas, amazonas do mundo moderno, autênticas guerreiras e aventureiras que se sobrepõem sempre a tudo, mesmo que pela tragédia da morte.¹⁶

No decorrer do texto, a até então segura Petra se fragiliza diante de Karin, que percebe seu poder de domínio em relação à estilista. Fassbinder externa sua visão pouco otimista acerca dos relacionamentos e, particularmente, do casamento como instituição. Houve críticos (como Flavio Marinho) que transcenderam a perspectiva afetiva em suas análises do texto e consideraram as personagens de Petra e de Karin como metáforas da antiga e da nova Alemanha.

Uma das mais interessantes interpretações da peça e que Fassbinder pontilha com implacável humor cruel e cáustico seria o confronto entre uma velha Alemanha, Petra, e uma nova, Karin – a primeira, representando todo um aristocrático mundo decadente, ostenta um alto padrão de vida, mas não tem dinheiro suficiente para pagar uma viagem materna, ainda vive presa à cultura do século XIX e tem dificuldades em compreender o mundo de hoje; este, simbolizado por Karin, mostra uma Alemanha desligada do universo daqueles que têm Von no sobrenome: simples, objetiva, pé no chão, filha de operários, porém sem vontade de lutar para vencer na vida, com uma cultura limitada à história em quadrinhos.¹⁷

Em alguma medida, Celso Nunes não perdeu de vista o viés político e buscou uma relação com o contexto brasileiro sem, porém, incorrer numa aclimatação artificial ou mesmo se preocupar em evidenciar elos diretos, característica bastante presente nas

¹⁶ Celso Nunes, entrevista a Flavio Marinho, “As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant”, *O Globo*, 29/07/1982.

¹⁷ Flavio Marinho, “Petra Von Kant – Absolutamente magnífico”, *O Globo*, 04/08/1982.

montagens da primeira fase do Teatro dos 4. “Naquela época, (Ernesto) Geisel estava recém-começando o processo de abertura do país. Buscamos valores compatíveis com a nossa realidade, ao invés de falarmos em marcos alemães, mas não forçamos uma aclimatação ao Brasil”, sublinha¹⁸.

Mas a maior parte das análises recaiu sobre a temática da escravidão amorosa e a percepção de Petra como uma mulher identificada com um lugar de comando comumente considerado como próprio do mundo masculino. Não por acaso, externa, ao final, seu desprezo pela mãe por ter aceitado ser sustentada pelo marido e depois pela filha e ocupado, nesse sentido, um lugar passivo. A personagem-título tenta subjugar Karin, mas acaba dominada por esta. Celso Nunes tomou o devido cuidado para não eleger como foco principal a história de amor homossexual, e sim a derrocada de uma mulher aristocrática e carente que se desilude com os homens e perde o controle ao ser arrebatada por uma mulher leviana. Sergio Britto também compartilha dessa visão.

Nunca me esqueço que estava assistindo a um ensaio, quando a Fernanda agarra o rosto da Renata Sorrah e escorregava pelo seu corpo. Nessa hora eu disse: “esse espetáculo vai ser um sucesso memorável”. Senti a força que a coisa tinha. E, de fato, foi um sucesso inacreditável. Na época, a imprensa tentou transformar numa peça de lesbianismo. Eu vi que um fotógrafo de jornal tirou uma foto e saiu correndo. Eu fui atrás dele e disse: “Vamos conversar com o seu editor”. Disse: “seu fotógrafo acabou de tirar uma foto que eu não quero que seja publicada”. Não era uma peça de lesbianismo, e sim sobre uma mulher solitária que encontra uma mulher. Ela precisa amar. Consegui convencer o editor.¹⁹

O debate, porém, não girou tão-somente em torno da esfera temática. A estrutura do texto – que se aproxima de um roteiro cinematográfico, de apenas 34 páginas subdivididas em cinco atos obviamente reunidos num único no espetáculo brasileiro – também foi bastante discutida e considerada como uma das evidências da filiação de Fassbinder ao expressionismo. *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* é um texto de estrutura lacunar, que suprime determinadas transições da protagonista, fazendo-a ressurgir “transformada” depois de certa passagem de tempo. Trata-se de um recurso que tende a distanciar a personagem de um desenho psicológico tradicional e que desafia o ator a tornar crível para o espectador aquilo que não se vê, a defasagem entre o

¹⁸ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

¹⁹ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

estado da personagem ao sair de cena e o modo como retorna. Já tinha sido empregado por outros autores ao longo do tempo, a exemplo de William Shakespeare (cujo *Rei Lear* foi encenado logo após pela sociedade), que, em *Macbeth*, optou por não explicitar instantes de transformação de Lady Macbeth. A cada caso, o recurso pode ser considerado um estímulo à imaginação do leitor/espectador ou uma falha na dramaturgia. Em relação ao texto de Fassbinder, Celso Nunes marca a segunda opção.

Eu sinto que para o nosso público é importante contar como foi a trajetória da Petra e da Karin, pois o segundo quadro, por exemplo, termina com uma frase da personagem-título dizendo: “eu sou tão idiota, tão idiota”. E o terceiro já abre com Petra dizendo para Karin: “você já cancelou as reservas?” Entre um e outro se passaram seis meses. Então, é inevitável uma passagem no visual também, pela troca de roupas, penteado, etc. Estou tentando alguns truques de *mise-en-scène* para suprir o que considero como deficiências do material escrito.²⁰

Para Celso Nunes, a estrutura lacunar não é o único demérito do texto, dotado de estrutura mais próxima da gramática cinematográfica.

(...) a versão cinematográfica de *Afinal, uma Mulher de Negócios* não passa de teatro filmado, enquanto *Petra Von Kant*, filme, não consegue detectar um momento que fosse teatro (...) Existem falas importantíssimas no cinema da *Petra Von Kant* que são ditas enquanto a câmera passeia pela cenografia, por detalhes de uma tapeçaria. Na *Mulher de Negócios*, a câmera é estática. Em grande parte do tempo, em plano americano e os personagens são vistos no palco em que são projetados filmes de mar revolto num ciclorama, quase numa linguagem operística da casa de Bayreuth.²¹

O filme *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* reúne elementos talvez um tanto apressadamente considerados como pertencentes à esfera teatral – a concentração das cenas em pouquíssimos ambientes, a valorização do trabalho dos atores e do texto. Em todo caso, o modo como Fassbinder trabalha a câmera empresta um valor cinematográfico ao filme. Na maior parte do tempo, a câmera está próxima dos rostos das atrizes, captados em close, ou se move lentamente até chegar bem perto, como se quisesse dissecar a personalidade conflituosa de Petra (as demais personagens, com exceção de Karin, informam sobre as relações travadas entre a protagonista e o mundo). Um dos poucos momentos em que a câmera se distancia do rosto de Petra para registrar manequins ao redor é justamente no instante em que a personagem afirma, pela primeira vez, seu amor por Karin.

²⁰ Celso Nunes, entrevista a Flavio Marinho, “As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant”, *O Globo*, 29/07/1982.

²¹ *Idem*.

Fassbinder também potencializa a figura muda de Marlene ao colocá-la, em determinados instantes, em primeiro plano, mostrando, com isto, que o mais importante na cena não reside necessariamente naquilo que diz o texto. E valoriza a presença de Marlene ao fundo através da partitura sonora que produz (a exemplo do som da máquina de escrever) na execução de atividades ordenadas por Petra. Uma partitura impessoal, mas que se constitui como interferência na cena. Testemunha de todos os estágios que Petra atravessa em sua derrocada, Marlene evidencia a despreocupação da protagonista, antes mesmo de perder o controle, com a preservação da intimidade, da privacidade, que culmina na catártica sequência final, na qual Petra verbaliza seu desprezo pelas mulheres à sua volta, com exceção de Karin.

A estrutura dramaturgica de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* afasta a encenação de uma configuração tipicamente realista, ainda que o espetáculo de Celso Nunes não tenha se distanciado por completo dessa corrente.

Na peça do Fassbinder, quem tinha uma cena à maneira realista era Renata Sorrah, que se arrumava ao som dos Rolling Stones, enquanto se olhava ao espelho a escovar dentes e cabelos. Tínhamos uma porcelana velha, daquelas com jarra e bacia, que ficava numa penteadeira alta do tipo porta-chapéus antigo. Já Fernanda se arrumava fora da ação da peça, num intervalo na cena aberta entre o quarto e o quinto atos. Mas fazia-o ligeiramente protegida por uma tapadeira de panos que Juliana/Marlene usava para recobrir todos os móveis de cena que davam o toque de final de história à montagem, sugerindo que Petra estava de partida. Esse quase camarim à vista da plateia também servia para proteger a "surpresa" que o figurino final da protagonista ofereceria ao público como uma última imagem do espetáculo. Consistia numa maravilhosa garça prateada que "abria asas" nas costas do *peignoir* de seda quando Petra abria os braços em direção à luz que atravessava um vitral *art nouveau* que dividia o *atelier* do *boudoir* de Petra. Eu não diria, portanto, que essa limpeza de rosto e penteado de cabelos para trás das orelhas que Fernanda fazia para seu ato final fosse característica do teatro realista, de tão realista que era (no sentido "isso está acontecendo aqui e agora e não no tempo da ação da peça"). Eu acho que Fassbinder escrevia como quem faz cinema, com cortes cinematográficos e decupava a ação, fazendo-a correr para o que lhe interessava dizer. Não "perdia" tempo com explicações nem justificativas. Ele era um autor brilhante que ia direto aos fatos sem se deter a estilos, correntes e/ou critérios estéticos. Fez cinema como quem faz teatro e teatro como um cineasta²².

A configuração espacial lembrava, em alguma medida, a tradição do palco em ferradura. O público era distribuído entre a disposição frontal palco/plateia e fileiras nas laterais que emolduravam a cena, opção bastante próxima da praticada em *Papa*

²² Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Higirte. Aurelio de Simoni, que assinou a iluminação com Luiz Paulo Nenen, lembra que “o fundo do palco era o ateliê da Petra. No *avant-scène* – que tinha a mesma altura do palco e avançava em direção à plateia em quatro ou cinco metros –, havia o *recamier*, uma penteadeira, um espelho. Era onde as cenas ocorriam”.²³ De Simoni evoca também a importância de uma claraboia.

A claraboia era uma armação, uma estrutura de alumínio duro e acrílico fosco que, quando aberta, permitia a visão do *atelier* da Petra e, quando fechada – até o chão, como uma porta de garagem –, impedia. Essa claraboia delimitava dia e noite. A luz que demarcava o dia era meio âmbar – na verdade, mais para o amarelo do que para o âmbar – e a da noite, azul.²⁴

Mais do que a estrutura cênica, porém, as lembranças mais precisas de Aurelio de Simoni se referem a soluções simples que sobreviveram à passagem do tempo.

No início do espetáculo, a luz abria e apresentava o *atelier* da Petra, repleto de manequins. De repente, um dos manequins se mexia: era Marlene começando a sair do meio deles. Ela circundava a grande cortina branca que envolvia a semi-arena, o *avant-scène*, e a abria de um lado para o outro. Petra estava acordando no *recamier*. Já no final do primeiro ato, Fernanda puxava o cigarro, tragava e soltava a fumaça. Eu pedi para ela jogar a fumaça um pouco mais para cima, ao invés de para frente, para poder justamente dar o desenho da fumaça na luz.²⁵

As maiores restrições da crítica²⁶ recaíram justamente em relação à qualidade do texto de Fassbinder, considerado ralo e destituído de unidade em seus cinco pequenos atos compostos por cenas estruturadas, na maior parte das vezes, sobre a contracena entre duas personagens. As escolhas da direção de Celso Nunes foram louvadas.

Sem procurar momentos de falso brilho criativo, Celso Nunes tornou-se, na verdade, um aliado de Fassbinder, lançando em cena uma série de enriquecedoras sugestões visuais. O resultado é um espetáculo denso, tenso, amarrado, com ótimas soluções para as passagens de tempo (...) Com poucos, porém, decisivos dispositivos cenográficos, Celso é capaz de transformar num passe de mágica uma cama num sofá para, em questão de segundos, fazer o que era um lençol virar um rói e, em seguida, dar a nítida impressão de que um mero carrinho de chá é agora uma imponente mesa de jantar.²⁷

²³ Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Fernanda Montenegro ganhou os prêmios Mambembe e Molière de melhor atriz. Celso Nunes ganhou o Prêmio Molière de melhor direção. Aurélio de Simoni, Luis Paulo Neném e Kalma Murtinho receberam o Prêmio Mambembe pelo conjunto dos trabalhos e ela também o Prêmio Molière. O espetáculo foi considerado um dos cinco melhores do ano pelo Inacen.

²⁷ Flavio Marinho, “Petra Von Kant – Absolutamente magnífico”, *O Globo*, 04/08/1982.

Flavio Marinho chama atenção para a possibilidade de fazer um uso não literal dos objetos de cena, emprestando a cada um deles variadas possibilidades de significado para além de seu sentido evidente. Mas a maioria dos elogios recaiu sobre o trabalho do elenco. Celso Nunes declarou em entrevistas que trabalhou filigranas do texto com os atores, de modo a permitir que realizassem minuciosas construções de suas personagens.

A interpretação de Fernanda Montenegro foi considerada um marco em sua carreira. Yan Michalski chegou a avaliar o papel de Petra Von Kant como superior às demais personagens em comparação com aquelas que a atriz interpretou nos anos anteriores. “Tudo indica que Fernanda Montenegro poderá encontrar nesse solo um veículo privilegiado e desafiador para uma expressiva demonstração do seu notável talento, que nos últimos anos raramente foi testado por papéis a altura das suas possibilidades”.²⁸ O crítico se refere, possivelmente, mais à densidade da personagem do que ao valor do texto. E evoca as escolhas recentes de Fernanda Montenegro, possivelmente mais voltadas para o resultado de bilheteria, como *O Amante de Madame Vidal* (1973), que, em todo caso, propiciou à atriz se exercitar com brilho na comédia de *boulevard*, ou distantes do repertório clássico, como *Assunto de Família* (1980).

Essa afirmação de Yan Michalski em relação à importância de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* traz à tona ainda outra característica da carreira da atriz: o cálculo.

De 1959 para cá tivemos um espetáculo que não deu certo. Não porque era ruim, mas porque foi feito no teatro errado. Era uma peça que falava de um abandono social incrível e estávamos numa época de euforia com Juscelino. O espetáculo não cabia naquele palco, o do Copacabana, um teatro ligado à comédia dentro de mármore e veludos. Deveríamos observar ao produzir um espetáculo se essa temática está na hora, se ela antecede o tempo. E talvez você até ganhe com isso lançando uma semente, mas fica desfocado se ambiciona o grande público.²⁹

Fernanda Montenegro se refere ao fracasso de *Cristo Proclamado*, montagem do Teatro dos Sete para o texto de Francisco Pereira da Silva, apresentado em 1960, no Teatro Copacabana. Naquela época, os teatros eram reconhecidos por uma determinada linha de repertório e o engajamento proposto pelo autor destoava no palco do Copacabana, espaço que até recentemente tinha recebido os espetáculos de Henriette Morineau.

²⁸ Yan Michalski, “O mundo amargo de Rainer W. Fassbinder”, *Jornal do Brasil*, 27/07/1982.

²⁹ Fernanda Montenegro, entrevista à Suzana Matoski, *Pólem*. Não há data especificada.

Estava também na contracorrente do momento histórico do país. A atriz sublinha uma tensão entre a função política do artista, que transcende a obediência e filiação a tendências do instante no qual está inserido, e a necessidade de dialogar com o seu tempo. Fala não só sob a perspectiva da atriz como da produtora, que havia enfrentado um enorme prejuízo nos anos 70 com a proibição de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, pela censura. A partir do momento em que assumiu a linha de frente dos seus projetos, ao lado de Fernando Torres, Fernanda Montenegro parece ter optado por uma oscilação entre espetáculos oriundos de textos bastante representativos da dramaturgia universal e outros voltados para uma resposta mais imediata de público sem, com isto, abrir mão da qualidade artística, como que perpetuando o equilíbrio implantado pelo TBC e TPA.

O seu trabalho em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* foi louvado pela entrega à personagem e, ao mesmo tempo, pelo controle de seus recursos interpretativos.

Por mais que se conheça Fernanda Montenegro será difícil não se surpreender com a sua interpretação em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Não que tenha sido tocada por qualquer dom divino, mas apenas houve um daqueles raros e definitivos encontros entre atriz e personagem. Fernanda agarrou sua Petra com seus 30 anos de carreira, fez dela uma soma das centenas de personagens que interpretou, desenhando com uma técnica requintada a complexidade das emoções de uma vida. Não há nada que Fernanda faça como Fedra que não seja fruto de um extenuante trabalho, mas ao mesmo tempo a carga de emoção que ela consegue projetar na personagem só pode ser explicada por um talento irretocável. Esta atriz de formação tradicional – TBC, diretores italianos – nos dá uma interpretação tão rica que é impossível defini-la no tempo. Nada mais contemporâneo que o seu domínio corporal. Na cena em que Petra discute com sua amante, a repulsa de um contato físico é sugerida com um leve, mas marcante, movimento de corpo para trás. Nada mais surpreendente que os prodígios que consegue fazer com a sua voz no meio do choro, do desespero de Petra, que, ao confessar sua ligação homossexual à sua mãe e à sua filha, projeta a voz com uma gama de modulações que vai do sussurro ao grito. Nada mais vanguardista do que a forma como revela à plateia a sua técnica de trabalho. Fernanda se prepara para a cena final, na frente do público, saindo do mais denso desespero para um espelho, diante do qual se penteia, se veste e caminha até um divã. As mudanças de climas dramáticos se fazem de frente e sem truques para a plateia.³⁰

Macksen Luiz evoca o que denomina como “formação tradicional” para frisar que o trabalho de Fernanda Montenegro não pode ser circunscrito a um determinado contexto.

³⁰ Macksen Luiz, “Fernanda Montenegro, um monstro cada vez mais sagrado”, *Jornal do Brasil*, 04/08/1982.

Antes de ingressar no Teatro Brasileiro de Comédia, Fernanda deu seus primeiros passos profissionais na Rádio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), onde começou a estudar interpretação (juntamente a português e declamação) num curso para radialistas e trabalhou como locutora e adaptadora de obras da literatura brasileira. No teatro encontrou em Dulcina de Moraes um modelo de atriz moderna, tanto no registro interpretativo quanto na escolha do repertório. Antes do TBC, passou pelas companhias Os Artistas Unidos, comandada por Henriette Morineau, e Teatro Popular de Arte, onde teve a primeira grande oportunidade ao fazer a personagem principal na montagem de Gianni Ratto para *A Moratória*, de Jorge Andrade, graças à concessão da primeira atriz da companhia, Maria Della Costa.

No Teatro Popular de Arte e no Teatro Brasileiro de Comédia, as primeiras companhias modernas, os atores foram apresentados a uma metodologia de trabalho. O ofício do ator deixava de resultar tão-somente da inspiração, do carisma e do talento e se tornava mais concreto. O método de interpretação de Constantin Stanislavski começava a ser difundido no Brasil e, por meio dele, o ator aprendia que não precisava acionar um determinado estado emocional ao interpretar. Caberia ao ator construir uma partitura de ações físicas compostas por associações pessoais que dotavam o trabalho de uma impressão digital, de uma assinatura, de uma qualidade superior ao resultado obtido com a declamação das frases, normalmente proferidas sem um nível mais vertical de apropriação.

Hoje apressadamente considerada como uma companhia que simboliza o teatro convencional, o TBC, porém, apresentou os atores brasileiros a uma dramaturgia (estrangeira, principalmente) até então pouco encenada e levou-os a constatar a necessidade de alcançar precisão no trabalho através de uma metodologia interpretativa. Macksen Luiz também evidencia certo paradoxo na interpretação de Fernanda Montenegro, que surpreende e emociona o público através da revelação de sua técnica de trabalho. A técnica, nesse caso, não esfria o resultado, não leva o público a questionar a adesão da atriz na criação da personagem devido à evidência de seu domínio sobre os instrumentos de trabalho.

A própria atriz destacou, em entrevista a Yan Michalski, a importância da conciliação entre entrega emocional e controle da interpretação, mencionando como exemplo a personagem interpretada por Juliana Carneiro da Cunha.

Alguém disse que quando a dor humana alcança registros insuportáveis, o homem dança. Isto é uma grande verdade. Em Petra existem momentos em que Marlene dança e é uma dança de dor. Essa transformação se dá através da emoção num voo controlado. É importante que o voo seja controlado porque senão você pode ir e não voltar mais.³¹

Outro ponto louvado na interpretação de Fernanda Montenegro foi a capacidade de abrir mão da vaidade para interpretar Petra.

No elenco, após dois anos de afastamento, Fernanda Montenegro está com força total. Dominando cada centímetro do palco, a atriz coloca toda a sua imensa gama de recursos vocais e corporais a serviço de uma sensibilidade à flor da pele. Uma presença camaleônica, capaz de manter o elegante desenho de grande senhora inabalável para, logo depois, descendo fundo na personagem, contorcer-se e rastejar-se em absoluto estado de humilhação.³²

Há talvez uma simbiose entre atriz e personagem, Fernanda e Petra, no que se refere aos lugares absolutos que ambas ocupam em suas carreiras. O poder e o reconhecimento não são mais fontes de pulsão vital suficientes para Petra e, para interpretá-la, Fernanda também não fica presa ao lugar de grande dama que já ocupava nesse momento. A crítica, que elogiou ainda os desempenhos de Juliana Carneiro da Cunha e Renata Sorrah, destacou a habilidade de Fernanda Montenegro em transitar por estados emocionais contrastantes no decorrer do espetáculo.

Dona de uma técnica que os anos só fizeram aperfeiçoar, ela (...) nos gestos, na colocação da voz e no que hoje se chama expressão corporal é insuperável. Mas não apenas nisso. É no descarregar de suas emoções, no reduzido retângulo muito bem aproveitado do pequeno teatro da Gávea, quando Fernanda Montenegro alcança o ponto máximo de sua composição da figurinista de meia idade, bem-sucedida, subitamente presa de uma paixão dilacerante. Ela grita, sussurra, xinga, implora, ri e chora. Tudo de um instante para outro sem despencar no melodramatismo ou em outra forma equivocada de interpretação.³³

Para alcançar tal resultado, a atriz não trabalhou a partir da emoção, e sim de procedimentos concretos que ajudaram não só a atingir determinados estados como a manter controle sobre eles. Uma dosagem delicada entre o comprometimento com a personagem e certa dose de distanciamento percebida pelo público através do domínio

³¹ Entrevista de Fernanda Montenegro a Yan Michalski, “O mundo amargo de Rainer W. Fassbinder”, *Jornal do Brasil*, 27/07/1982.

³² Flavio Marinho, “Petra Von Kant – Absolutamente magnífico”, *O Globo*, 04/08/1982.

³³ José Guilherme Mendes, “O brilho de Fernanda nas lágrimas de Petra”, *Ele & Ela*, 09/10/1982.

técnico da atriz. Uma percepção favorecida pela proximidade entre palco e plateia, uma vez que a configuração espacial adotada foi a de semi-arena – também para permitir a permanência de dois espetáculos em cartaz durante o mesmo período – *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* estreou em dias alternativos, aproveitando o horário das 17h, e *O Suicídio* continuava em cartaz nos dias nobres.

Com o enorme sucesso de público, logo *As Lágrimas Amargas...* passou não só para o horário nobre como “impediu” a estreia de *Rei Lear* no Teatro dos 4. Devido à permanência do espetáculo protagonizado por Fernanda Montenegro, *Rei Lear* precisou estreiar no andar de cima do Shopping da Gávea – mais exatamente, no Teatro Clara Nunes. “A partir das 10h havia multidões para comprar ingresso. As lojas vizinhas ao teatro começaram a vender mais. Passamos para o horário da noite e fomos ficando em temporada. Temos a ilusão de que se Fassbinder tivesse vindo ao Brasil e visto o sucesso do espetáculo não teria se matado”, conta Fernanda Montenegro.³⁴ Responsável por 41 filmes e 10 peças de teatro, Fassbinder tinha sido encontrado morto, aos 36 anos, em seu apartamento em Munique, pouco tempo antes da estreia da montagem brasileira de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Estava nu, com um cigarro na boca, uma garrafa de uísque e tubos de sonífero ao lado e o aparelho de vídeo cassete ligado.

O sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* reforçou algumas características da temporada teatral no Rio de Janeiro em 1982, de acordo com a análise feita por Flavio Marinho, principalmente no que se refere ao predomínio de textos estrangeiros – com destaques para montagens de obras de Henrik Ibsen (*Hedda Gabler* e *Peer Gynt*), F. Dostoievski (*Noites Brancas*, apresentada no Teatro dos 4), William Shakespeare (*A Megera Domada*), Ben Johnson (*Volpone*) e Georg Büchner (*Leonce e Lena*). Diante da escassez de peças brasileiras, diretores e atores estariam buscando refúgio na segurança dos clássicos, uma escolha contrastante com as décadas seguintes, nas quais textos de grandes autores passariam a ser montados com menos frequência, pelo menos no Rio de Janeiro, por razões mercadológicas.

Mas a dramaturgia brasileira não estava completamente ausente da cena, que contava com as bem-sucedidas montagens de *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza, e *Barrela*, de Plínio Marcos.

³⁴ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Como vem acontecendo nas últimas temporadas, o dramaturgo brasileiro contemporâneo não deu muito o ar da sua graça. A julgar pelo que foi apresentado em 1982, ainda não conseguiu dar a volta por cima dos anos de ferrenha censura e repressão que, aparentemente, fizeram com que ele desaprendesse a escrever para teatro. Assim, não chega a surpreender que os dois melhores textos de autor nacional não sejam totalmente inéditos: *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza, e *Barrela*, de Plínio Marcos.³⁵

A análise de Flavio Marinho reforça a polêmica afirmação de Sergio Britto referente à falta de textos brasileiros de qualidade. Já nas primeiras montagens do Teatro dos 4, o ator e diretor declarou que a censura, ainda que injustificável, não mascarou uma dramaturgia de qualidade produzida no país. No desenvolvimento de seu texto, o crítico assinala um aumento do investimento na montagem de musicais, gênero com tradição no teatro brasileiro e que, especialmente a partir da segunda metade dos anos 80, com a onda de musicais biográficos, ganharia espaço crescente na cena da cidade. Mas o musical, em que pesem todos os avanços técnicos e a profissionalização de artistas, cada vez mais aptos a cumprir as exigências do gênero, costuma revelar fragilidade justamente no campo da dramaturgia.

Flavio Marinho também registra a presença de grandes atrizes em cena: além de Fernanda Montenegro, Tônia Carrero (*A Volta por Cima*, de 1981), Yara Amaral (*Eu Posso?*, de 1982), Dina Sfat (*Hedda Gabler*, de 1982), Tetê Medina (*A Eterna Luta entre o Homem e a Mulher*, de 1982) e Henriqueta Briebe (*O Suicídio*, também no Teatro dos 4). Entre as atrizes jovens despontava Maria Padilha com *A Tempestade* (1982), na famosa encenação de Paulo Reis, apresentada no Parque Lage, com o Pessoal do Despertar, um dos grupos formados por jovens integrantes que nasceram na passagem dos anos 70 para os 80 (ou um pouco antes, caso do Asdrúbal Trouxe o Trombone, em 1974). Apesar de eventualmente encenarem textos clássicos, esses grupos procuravam utilizá-los como meios de expressão, de revelação de uma fala própria, e não “simplesmente” de valorização de uma dramaturgia de qualidade.

³⁵ Flavio Marinho, “Em quase 160 espetáculos de Petra Von Kant e Hedda Gabler, o brilho das primeiras damas do teatro”, *O Globo*, 29/12/1982.

3.2 – A Conquista da Estabilidade

A produção seguinte do Teatro dos 4, *Rei Lear*, contrastou com a de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. O vínculo com Celso Nunes foi perpetuado. Ainda que os textos sejam bem diferentes, pode-se perceber certa proximidade temática: como na obra de Fassbinder, William Shakespeare aborda a derrocada de uma personagem poderosa – agora, um monarca, que, a partir do instante em que divide o reino entre as suas filhas exigindo delas comprovações de afeto, vai sendo despojado de todos os seus bens. Goneril e Regan impedem que Lear continue usufruindo de seu reinado. O rei percebe tarde demais as verdadeiras intenções de duas de suas três filhas, renegando, de início, Cordélia, a única que age com sinceridade e se recusa a afirmar afeto pelo pai em troca de uma parte do reinado.

Shakespeare é um dramaturgo que produziu na contramão das principais regras aristotélicas (aboliu as unidades de tempo, lugar e ação, misturou gêneros – tragédia e comédia). Suas peças, apesar de contarem com uma espinha dorsal perceptível, trazem muitas personagens e subtramas, inviabilizando eventuais tentativas de localizar a ação e/ou reconstituir de maneira fidedigna cada espaço onde a história se passa. Renegado pelos tragediógrafos do classicismo francês, que procuraram justamente resgatar as regras da tragédia clássica, Shakespeare foi louvado a partir do pré-romantismo alemão, que, sob o *slogan* Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), privilegiou a criação como um exercício advindo da liberdade, intuição, genialidade e subjetividade do artista, e não como construção cartesiana a partir de procedimentos rigidamente estabelecidos.

Ao contrário de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, *Rei Lear* foi uma grande produção, orçada em 40 milhões de cruzeiros (em determinadas matérias de jornal, fala-se em 50 e até 60 milhões), com 20 atores em cena. Surgiu para marcar uma data festiva: os 60 anos de Sergio Britto. Em 1983, a Shell também comemorava 70 anos no Brasil. A montagem de *Rei Lear*, que tinha o apoio do Conselho Britânico, foi a primeira do Teatro dos 4 a ser patrocinada pela Shell, parceria que seria perpetuada nos anos seguintes e garantiria certa estabilidade financeira à sociedade. Os anos de 1980 e 1981 foram particularmente difíceis para Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, conforme assinala o primeiro em entrevista à Tania Brandão.

Em 1980 e 1981, passamos terríveis momentos para resolver a questão do pagamento do Teatro dos 4. Tínhamos um financiamento absurdo do BD-Rio. Foi Tancredo Neves Filho quem resolveu a situação. Graças a Deus, foi uma

grande solução para nós. O financiamento original previa uma violenta correção monetária, quer dizer, a prestação já estava na altura de um milhão de cruzeiros, uma cifra impossível. Não dava nem para conversar. Era para desistir e entregar o teatro para o BD-Rio de presente. Uma casa de teatro não pode se pagar com correção monetária. O governo Faria Lima teve a maior boa vontade, o BD-Rio inventou uma história de que era possível, não se sabia muito bem a marcha da inflação.³⁶

O sucesso estrondoso alcançado com *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, em 1982, foi, certamente, um fator que influenciou a Shell a patrocinar o Teatro dos 4. Mas, de acordo com João Madeira, que na época ocupava o cargo de Gerente de Projetos Culturais e Comunitários da Shell, o patrocínio para a sociedade não foi acordado como uma verba garantida a partir daquele momento. Era válido, de início, para a encenação de *Rei Lear*. “O Teatro dos 4 começou a nos mandar projetos. Todos eram bons. Cerca de três anos depois da montagem de *Rei Lear* dissemos que eles não precisariam mais enviá-los porque contariam com o patrocínio anual. A montagem de *Assim é (se lhe Parece)* já não entrou na concorrência”³⁷, informa João Madeira, mencionando o espetáculo de Paulo Betti para a peça de Luigi Pirandello, apresentado em 1985.

Os principais critérios valorizados pela Shell, segundo João Madeira, eram o texto, a ficha técnica e o orçamento. “Se, por exemplo, pedissem um milhão eu dizia para não conceder. Aí se dissessem que poderiam reduzir é que não dávamos mesmo porque virava uma espécie de leilão. Cabia ao concorrente ter avisado antes que poderia fazer por menos”, exemplifica Madeira³⁸.

Há, porém, informações desencontradas em relação ao patrocínio da Shell para o Teatro dos 4. Paulo Mamede frisa que o patrocínio cobria parcialmente os custos das montagens (“Patrocínio hoje cobre integralmente uma produção e, às vezes, até dois ou três meses de apresentação. O patrocínio da Shell, não”³⁹). Matérias publicadas na imprensa confirmam que a Shell não cobria integralmente o custo dos espetáculos (“A produção de 60 milhões de cruzeiros foi financiada em um terço pela companhia Shell”⁴⁰, diz a jornalista Norma Couri, a respeito de *Rei Lear*). João Madeira, porém,

³⁶ Sergio Britto, entrevista à Tania Brandão, “Rei Lear, o assunto é o poder”, *Última Hora*, 14/09/1983.

³⁷ João Madeira (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

³⁸ *Idem*.

³⁹ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁴⁰ Norma Couri, *Veja*, 19/10/1983.

garante que a Shell se responsabilizava por todos os custos. “O patrocínio tinha que ser integral. Era tudo ou nada. Não admitíamos copatrocínios ou apoios. Sempre foi assim”⁴¹, frisa. O valor do patrocínio não era entregue em cota única. “O sistema mudou porque nós patrocinamos um grupo que acabou não concretizando o projeto. Então, passamos a dividir em três parcelas. Eu ia assistir aos ensaios. Se o trabalho estivesse sendo realizado, liberava a segunda parcela. A terceira era liberada às vésperas da estreia”, explica João Madeira.⁴² Paulo Mamede detalha o modo como o patrocínio da Shell era gerenciado.

A Shell não patrocinava o Teatro dos 4, e sim os espetáculos. Nós, de fato, não tínhamos outro patrocínio fora o da Shell, que dava verba referente a um espetáculo por ano. Houve ocasiões em que conseguimos realizar mais do que um com a verba destinada. *4 Vezes Beckett*, por exemplo, foi levantado com a verba de *Assim é (se lhe Parece)*. Mas o patrocínio não incluía a manutenção dos espetáculos. *O Jardim das Cerejeiras* foi uma exceção.⁴³

Há ainda outra informação nebulosa em relação à participação da Shell. Paulo Mamede diz que a empresa não permaneceu até o final da história do Teatro dos 4. “O patrocínio durou até a montagem de *O Baile de Máscaras*, em 1991. *Mephisto* já pegou a instabilidade do período Collor⁴⁴”, afirma Mamede. João Madeira garante que foi perpetuado até a última encenação da sociedade (*Mephisto*). Segundo consta no programa de *Mephisto*, a Shell figura como patrocinadora. Mas José Wilker, Monica Torres e Miguel Falabella surgem como produtores e o Teatro dos 4, como coprodutor. Era, em todo caso, um momento de instabilidade na Shell, que marcava o fim da gestão do presidente Robert (Bob) Broughton. De acordo com José Wilker, a verba disponibilizada pela Shell não era suficiente para viabilizar *Mephisto*.

Nessa época, a Shell mudou de presidente e havia a ameaça no ar de interrupção da relação com o Teatro dos 4. Conversando com Mimina e Paulo, sugeri que fizéssemos *Mephisto*, um grande espetáculo que, de alguma maneira, poderia sensibilizar a Shell. Os custos do *Mephisto* iam muito acima do patrocínio disponibilizado pela Shell. Eu me associei também a White Martins. Manter uma peça em cartaz com 22 pessoas em cena mais 10 fora num teatro de 400 lugares é inviável no Rio de Janeiro. Então, a Shell e a White Martins viabilizaram *Mephisto*.⁴⁵

⁴¹ João Madeira (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁴² *Idem*.

⁴³ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

A entrada da Shell no espetáculo do Teatro dos 4 para *Rei Lear* também tinha uma importância pela escolha do texto. Muitos disseram se tratar da primeira montagem da peça no Brasil, mas Flávio Marinho⁴⁶ trouxe à tona uma encenação experimental realizada dez anos antes no extinto porão do Opinião, com Luísa Barreto Leite no papel-título, sob a direção de Maria Teresa Amaral. Foi por volta dessa época que começaram a sugerir a Sergio Britto que interpretasse o monarca de Shakespeare, conforme relata o próprio ator.

Passou *Rei Lear* (1971), de Peter Brook, no Cinema 1 numa sessão à meia-noite. Após sairmos do teatro – estávamos fazendo *Missa Leiga* –, fomos todos juntos, praticamente todo o elenco, assistir ao filme. Ninguém tinha visto *Rei Lear*. Ademar Guerra, o diretor, disse para mim: “você tem que fazer o Rei Lear”. Como estava fazendo *Missa Leiga*, também usava cabelo e barba comprida. E o Ademar dizendo, “você tem que colocar essa personagem na sua carreira”. E eu respondi: “você está louco. É um papel muito difícil”. E passou a se divulgar que *Rei Lear* era o meu maior sonho. Só quando a peça foi traduzida é que eu disse que tinha vontade de fazer. Então, passou a ser o meu sonho eterno. Mas eu nunca tive sonhos eternos. Se eu realmente sonhasse tanto com *Rei Lear*, dos meus 39 anos de carreira há 20 sou produtor... Depois de Mimina Roveda e Paulo Mamede lerem *Rei Lear*, começaram a me provocar. “Você está trabalhando pouco como ator. Está na hora de fazer um papel difícil”. Realmente, quando o Teatro dos 4 estreou fui ser diretor/administrador. Então, topei a parada.⁴⁷

Apesar de ter concentrado seus esforços no empreendimento do Teatro dos 4, que exigiu bastante dos sócios, principalmente nos primeiros anos, Sergio Britto não estava estagnado como ator. Nos anos 70 participou de dois espetáculos combativos – o citado *Missa Leiga*, na concepção de Ademar Guerra para o texto de Francisco de Assis, no qual Sergio se inspirou no contexto do regime militar em 1973 para construir o sermão da missa do oficiante, e *Autos Sacramentales* (1974), encenação de Victor García a partir da reunião de textos de Calderón de la Barca, que estreou no Festival de Shiraz, no Irã, onde os atores foram impedidos de se apresentarem nus. De volta ao Teatro Senac, Sergio Britto fez o também polêmico *A Noite dos Campeões*, de Jason Miller, sobre a comemoração anual realizada por integrantes de um antigo time de basquete, acontecimento que encobre o assassinato de um jogador negro do time adversário. E já no Teatro dos 4 marcou presença como ator em *Os Veranistas*, *Papa Highirte* e *Morte Acidental de um Anarquista*.

⁴⁶ Flávio Marinho, “Rei Lear, o poder da capacidade criativa”, *O Globo*, 08/10/1983.

⁴⁷ Sergio Britto, entrevista à Yale Renan e Cláudia Fisher, “Rei Lear”, *Refletor*, 10/1983.

Para interpretar Rei Lear, Sergio Britto retomou um ponto bastante destacado no trabalho de Fernanda Montenegro em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*: o equilíbrio entre a entrega à personagem e o controle da própria presença em cena. “Eu já sei quem é o Rei Lear, já me misturei com ele, mas ainda tenho receio da minha emoção, de não conseguir segurar esse cavalo selvagem que é a personagem”.⁴⁸ Sergio Britto se viu diante de uma personagem totalizante (“...a personagem é amarga, desprezível, velha, cansada e louca, mas não quer perder o poder”⁴⁹), como muitas de William Shakespeare. Mas o foco central reside na natureza dos vínculos gerados pelo poder. Lear, de algum modo, procura romper com isto ao dividir o reino entre as filhas, ainda que deseje conservar o poder. Ele não admite ser contrariado e procura conservar o posto com suas benesses mesmo depois de ter abdicado de sua condição privilegiada. Através de Rei Lear, Sergio Britto retomava uma personagem fortemente vinculada ao poder. Em 1979 havia interpretado Papa Highirte, ditador flagrado nos seus últimos anos, já fragilizado, ainda que conservando a prepotência com que exerceu o cargo.

... a partir talvez do quinto minuto da peça, quando é desobedecido, (Lear) começa a se desarvorar. Como estabelecer em tão pouco tempo essa essência ditatorial? Ainda mais no Brasil, onde não temos a dimensão do que é um rei, o tipo de respeito devido ao rei. Foi difícil para mim. Em parte talvez, como diz Celso Nunes, por causa do meu lado paternalista. Tornar clara em tão poucas falas essa inflexibilidade tirânica, essa ausência de vacilação, mesmo em momentos em que aparentemente ele teria de se abalar. Comecei por secar cada vez mais essas primeiras falas, eliminar delas qualquer sorriso, qualquer enfeite, até para contrabalançar a natureza do meu rosto, que alguns acham muito generoso. Depois fui ajudado por uma marcação introduzida pelo diretor. Em vez do rei já estar em cena quando o pano abre, ele passou a entrar depois, e toda a sua corte já presente se ajoelha. Essa nova imagem ajudou a impostar a cena, que é fundamental para a compreensão do resto (...) A segunda grande dificuldade foi o perigo de mostrar uma imagem comentada de Lear, contar como ele é – ao invés de fazer Lear, estar sendo Lear. Ora, só fazendo Lear sem piedade, autocomiseração e lamentos é que se permitiria ao público chegar às suas próprias conclusões a respeito desse homem forte e sem choro, que dá resposta com ódio ao tratamento que recebe dos outros.⁵⁰

Havia uma preocupação em escapar da armadilha do maniqueísmo na criação de Lear, de reduzi-lo à qualidade de homem digno sem dimensionar o monarca que conduziu seu reinado com mão de ferro. De acordo com Sergio Britto, Celso Nunes teria optado por

⁴⁸ Sergio Britto, entrevista. “Rei Lear, Desafio para Sergio Britto”, *Folha de S. Paulo*, 28/09/1983.

⁴⁹ Sergio Britto, entrevista à Ana Lígia Petroni, “O desafio de viver um amargo rei”, *O Estado de S. Paulo*, 02/10/1983.

⁵⁰ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, “‘Rei Lear’ – A lucidez pelo caminho da loucura”, *Jornal do Brasil*, 04/10/1983.

uma apresentação austera da figura de um monarca, em parte para evidenciar a natureza das relações travadas, em parte pelo fato de a monarquia ser um sistema político distante da realidade brasileira. Mas a montagem não foi concebida exatamente de acordo com um formato didático e convencional. O diretor buscou inspiração no teatro oriental ao inserir referências ao Kabuki. Influenciado, em alguma medida, pela encenação de Giorgio Strehler, na qual o Bobo era interpretado por uma atriz, Nunes realizou determinadas operações sobre a personagem ao aproximá-la da figura de um *clown*, desenvolvendo sua presença em cena para além do sugerido por Shakespeare.

O Bobo foi transformado num *clown*. Não era mais o Bobo do Renascimento, embora no filme de Peter Brook já surja como uma figura muito sinistra. Mas é uma personagem que desaparece. Shakespeare a abandona. Pensamos no que teria acontecido com o Bobo. Havia um momento sem texto em que Ary (Fontoura) ficava sozinho no palco com barulho de chuva e trovoadas olhando para uma fogueirinha. Era a despedida dele.⁵¹

Na lembrança de Ary Fontoura, a participação do Bobo foi reduzida devido aos cortes promovidos por Celso Nunes. Mas o ator evoca com carinho o processo de trabalho, durante o qual deu vazão a um Bobo desglamourizado.

Um dia eu disse ao Celso: “Eu não respeito Shakespeare como vocês”. Ele fazia um teatro popular. O público assistia aos espetáculos de pé. Então, eu pedi para fazer o Bobo com uma malha puída, uma camisa e uma cartola velhas. Meu figurino foi a roupa de ensaio. Um dia, estava no camarim, e sentia que estava tudo certo, menos o rosto. Celso me observava, sem que eu notasse. Ele entrou no camarim, pintou meu rosto de branco e realçou os lábios de preto.⁵²

Celso Nunes também decidiu trabalhar com música ao vivo, a cargo de Raul do Valle, e inseriu a figura de um Coringa, interpretado por Luís Otávio Bournier, preparador físico do elenco. Diferentemente do processo de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, no qual Nunes realizou junto ao elenco um trabalho de dissecação do texto, em *Rei Lear* optou por fazer poucos ensaios de mesa e partiu logo para a ação. O aprimoramento teórico não foi, de modo algum, dispensado. O diretor, que tinha feito um curso sobre tragédia shakespeariana com Barbara Heliodora durante sua pós-graduação na Universidade de São Paulo (USP), releu *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*, livro de Jan Kott publicado em 1961. E estudou *A História da Loucura Através dos Séculos*, de Michel Foucault, para valorizar os pontos que considerava mais determinantes no texto:

⁵¹ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁵² Ary Fontoura (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

a família e a loucura. Mas o trabalho físico se revelou um caminho importante no processo de aproximação dos atores com as personagens. Bournier, ex-aluno de Celso Nunes que havia acabado de voltar de um período de oito anos na França e ainda não tinha sido contratado pela Unicamp, estabeleceu duas horas de exercícios com os atores antes do início de cada ensaio propriamente dito.

Diferentemente de espetáculos anteriores do Teatro dos 4, *Rei Lear* não buscou uma conexão direta com o Brasil do momento. Celso Nunes procurou, ao contrário, realçar o caráter fabular do texto de Shakespeare.

... refleti muito sobre a opinião do diretor anglo-brasileiro Ronaldo Daniel, que esteve há poucos meses no Brasil. Ele acha que *Rei Lear* não seria uma peça para o Brasil de hoje, contrariamente a *Hamlet*, que teria tudo a ver conosco. Mas eu não penso que num grande clássico precise ser colocado um paralelo nítido com o panorama nacional atual, especificando que isto quer dizer aquilo. Eu mesmo participei em 1966 de uma montagem desse tipo, *Júlio César*, em que a personagem-título, interpretada por Sadi Cabral, tinha que se parecer com o presidente Castelo Branco, e que acabou sendo um grande fracasso. Um clássico pode atender a tantas situações. Em todo caso, à primeira vista *Rei Lear* me soa hoje como uma fábula, o que não deixa de ser um fator atual, considerando o novo poder que as fábulas têm no momento. Veja só o sucesso de *E.T.* (1982) *Excalibur* (1981), *Guerra nas Estrelas* (1977). Em *Rei Lear*, tudo acontece, mas tudo é também um faz de conta. A ação não se passa num tempo determinado. Os ambientes são os mais diversificados. Enfim, estamos em plena convenção, o que dá ao texto uma teatralidade branca, que é muito a minha praia.⁵³

Não por acaso, Celso Nunes investiu na construção de uma atmosfera que envolvesse o espectador de maneira lúdica. Além da música ao vivo, a cenografia (de Paulo Mamede) contava com 3400 metros de mangueiras coloridas e os figurinos eram compostos por tecidos confeccionados no Ceará. Elementos como biombos móveis de metal eram utilizados nas cenas de luta. Nunes se valeu de placas de metal brilhante para simular a tempestade. Por meio dessas escolhas, o diretor procurava caminhar na contramão de um aspecto soturno normalmente atribuído às tragédias. O mesmo nível de ousadia podia ser detectado na iluminação de Aurelio de Simoni e Luiz Paulo Nenen, que exigiu uma engenharia de produção mais que considerável da equipe técnica. De acordo com De Simoni, o lugar da cabine de luz foi mudado e toda a fiação, desprezada. Esta operação resultou na passagem de 100 novas linhas de fiação pelo teatro, complexidade comprovada pelos efeitos materializados durante o espetáculo.

⁵³ Entrevista de Celso Nunes a Yan Michalski, “Entre Petra e Rei Lear. Celso Nunes mexe com emoções e loucuras”, *Jornal do Brasil*, 29/04/1983.

Nós usamos 60 faróis de carro. O farol do carro, do fusquinha da época, é de 12 volts. Nós pedimos ao Frederico Newman para deixar alguns canais em 110 volts. Na cena da briga dos biombos, os faróis acendiam um de encontro ao outro. Mas a melhor utilização do farol era na cena da fogueira, no final do primeiro ato, quando todas as personagens saíam. O Bobo ficava e apagava a fogueira. Nós cortamos placas de compensado com 10 círculos vazados, interligamos 10 faróis (calçados com papel celofane vermelho) em série num canal de mesa. A luz era projetada de forma zenital no chão e o Bobo apagava com um sopro.⁵⁴

O resultado rendeu polêmicas, não só referentes à visão da crítica. Durante os ensaios, Sergio Britto elogiou determinadas escolhas de Celso Nunes, principalmente no que se refere à determinação em levar logo os atores para cena sem recorrer tanto às tradicionais leituras de mesa. “O aprofundamento dos personagens tornou-se mais fácil com as cenas já levantadas, pois a realização de relações tão complexas exige a presença física e os movimentos dos atores com quem se contracena”⁵⁵, disse o ator, que, durante os ensaios, também afirmou que interpretar Lear com todas as suas nuances e variações de emoção exige muita resistência. Durante a temporada, Britto continuou defendendo a direção de Nunes.

A direção do Celso Nunes foi e é bastante discutida (...) Mas de um aspecto eu tenho certeza: a narrativa do espetáculo é perfeita. O público acompanha tudo aquilo com a maior facilidade (...) É verdade que o espetáculo está um pouco menor. Não cortamos nada, mas ele ganhou em ritmo. No início eram quase três horas de espetáculo, agora são duas horas e meia porque a gente aprendeu a respirar melhor, podendo, assim, dizer o texto mais rápido. Há certas falas do Shakespeare que não têm pausas, e leva-se certo tempo para se chegar a isso. Se você for contar duas respirações a menos em cada frase, acaba dando ao todo, no fim, uns 25 minutos a menos de espetáculo.⁵⁶

Com o passar do tempo, porém, a avaliação de Sergio Britto – e também a de Celso Nunes – se tornou menos favorável. O ator considera que nem todas as opções de Nunes – em especial, a inserção do Coringa – foram acertadas. O diretor afirma que Britto confiou apenas até certo ponto em sua condução.

Sergio (Britto) teve a confiança de se colocar sob a minha direção. Mas ele não resistiu. Começou a buscar suportes. Passou a ter aulas de fonoaudiologia com Glorinha Beutenmuller, que trabalha com o texto. Sergio propunha, então, algo que estava fora da direção que eu imprimia. Precisávamos equalizar as vozes do elenco, mas Sergio chegava da Glorinha dizendo “meu volume de voz não pode

⁵⁴ Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

⁵⁵ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, ‘Rei Lear’ – A lucidez pelo caminho da loucura”, *Jornal do Brasil*, 04/10/1983.

⁵⁶ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “Sergio Britto”, *O Globo*, 12/12/1983.

passar desse ponto, senão ficarei afônico”. E como não atender ao pedido da Glorinha?⁵⁷

Eventuais conflitos entre Celso Nunes e Sergio Britto não foram os únicos que surgiram no decorrer dos ensaios, realizados na Casa de Cultura Laura Alvim e, posteriormente, no Cassino da Urca. O diretor precisou lidar com mudanças no elenco original e conviver com outros compromissos profissionais de alguns atores.

Enfrentamos alguns problemas: a montagem marcou a comemoração dos 60 anos do Sergio, idade precoce em relação à personagem. Afinal, Lear é decrépito, enquanto Sergio estava jovial, rejuvenescido. Ítalo Rossi e Jorge Cherques tiveram que sair do elenco. Yara Amaral estava gravando novela. Tudo foi trazendo desgaste à dinâmica. Não pude me dedicar ao Sergio como à Fernanda em *As Lágrimas Amargas...* Havia atores muito generosos – Ariclê Perez, Ary Fontoura, Luís Otávio Bournier, Ney Latorraca. Conseguimos cumprir datas, não dar prejuízo à produção.⁵⁸

Os figurinos, tradicionalmente assinados por Mimina Roveda, não apareceram creditados no programa do espetáculo. Em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, ficaram a cargo de Kalma Murtinho. De acordo com Celso Nunes, a escolha de Murtinho decorreu de um pedido de Fernanda Montenegro. Em *Rei Lear*, Nunes discordou da linha adotada por Roveda. A polêmica veio à tona no jornal *Última Hora*. “Os primeiros esboços foram traçados pela Mimina Roveda. O diretor Celso Nunes não gostou. Ele entregou-lhe um livro de época e disse-lhe: ‘copie o que está aqui’. Mimina recusou-se a assinar. Ela não quer ver o seu nome envolvido com uma criação que não foi sua. Ela está certa”.⁵⁹ Celso Nunes confirma o ocorrido, mas com outro desenlace em relação ao noticiado. “... Mimina começou a desenhar os figurinos, mas não sabia esboçar, não tinha traço para desenho. Ela propôs criar uma oficina de costura e tirar os modelos de revistas. Foi a solução para não precisarmos chamar outra pessoa a meio do caminho”.⁶⁰ De fato, Mimina criou um ateliê, nos fundos do Teatro dos 4, para essa produção.

Havia ainda outra polêmica, não exatamente específica em relação a *Rei Lear*, mas que atravessava a história do Teatro dos 4: o patrulhamento em torno do texto brasileiro. As

⁵⁷ Celso Nunes, entrevista ao autor, acervo pessoal.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Coluna do jornal *Última Hora*, 03/10/1983.

⁶⁰ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

restrições referentes à realização de espetáculos caros a partir de obras estrangeiras eram frequentes. “Só fica uma dúvida em questão no ar: até que ponto é válida uma montagem de 60 milhões de cruzeiros num momento em que autores nacionais mendigam uma oportunidade de mostrar seu trabalho?”, questionou Marli Berg.⁶¹ Sergio Britto tinha a resposta na ponta da língua, basicamente a mesma desde que essa cobrança despontou nas primeiras iniciativas da sociedade.

Nossos textos estão cada vez mais pobres. Eu vivo lendo coisas nossas inéditas. Por acaso, no momento estou lendo uma peça interessante, *A Última Comédia de Amor*, de Celso Luis Pauvini. O Teatro dos 4 vive querendo montar autor nacional. Já encenamos *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, *Os Órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, e *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho. Adoráramos dar continuidade a isso, mas é difícil. Há quem diga que o dinheiro que colocamos no *Rei Lear* deveria ser usado para dar força aos autores nacionais. Ora, os que dizem isso dizem por dizer, porque o importante é a qualidade, seja em título estrangeiro, seja em nacional, e o que precisa haver é espaço para que todo mundo se manifeste.⁶²

A pouca constância dos textos brasileiros nesse momento decorre, pelo menos em parte, de uma opção dos sócios em priorizar os textos novos, a dramaturgia do momento ou peças até então interdadas pela censura. O critério para a escolha das peças estrangeiras não parecia muito diferente, dada a constância com que encenavam obras de autores pouco difundidos no Brasil. O fato é que, em relação à dramaturgia nacional, o Teatro dos 4 não recorreu aos diversos autores que perpetuaram a comédia de costumes ao longo dos séculos XIX e XX. Também não se debruçou sobre os autores brasileiros que despontaram a partir dos anos 50 e nem sobre o *boom* da dramaturgia nas décadas de 60 e 70 (o *boom* da geração de 1969, formado por nomes como os de José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara).

Algumas das mais importantes companhias brasileiras assumiram opções em relação à dramaturgia nacional. O Teatro Brasileiro de Comédia elegeu Abílio Pereira de Almeida e não recorreu aos comediógrafos do “teatro antigo” e nem à revolução promovida por Nelson Rodrigues, ainda que tenha realizado determinadas ousadias na fase brasileira do empreendimento (a exemplo de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade). O Teatro Popular de Arte flertou com uma dramaturgia de risco (Nelson Rodrigues), investiu em autores no instante em que estavam despontando (Jorge Andrade, Antonio Bivar e um

⁶¹ Marli Berg, “O Rei Lear”, *Fatos & Fotos*, 31/10/1983.

⁶² Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “Sergio Britto”, *O Globo*, 12/12/1983.

Gianfrancesco Guarnieri já pós-*Eles não usam Black-Tie*) e em exemplares assumidamente despreziosos (Henrique Pongetti). O Teatro de Arena adotou a linha de uma dramaturgia engajada assinada pelos próprios integrantes do grupo, alguns pertencentes às camadas populares. O Teatro dos Sete ousou, como companhia moderna, ao encenar um repertório “antigo” (Martins Pena, Arthur Azevedo) sem perder de vista o moderno (Nelson Rodrigues).

Uma particularidade marcou a encenação de *Rei Lear*. Devido ao imenso sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, o espetáculo foi apresentado fora do Teatro dos 4. A sociedade já tinha passado por essa experiência em *A Ópera do Malandro*, no Teatro Ginástico; *Rei Lear* seria a segunda e última vez que um espetáculo produzido pela sociedade não entraria em cartaz em seu espaço. De acordo com Celso Nunes, não foi fácil se adaptar às particularidades (e aos problemas) estruturais do Teatro Clara Nunes.

O Teatro Clara Nunes é um problema para a voz do ator, para se fazer ouvir, porque o palco não tem profundidade e o formato é de cinemascope. Quem estiver nas laterais precisa virar o pescoço para ver o que se passa no meio do palco. As cadeiras deveriam estar posicionadas na diagonal. Paulo Mamede criou algo que facilitava a visão: uma meia lua no palco repleta de franjas por onde os atores entravam e saíam. Eu investi em marcações verticais para que não ficasse chapado.⁶³

Flavio Marinho destacou os obstáculos impostos pela configuração espacial em sua crítica, bem como a habilidade de Celso Nunes em tangenciá-los.

O desenho da *mise-en-scene* mantém este nível de qualidade durante as três horas de espetáculo, mesmo no inglório espaço do Clara Nunes, cuja enorme boca de cena acaba sendo inteligentemente aproveitada e explorada, com *Lear* em cinemascope. Por sinal, a montagem está cheia de cortes cinematográficos, a partir dos *coupes de théâtre* do texto, e fusões baseadas em fluidas articulações entre elenco, luz e cenário, onde Celso Nunes constrói habilmente crescendos de emoção, recortando e costurando as cenas, como faria um montador de cinema.⁶⁴

Mesmo com todos os conflitos que irromperam durante o processo, Celso Nunes e os atores não abandonaram o projeto. Durante a temporada fizeram ajustes, determinantes para o amadurecimento de um trabalho que jamais chega pronto, cristalizado, no dia da

⁶³ Celso Nunes (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁶⁴ Flavio Marinho, “Rei Lear, o poder da capacidade criativa”, *O Globo*, 08/10/1983.

estreia. Um deles foi a diminuição em meia hora na duração de 180 minutos, conforme assinalou Sergio Britto. Houve quem chamasse atenção para o fato de o diretor utilizar atores da televisão como chamarizes para atrair público. E Britto também destacou a preocupação de Nunes em oferecer ao público uma narrativa clara. O espectador não deveria ter dificuldades para acessar a história de Shakespeare.

A questão da necessidade de estabelecer algum nível de concessão estava em pauta num momento em que atores e diretores ressaltavam os crescentes obstáculos não só para levantar uma produção como para mantê-la em cartaz. O espetáculo, que começou sua carreira com sete sessões semanais, reduziu para seis a partir da quarta semana de temporada. Cabe questionar em que medida tais procedimentos (a diminuição da duração, a clareza na exposição da história), podem ser considerados como concessões numa época em que investir numa encenação como *Rei Lear* era prova mais que significativa de destemor.

Em relação à duração, esta não era uma diretriz comumente adotada pelo Teatro dos 4, que, nos anos seguintes, continuou apresentando espetáculos que ultrapassaram as duas horas, divididos em dois ou três atos. Entre os nomes famosos, alguns já vinham trabalhando em produções do Teatro dos 4 – casos de Yara Amaral (em *Os Veranistas*) e Ney Latorraca (em *Afinal, uma Mulher de Negócios*); outros marcariam presença em produções futuras da sociedade – Ary Fontoura (atuaria ainda em *Assim é (se lhe Parece)* e *Sábado, Domingo e Segunda*) e Paulo Goulart (faria *Sábado, Domingo e Segunda*). O único ator famoso que teve em *Rei Lear* uma experiência avulsa dentro do Teatro dos 4 foi José Mayer.

No que se refere à preocupação em fazer com que o enredo seja apresentado sem interferências ao espectador, tal procedimento parece refletir um equilíbrio delicado que marca as produções do Teatro dos 4 – a conciliação entre a transmissão respeitosa do texto e a impressão de uma assinatura por parte do encenador. Celso Nunes fez uma série de escolhas imprevistas (música ao vivo, desenvolvimento de uma personagem para além do texto, inserção de outra, corte da cena da tortura de Kent) sem, com isto, ameaçar o entendimento da história. Em todo caso, a preocupação com a bilheteria era inegável devido aos altos custos da produção.

A situação econômica no Brasil também bate no teatro. Em cada cinco peças de sucesso, o resto é água morna que já é fracasso. Esse sucesso médio que existia, hoje não existe mais. Sucesso médio hoje em dia é sair da força. Sucesso hoje é sucesso mesmo. *Petra Von Kant* e *A Aurora da Minha Vida* ameaçam isso, mas só são duas peças. É um mínimo.⁶⁵

Durante a temporada, Sergio Britto deu seguidas declarações na imprensa nas quais destacou o contexto econômico desfavorável para o teatro, responsabilizando também a falta de espaço na imprensa pela retração de público.

... estreamos um *Rei Lear* numa época de crise das mais violentas. Todo mundo diz: “ah, o teatro está bem”. Está bem em termos. Aos sábados e domingos temos casas lotadas, feriados e vésperas de feriados também. Nos dias de semana fazemos as casas que todos estão fazendo. Nunca chega a 200 espectadores, e previa-se que o *Rei Lear*, pelo menos durante dois meses, iria lotar diariamente. Afinal, é um texto de Shakespeare, tem um grande elenco e está num teatro confortável. Tinha tudo para ser uma coisa de grande prestígio, a maior badalação. E a reação do público é entusiasmada, mesmo quando o teatro não está lotado (...) O espaço dedicado ao *Rei Lear* na imprensa carioca, em termos de críticas e de matérias de lançamento, foi relativamente muito pequeno. Vivemos numa época em que é preciso fazer economia de tudo, mas a cultura economizada é especialmente triste. Destruir o trabalho de um ator com uma só frase é muito cruel. Sinceramente não vejo nenhuma interpretação horrenda no *Rei Lear*, mas de repente as opiniões são tão resumidas que isso parece ser verdade. Então, tenho a certeza de que essa falta de espaço tirou o público do espetáculo. E trata-se de uma peça que talvez nunca venha a ser feita. Mas do jeito que a coisa vai, dificilmente a temporada passa de fevereiro, pois a manutenção do espetáculo é caríssima e precisa de uma média muito alta de público.⁶⁶

A previsão de Sergio Britto estava correta. *Rei Lear* estreou em 1º de outubro de 1983 e saiu de cartaz em 26 de fevereiro de 1984. A principal razão para a interrupção da temporada foi o alto custo da folha de pagamento de um elenco extenso, impossível de ser mantido, de acordo com declarações de Sergio Britto, sem alguma subvenção do governo. Nesse ponto, a sociedade não parecia disposta a fazer concessões. Era preferível ficar menos tempo em cartaz, mas mantendo intactas as características próprias de um padrão de realização implantado pelo Teatro dos 4 no mercado do Rio de Janeiro do que correr o risco de desvirtuar o projeto original.

Durante a temporada, Sergio Britto e o Teatro Clara Nunes fizeram campanha para popularizar os custos dos ingressos. O final da temporada de *Rei Lear* colocou em pauta um debate em torno do gosto do público. Nos jornais, as opiniões foram polarizadas. Houve quem não considerasse a temporada de quatro meses como indício de indisposição do espectador a projetos que exigissem certo grau de disponibilidade para além da pura e simples fruição.

⁶⁵ Sergio Britto, entrevista à Yale Renan e Cláudia Fisher, “Rei Lear”, *Refletor*, 10/1983.

⁶⁶ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “Sergio Britto”, *O Globo*, 12/12/1983.

Rei Lear deixa a certeza de que o público deseja, além das comédias inconsequentes, produções de baixo custo e textos de trama simples, montagens mais ousadas, cultural e artisticamente, que gosta de assistir a interpretações de um elenco escolhido com critério, no qual grandes atores têm oportunidade de mostrar a extensão de seus recursos, e que percebe no palco condições razoáveis de produção.⁶⁷

Houve também quem defendesse que para chegar à plateia era preciso contar com grandes nomes ou fazer concessões ao escapismo (“Comenta-se no meio teatral que nessa crise, sucesso comercial só com comédia ligeira ou com Fernanda Montenegro à frente do elenco”⁶⁸). A passagem do tempo parece ter fortalecido o segundo grupo. As principais restrições da crítica⁶⁹ ficaram concentradas no rendimento irregular do elenco, problema talvez difícil de contornar diante de coletivos heterogêneos como os reunidos nas montagens do Teatro dos 4 (o elogio a quase todos os integrantes da encenação de *Sábado, Domingo e Segunda é*, nesse sentido, exceção). Em *Rei Lear*, a crítica louvou Sergio Britto não só no esforço como no resultado alcançado em sua interpretação do monarca shakespeariano. O reconhecimento da crítica coincide com a impressão do ator, que considera a loucura de Lear como o melhor de sua criação.⁷⁰

Uma determinada cena é destacada em seu trabalho: a perseguição a uma ratazana imaginária.⁷¹ Mas o sucesso de Britto como Lear não se deve a momentos isolados, e sim à capacidade de conceber um monarca complexo e contraditório.⁷² Há poucos sinais

⁶⁷ “As lições de Lear”, *Jornal do Brasil*, 08/03/1984. Matéria não assinada.

⁶⁸ *Folha de S. Paulo*, 05/02/1984. Matéria não assinada.

⁶⁹ Apesar das restrições da crítica, a montagem de *Rei Lear* contabilizou o Troféu Mambembe de melhor ator para Ary Fontoura e para o Teatro dos 4 como melhor produtor do ano. Sergio Britto ganhou o Prêmio Molière de melhor ator. A ACET e a Funarj concederam o Prêmio Especial Paulo Pontes para Sergio Britto. E o Inacen considerou como um dos cinco melhores espetáculos do ano.

⁷⁰ “Ainda assim, Sergio Britto consegue pequenas proezas, principalmente nas cenas de loucura”. (“Rei Lear, um espetáculo majestoso”, *Desfile*, novembro de 1983). “Sergio Britto brilha, principalmente nas cenas de loucura”. (Flavio Marinho, “Montagem importante”, *Visão*, 31/10/1983). / “Sergio Britto numa personagem extremamente complexa tem presença realmente majestosa, além de fazer o jogo loucura/razão, lucidez/insanidade, com agudo sentido de percepção do comportamento humano”. (Flavio Marinho, “Rei Lear, o poder da capacidade criativa”, *O Globo*, 08/10/1983).

⁷¹ “Sua perseguição a uma ratazana imaginária é um golpe de mestre”. (Flavio Marinho, “Montagem importante”, *Visão*, 31/10/1983).

⁷² “Revelando estar de posse de seus melhores recursos técnicos, na autoridade de sua carreira, Sergio compõe um Lear que não está à procura do brilho, mas da obsessiva necessidade de reinterpretá-lo à luz das suas próprias contradições”. (Macksen Luiz, “Tragédia da ambição”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1983).

nas críticas destacando o registro de atuação normalmente vinculado à composição, característica central na carreira de Sergio Britto.⁷³ Entre os demais integrantes do elenco, os mais elogiados foram Yara Amaral, como Goneril, Ariclê Perez, como Regan, e, principalmente, Ary Fontoura, como Bobo.⁷⁴

A direção de Celso Nunes foi abordada, em especial, pelo investimento numa cena exuberante, visualmente atraente às retinas, assumidamente pictórica. Algumas soluções propostas pelo diretor receberam elogios, como a utilização de biombos na recriação dos mais diversos ambientes, a evocação de uma caverna por meio dos corpos dos próprios atores, a tempestade materializada através de placas de metal agitadas por dois atores e a recriação de uma batalha. São criações que sublinham o caráter teatral da direção de Nunes, que se valeu de recursos próprios da manifestação artística para sugerir ambientes e contundentes manifestações da natureza impossíveis de serem materializadas no palco de modo literal. Apesar de suas escolhas terem sido consideradas ocasionalmente excessivas, o diretor se valeu, na verdade, da síntese para evocar o mundo fabular proposto por Shakespeare. O seu objetivo parece ter sido o de “tão-somente” contar uma história ao espectador. Não limita esse contar a uma mera transmissão do enredo, mas se vale da gramática teatral para atingir seu fim.

Celso Nunes driblou esses preconceitos tolos e construiu um espetáculo seco, direto, sem qualquer outra preocupação senão aquela de trazer a serenidade da tragédia ao espectador (...) Celso debruça-se sobre o *Rei Lear* com a disposição de quem deseja contar bem uma boa história. E evitou ainda tornar solene a montagem, recusando, por outro lado, os apelos, a facilidade de um naturalismo extemporâneo.⁷⁵

O diretor se afastou do registro naturalista e evitou que o espectador travasse uma relação ilusionista com o espetáculo. Celso Nunes não buscava (apenas) deslumbrar o público através de uma sucessão de efeitos. Revelou o teatral, expôs a criação, deixando-a voluntariamente à mostra, ao invés de ocultá-la. Nesse sentido, rompeu, pelo

⁷³ “Britto, que nunca vira Lear no palco, consegue dar à personagem todos os resmungos da maldade, depois a infantilidade da loucura que o faz saltitar, gordo e octogenário...” (Norma Couri, *Veja*, 19/10/1983).

⁷⁴ “Um registro especial para Ary Fontoura, o Bobo, que quebrava nos momentos certos a tensão dramática com ditos de bom humor, alguns inclusive resultados de improvisações que atualizaram expressões da época remota e que evidentemente não teriam o mesmo sabor para o grande público”. (Cavalleiro de Macedo, “Rei Lear, a atualidade da obra de Shakespeare”, *Jornal do Commercio*, 10/12/1983).

⁷⁵ Macksen Luiz, “Tragédia da ambição”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1983.

menos até certo ponto, com o ilusionismo. A partir do instante em que o espectador é confrontado com a construção da cena, tende a se projetar nela de maneira menos passiva. Afinal, é lembrado de que está no teatro e, portanto, de sua condição de espectador.

3.3 Contrastes na Programação Paralela

Entre *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e *Rei Lear*, outros espetáculos passaram pela história do Teatro dos 4, ainda que muito brevemente e sem figurarem como produções da sociedade: *Traições*, de Harold Pinter, e *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, que desembarcaram no Rio de Janeiro depois de temporadas em São Paulo. As montagens representam propostas bem diversas. A primeira se aproxima mais da plataforma do Teatro dos 4 ao apresentar um texto de autor importante com, pelo menos, um nome de peso no elenco: Paulo Autran (que permaneceu em temporada ao mesmo tempo que Fernanda Montenegro, ele nos dias alternativos, ela nos nobres). A principal diferença reside na dimensão da encenação composta apenas por quatro atores, porte modesto em comparação com a maioria dos espetáculos da sociedade. A segunda, filiada ao besteirol, contrasta com a sobriedade e densidade imperantes no Teatro dos 4, também pela assumida modéstia da produção.

Autran já tinha contato com a obra de Pinter. Em 1962, George Devine – responsável pela inserção do dramaturgo no Royal Court Theatre através da apresentação das peças *O Quarto* e *O Monta-Cargas* – estava visitando o Brasil e a então presidente do Serviço Nacional de Teatro, Barbara Heliodora, convidou-o para dirigir uma leitura de *Festa de Aniversário* com atores brasileiros. Paulo Autran, Cacilda Becker e Walmor Chagas integraram a iniciativa, que teve apresentação única no Teatro Maison de France. Tempos depois, quando estava ensaiando *O Homem Elefante*, de Bernard Pomerance, Autran recebeu de Karin Rodrigues o texto de *Traições* e ficou atraído com a possibilidade de montá-lo. Uma iniciativa que, de certo modo, se constituiu como um projeto de exceção em seu repertório, como ressaltou em entrevista a Yan Michalski.

Depois de participar, em 1960, da primeira montagem profissional de uma peça de Beckett realizada no Brasil, *Fim de Jogo*, entendi que o teatro deve ser uma dádiva generosa a um público amplo, que o público deve achar acesso fácil ao pensamento e às emoções da obra. Passei a dar preferência a esse tipo de

repertório de comunicação direta que os clássicos proporcionam tão bem ou então os modernos, como Arthur Miller, por exemplo. Já textos mais cerebrais, por mais que eu possa gostar deles, dirigem-se a um público pequeno, específico. Por exemplo: eu adoraria fazer algumas peças de Tom Stoppard, mas acho que isso no Brasil de hoje não teria sentido. Mas no caso de *Traições*, que reconheço não ser uma peça de entendimento fácil para o espectador comum, minha paixão pelo texto foi tal que resolvi arriscar. E o prazer que o trabalho me deu compensou o risco.⁷⁶

A opção por obras clássicas foi, de fato, uma constante na carreira de Paulo Autran, que participou de montagens de textos de Gonçalves Dias – *Leonor de Mendonça* (1954) –, Tennessee Williams – *À Margem da Vida* (1949) –, Luigi Pirandello – *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1951/1959/1991), *Assim é (se lhe Parece)* (1953) –, William Shakespeare – *Otelo* (1956), *Macbeth* (1970), *Coriolano* (1973), *A Tempestade* (1994), *Rei Lear* (1996) –, Arthur Miller – *Depois da Queda* (1964), *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1976), –, Molière – *O Burguês Fidalgo* (1968), *Tartufo* (1985) –, Henrik Ibsen – *Solness, o Construtor* (1988) –, Bertolt Brecht – *A Vida de Galileu* (1989) –, Sófocles, Jean Anouilh – o primeiro em *Édipo Rei* (1967) e ambos reunidos em *Antígone* (1952). É interessante, inclusive, que o ator considere os clássicos como veículos de aproximação do público quando, na maior parte das vezes, são desvalorizados em prol de uma máquina teatral que prioriza a identificação direta entre plateia e obra a partir do destaque ao universo cotidiano expressado por meio de textos calcados em linguagem coloquial e contemporânea.

Mas, não por acaso, Paulo Autran também encenou peças escolhidas para suscitar uma adesão mais imediata no espectador – como *Dois na Gangorra* (1960), de William Gibson, *Tributo*, de Bernard Slade, *O Céu tem que Esperar* (1993), de Paul Osborne, *Para Sempre* (1997), de Maria Adelaide Amaral, e *Visitando o Sr. Green* (2000), de Jeff Baron. Também enveredou pelo campo dos musicais grandiosos, a exemplo de *My Fair Lady* (1962), de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, e *O Homem de la Mancha* (1972), de Dale Wasserman, ambos protagonizados por Bibi Ferreira. E marcou presença no engajado *Liberdade, Liberdade* (1965), de Flavio Rangel e Millôr Fernandes. De forma mais evidente que Fernanda Montenegro, Autran parece investir numa oscilação de repertório próxima, de algum modo, da instituída por Sandro Polônio e Franco Zampari à frente de suas companhias, ainda que o ator também considere os clássicos como eficientes pontes de acesso ao público.

⁷⁶ Paulo Autran em entrevista a Yan Michalski, “Paulo Autran e Traições”, *Jornal do Brasil*, 10/03/1983.

Traições não é considerada uma obra de fácil acesso por causa de uma história intrincada. Ao contrário. A quase ausência de enredo – restrito a um triângulo amoroso entre marido, mulher e amante – é que suscita estranhamento no espectador. Obviamente, o objetivo de Harold Pinter não é o de se restringir aos costumeiros desdobramentos do imbróglio afetivo. A estrutura se impõe – Pinter aborda os elos entre as personagens em ordem inversa, de trás para frente – não só nesse texto como na dramaturgia de um autor que valoriza o não-dito, o silêncio preenchido, em detrimento do explicitado, como explica Yan Michalski.

Sugerir mais do que revelar, na verdade sugerir por meio de pequenas e banais falas extraídas da rotina cotidiana por trás das quais o espectador precisa descobrir o verdadeiro sentido dos acontecimentos. As pequenas traições que cada um comete sem se dar conta, os aparentemente insignificantes gestos do cotidiano e que se vão acumulando até transformar a vida de cada uma das pessoas envolvidas numa grande e fundamental traição.⁷⁷

Harold Pinter estimula a imaginação da plateia ao desafiá-la a desvendar o que não é evidenciado, o que as próprias personagens procuram camuflar. Em todo caso, confronta o público com a impossibilidade de uma compreensão única, fechada, daquilo que se insinua diante de seus olhos. Não fornece a sensação apaziguadora de domínio sobre a obra. A impossibilidade de apreender o texto na sua completude (do mesmo modo que é impossível desvendar por completo um indivíduo) gerou ocasionais reações contundentes de espectadores, recebidas por Pinter com oportuno sarcasmo, conforme a relatada por Paulo Autran.

Quando estreou uma de suas primeiras peças, *Festa de Aniversário*, em Londres, numa época em que ele era nitidamente um autor de vanguarda, recebeu uma carta de uma espectadora raivosa. “Caro Senhor. Eu lhe ficaria muito grata se o senhor quisesse me explicar a significação de sua peça *Festa de Aniversário*. Eis os pontos que eu não compreendo: 1) Quem são os dois homens? 2) De onde vem Stanley? 3) Eles todos devem ser considerados normais? O senhor deve perceber que sem uma resposta a essas perguntas não é possível verdadeiramente compreender sua peça”. Pinter respondeu nesses termos. “Cara Senhora. Eu lhe ficaria muito grato se a senhora quisesse me explicar a significação de sua carta. Eis os pontos que eu não compreendo: 1) Quem é a senhora? 2) De onde vem a senhora? 3) A senhora deve ser considerada normal? A senhora deve perceber que sem uma resposta a essas perguntas não é possível verdadeiramente compreender a sua carta”.⁷⁸

⁷⁷ Yan Michalski, “Paulo Autran e *Traições*”, *Jornal do Brasil*, 10/03/1983.

⁷⁸ Paulo Autran, “Minha experiência com Pinter”, Programa de Sala, *Traições*, Teatro dos 4, 1983.

A resistência do público não foi feito isolado, circunscrito a uma determinada época. A montagem de *Traições*, na primeira metade da década de 80, enfrentou obstáculos. A resposta comercial não foi muito satisfatória, especialmente em São Paulo. Até certo ponto, essa percepção se estendeu ao Rio de Janeiro, como observa Tania Brandão, ao destacar, em sua crítica, certa indecisão da montagem em facilitar ou não o acesso do público à peça de Pinter.

A montagem poderia ser realizada sem as placas indicativas de época e lugar, sem as frases finais gravadas. Talvez o público não suportasse tamanha ousadia. Já na estreia para a classe, ele estranhou o que viu. No final da ação, não aplaudiu de pé. Incompreensível. As placas indicativas, as frases gravadas usadas no final e talvez os painéis de Maria Bonomi – usados em São Paulo, não vieram para o Rio – devem ter surgido para atenuar o forte impacto que o texto alcança aqui. É um texto difícil para o grande público.⁷⁹

As dificuldades não desestimularam Paulo Autran, que lançou, inclusive, uma proposta algo inusitada: representar os dois papéis masculinos (marido e amante) alternadamente. Autran e Odilon Wagner se revezaram, durante a temporada, entre as personagens, com Karin Rodrigues sendo levada a reagir de modo diferenciado a um e a outro. A crítica recebeu bastante bem o resultado, reservando elogios à direção, competente na materialização em cena das principais características do teatro de Pinter, à criação estética, pautada por concepção filigranada, e ao elenco.

Paulo Autran, como o marido, tem uma interpretação sutil, inteligente, ambígua, feita de muitos silêncios e ironias, e carregada de emoção. É brilhante a sua cena no hotel em Veneza e a conversa com a amante no bar sobre a ida a Torcello, quando dosa com diabólica inteligência e humor a raiva e a alegria. Odilon Wagner, como o amante, fica um tanto hesitante entre a vulgaridade e a insensibilidade da personagem e uma tendência a criticá-la com a sua atuação. Quando resolve esta dualidade, mais uma vez nas cenas de bar com o rival, está muito bem. Karin Rodrigues conseguiu imprimir a Cristina uma visão entre a frieza e a emoção contida que resulta bem, pois assim evita que o público a identifique como o epicentro das traições. O texto de Pinter não atribui a ela esse papel. Arnaldo Dias como o garçom consegue se destacar em seu minúsculo papel.⁸⁰

A inclusão de um espetáculo como *Traições* na programação do Teatro dos 4 mereceu elogios. De acordo com Tania Brandão, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede não estavam se deixando levar pelos apelos de produções mais comercialmente

⁷⁹ Tania Brandão, “Sublime. Mas ninguém aplaudiu de pé”, *Última Hora*.

⁸⁰ Macksen Luiz, “Triângulo cheio de prismas”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1983.

rentáveis. De fato, se a programação do espaço pode ser alvo de objeções, estas se devem mais a uma falta de planejamento decorrente da necessidade dos sócios de lidarem com os contextos com os quais se deparavam a cada momento – o que tornava inviável a implantação de um conjunto de espetáculos mais coerente e equilibrado – do que a uma concessão às atrações que fizessem tilintar de maneira mais acelerada a caixa registradora da bilheteria.

No Teatro dos 4, mais uma montagem de importância cultural está em cartaz. Um grande texto, sem dúvida, no horário alternativo, antes ocupado por *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, peça que acabou passando para o horário nobre após a saída de cartaz de *O Suicídio*. A enumeração desses trabalhos deve ser feita. Vale como elogio àquela casa de espetáculos que não tem medo de arriscar em montagens de importância cultural inegável. O cálculo empresarial em vigor por lá não é mesquinho. A equação não se arma sem incorporar um termo indiscutível favorável à cultura. Nos tempos modernos, coerência e coragem são valores para ressaltar sempre na área da cultura. Não são grandes as chances para se ver no Brasil textos de Harold Pinter em alta produção. Não é sempre que a classe teatral acha melhor trabalhar num grande texto do que cuidar da bilheteria.⁸¹

Já a vinda de *Quem tem Medo de Itália Fausta?* para o Rio – e, em particular, para o Teatro dos 4 – se deveu ao intermédio de Fernanda Montenegro, que assistiu à montagem na capital paulista, onde fez temporada em 1979/1980, quando se encontrava em cartaz com *É...*, de Millôr Fernandes, sob a direção de Paulo José. Num momento em que estava justamente atuando no Teatro dos 4, Fernanda, amiga e parceira de trabalho há décadas de Sergio Britto, recomendou que os sócios cedessem o espaço a esse promissor espetáculo jovem.

É interessante a presença de uma encenação como *Quem tem Medo de Itália Fausta?* no Teatro dos 4, onde fez temporada de um mês, dada não só a distância como o contraste entre a proposta da montagem e dos espetáculos realizados por Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede. Em diversas entrevistas, Britto frisou certa oposição entre o besteirol e o chamado teatrão, que, em alguma medida, o Teatro dos 4 representava. Ao invés da dramaturgia, até certo ponto, consistente normalmente vinculada ao espaço, o público se deparou com um texto inexistente – pelo menos, nos seus moldes convencionais –, concebido tão-somente para a encenação, destituído de vida própria fora do palco. A densidade dos espetáculos do Teatro dos 4 deu lugar a um material

⁸¹ Tania Brandão, “Sublime. Mas ninguém aplaudiu de pé”, *Última Hora*.

irreverente, descontraído. A montagem de Miguel Magno e Ricardo de Almeida exprimia a necessidade do jovem de se expressar no imediato pós-ditadura, na contramão de uma preocupação em valorizar um repertório dramático. Os atores/diretores não desprezavam o passado. Prestavam, inclusive, uma homenagem a ele – mas uma ode debochada no modo de revisitar o passado do teatro, particularmente do brasileiro. O título já evidencia duas referências: à atriz e diretora Itália Fausta, criadora do Teatro da Natureza, que aconteceu no Campo de Santana, em 1916, responsável pela montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, e importante alicerce do Teatro Popular de Arte, iniciativa a qual esteve vinculada por meio de laços artísticos e de sangue (tia de Sandro Polônio); e à peça *Quem tem Medo de Virginia Woolf?*, célebre obra de Edward Albee. Miguel Magno e Ricardo de Almeida realizaram, inclusive, outro espetáculo, em São Paulo, depois de *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, na mesma linha: *Os Filhos de Dulcina*, aludindo, no título, a *Os Filhos de Kennedy*, texto de Robert Patrick encenado por Sergio Britto no Teatro Senac; e citando, também no título, a atriz, diretora e educadora Dulcina de Moraes, responsável pela inauguração da Fundação Brasileira de Teatro, projeto ao qual se dedicou com ardor. A figura do ponto – profissional do antigo teatro brasileiro encarregado de soprar o texto aos atores, que não tinham memorizando inteiramente seus papéis devido à alta rotatividade das peças apresentadas e, no caso dos primeiros nomes, ao fato de considerarem bem mais importante a exibição de suas personalidades empáticas do que a fidelidade às linhas do autor – foi bastante evocada em *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, trabalho que partiu da leitura de um livro de Raimundo Magalhães Jr., intitulado *As 1001 Épocas de Leopoldo Fróes*, que traz à tona um dos astros do início do século XX, juntamente a Procópio Ferreira e Jaime Costa. A partir desse livro, os atores/diretores investiram num espetáculo que abarcava do final do século XIX até 1940, quando o ponto foi extinto dos palcos brasileiros. Mas não foram norteados pela exatidão histórica, e sim pelo espírito de brincadeira.

O projeto surgiu ao acaso, quando Miguel Magno e Ricardo de Almeida faziam um espetáculo infanto-juvenil, *A Cidade dos Artesãos* (1975), de Tatiana Belinky, e começavam a ensaiar a montagem seguinte do grupo Teatro Orgânico Aldebarã (ao qual pertenciam), *Do Outro Lado do Espelho* (1978), baseado na obra de Lewis Carroll. Despretensiosamente, ambos passaram a improvisar para os colegas de elenco o que denominaram como exercícios para atriz e ponto. Ruth Escobar convidou-os para

apresentar dois quadros no festival Arteaberta e, com o dinheiro arrecadado, ajudaram a viabilizar a encenação. A empreitada, porém, foi crescendo e ganhando autonomia. Miguel e Ricardo fundaram, em 1977, a Cia. de Repertório Fanta Maria & Pandora e colocaram o trabalho em cartaz por um mês – estendido, porém, para sete.

A ausência de um texto propriamente dito atrita diretamente com a plataforma do Teatro dos 4, cujo *slogan* era a excelência dramaturgica, ainda que essa plataforma nem sempre tenha sido aplicada à realidade. Em todo caso, Miguel Magno e Ricardo de Almeida só escreveram o texto devido à necessidade de mandá-lo para a censura avaliar. A única parte redigida de antemão foi *Vissalaia Vassilis, a Mãe de Todos*, sátira ao drama naturalista russo pautada pela criação de uma língua nova oriunda da fusão de várias existentes. O padrão de produção também se revelava oposto ao da excelência imperante nas encenações do Teatro dos 4. A cenografia de Carlos Eduardo Andrade, inspirada pela atmosfera dos circos populares, propunha “a estética do sujo, do mal acabado ou do não estou nem ligando”, conforme assinala Tania Brandão⁸². Além disso, os atores apresentaram uma bem-humorada evocação de uma forma de fazer teatro anterior ao advento da cena moderna no Brasil, marcada pela impressão de uma autoria sobre o espetáculo por parte do encenador.

Sergio Britto, um dos sócios do Teatro dos 4, assim como Fernanda Montenegro, principal incentivadora da empreitada no Rio de Janeiro, começaram suas carreiras entre o final da década de 40 e o início da de 50, no momento em que a cena moderna foi estabelecida no Brasil. Miguel Magno e Ricardo de Almeida trouxeram à tona, com lente de aumento, as peculiaridades de um teatro estruturado sob um matriarcado, comprovado pela tradição das atrizes emprestarem seus nomes para as companhias que capitaneavam. O matriarcado pode não ter sido exatamente rompido a partir dos anos 50, mas um novo mecanismo de funcionamento passou a se impor com força. Grandes companhias, como o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia, tinham atrizes na linha de frente (Maria Della Costa, Cacilda Becker), mas eram mantidas graças à obstinação e às estratégias de empresários (Sandro Polônio, Franco Zampari). Outras companhias, de dimensões não tão extensas, como o Teatro dos Sete, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena ostentavam nomes de diretores que centralizavam os

⁸² Tania Brandão, “Escracho paulista. Não percam”, *Última Hora*, 24/03/1983.

trabalhos – respectivamente, Gianni Ratto, José Celso Martinez Corrêa e José Renato Pécora (sem perder de vista ainda, a relevância do grupo de autores que despontou no Arena).

Valendo-se do passado como fonte de inspiração, Miguel Magno e Ricardo de Almeida faziam um teatro sintonizado com uma vertente em voga justamente na passagem dos anos 70 para os 80: o besteiro. Não por acaso, Macksen Luiz, apesar de não ter considerado satisfatória a materialização da proposta de *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, lembra, em sua crítica, de *Bar Doce Bar* (1982), montagem que rendeu o Prêmio Mambembe a Pedro Cardoso (que formava dupla com Felipe Pinheiro).

Assistindo a *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, não se pode deixar de lembrar de *Bar Doce Bar*, um espetáculo com o mesmo espírito, mas que, com menos adereços e maior simplicidade e alcance mais amplo, brincava com fatos corriqueiros, usando um humor simples e malcriado. *Italia Fausta?* é apenas uma brincadeira incompleta sobre um antigo teatro que por medo não leva mais à frente as referências sobre as nossas atrizes do passado. Há apenas uma sutil no monólogo inicial, que necessitava de um autor que acreditasse mais no texto escrito do que nas estripulias visuais.⁸³

Apresentada no espaço intimista do Teatro Candido Mendes, *Bar Doce Bar* surgiu, como *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, a partir de improvisações dos atores sem a intenção propriamente de serem canalizadas para um espetáculo. Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro improvisaram na época em que atuaram junto ao Pessoal do Cabaré, em São Paulo. Possivelmente a irreverência de artistas ansiosos por se libertar dos grilhões da repressão, a tendência à improvisação e o investimento numa dramaturgia fragmentada podiam ser vistos como pontos em comum entre os grupos jovens e as encenações do besteiro. Não por acaso, atores/autores do besteiro começaram suas carreiras nesses grupos. Tania Brandão constata em *Quem tem Medo de Itália Fausta?* a herança do Asdrúbal Trouxe o Trombone, detectando, inclusive, avanços na iniciativa de Miguel Magno e Ricardo de Almeida em relação ao grupo conduzido por Hamilton Vaz Pereira.

Um dia, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone apareceu com *O Inspetor Geral* (e tinha que ser Gogol). Debochando com todo o corpo e em muitos detalhes da cena séria, sem humor ou jogo de cintura que andava presentes nos palcos de então. Eles ironizavam o realismo rígido que predominava aqui, debochavam da moda em vigor, dos que achavam que o palco devia ser espelho da vida real. O Asdrúbal fez ressurgir o escracho (...) O espetáculo paulista está visitando o Rio

⁸³ Macksen Luiz, “Piadas e estripulias”, *Jornal do Brasil*, 17/03/1983.

assinado pela Cia. Fanta Maria & Pandora. São os melhores herdeiros do Asdrúbal, de tudo o que se tentou fazer de, a partir e depois deles. Até em matéria de irreverência, os paulistas são mais sérios. Os rapazes estão dando uma volta no próprio Asdrúbal, mostrando o segredo simples do sucesso deles. Se o antigo grupo sacudiu a cena recorrendo ao escracho numa hora em que todos tentavam ficar mais do que sérios, eles estão questionando o clima atual de vale tudo, de ralo mingau, a partir do uso debochado da tradição. Como o Asdrúbal, o grupo aparece falando no que está recalcado. Num caso é o jogo de cintura debochado. Na atualidade, a tradição mesma da arte de representar. Num tom de brincadeira, de divertimento, Fanta Maria e Pandora sabem que o trabalho é uma gozação circunstancial, sem profundidade, percepção que talvez o Asdrúbal não teve. Os herdeiros não se levam a sério. Esta é a sua grande vantagem.⁸⁴

Apesar de o Asdrúbal Trouxe o Trombone ter visitado a dramaturgia por meio de *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, e de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, e se contraposto à corrente realista, sua proposta cênica difere em quase tudo na busca de um padrão europeu impresso nas encenações do Teatro dos 4. Se o Asdrúbal partiu, num primeiro momento, do texto clássico, mas sem reverência, para depois seguir pela trilha da criação coletiva (em *Trate-me Leão*, *Aquela Coisa Toda* e *A Farra da Terra*), Miguel Magno e Ricardo Pereira questionaram, desde o início, a necessidade da existência de um texto.

Em *Quem tem Medo de Itália Fausta?*, o texto desponta como mero pretexto para o jogo dos atores. Essa utilização do material dramático pode remeter, mesmo que longinquamente, à *Commedia Dell'Arte*, forma teatral na qual os atores se valiam do texto como roteiros que estimulavam a improvisação a partir de um repertório de *gags* (*lazzi*) referentes a personagens-tipo instituídas (*zanni*).

O principal mérito da montagem foi atribuído, como seria de se esperar, ao trabalho dos atores. É natural, uma vez que todo o projeto foi concebido para dar vazão ao talento histriônico de Ricardo de Almeida e Miguel Magno, especialmente elogiado. Além de consagrar a dupla, Tania Brandão chamou atenção para um mecanismo de atualização do passado perceptível em seus registros interpretativos.

A estrutura do texto pensa em plano rápido, enquanto o ritmo dos atores é lento, calculado para produzir efeito a partir do ator em pessoa, da sua presença consciente e não do que ele finge que faz. O ator é suporte para a representação – no caso, como acontecia antigamente. Procura conscientemente construí-la, não está impregnado por ela. A diferença entre eles e os antigos é que os antigos

⁸⁴ Tania Brandão, “Escracho paulista. Não percam”, *Última Hora*, 24/03/1983.

não pensavam em trabalhar ao mesmo tempo com verdade. O saque é muito bom. São atores que se identificam com as personagens, mas ralentando o tempo para executar cada gesto. Revelam com malícia que sabem muito bem o que estão fazendo. Estão visivelmente representando.⁸⁵

Os atores do passado impunham suas personalidades às personagens que interpretavam (as personagens eram, inclusive, escolhidas a partir do critério de proximidade com a personalidade do ator), ao invés de desaparecerem por trás delas. Miguel Magno e Ricardo de Almeida também caminham na contramão do apagamento da representação, próprio da cena realista e de uma tradição de intérprete moderno liderada por profissionais como Eleonora Duse, mas não perdem de vista um sentido de verdade que injeta consistência em atuações que não se reduzem à artificialidade da imitação.

3.4 A Juventude irrompe no Teatro dos 4

A eventual conexão entre o espaço de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede e o teatro jovem realizado no Rio de Janeiro do início da década de 80 ganhou corpo através da apresentação de outro espetáculo herdeiro do besteirol – *A Porta*, da dupla Pedro Cardoso/Felipe Pinheiro –, do primeiro texto de Naum Alves de Souza – *Maratona* – e de espetáculos do Grupo Tapa. Pedro e Felipe voltariam ao Teatro dos 4 – o segundo, logo após, por meio da encenação de *Will*, e juntos, anos depois, através de *A Macaca*. Já a companhia de Eduardo Tolentino de Araujo encenou no espaço duas montagens concomitantemente: *Viúva porém Honesta*, de Nelson Rodrigues, produção do próprio grupo, que estreou no Sesc Tijuca, e *Pinóquio*, de Carlo Collodi, produzido em parceria com o Teatro dos 4.

Maratona já tinha sido encenado em São Paulo em 1977 pelo próprio Naum, que conduziu os atores JC Violla e Regina Wilke. Em 1983 chegou ao Rio de Janeiro em montagem de Milton Dobbin com seis atores se revezando entre as duas personagens da peça, vencedora do Prêmio Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Naquele momento, o público carioca já conhecia a dramaturgia de Naum – *No Natal a Gente vem te Buscar* (1980), centrada na solidão dentro das relações familiares, havia ganhado a cena e *A Aurora da Minha Vida*, na qual sublinhou a crueldade infantil

⁸⁵ Tania Brandão, “Escracho paulista. Não percam”, *Última Hora*, 24/03/1983.

no cotidiano escolar, estava em cartaz. O texto anunciava o universo de Naum, que seria descortinado, de forma mais madura, nas peças seguintes – além das citadas, *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* (1985).

Em *Maratona*, o dramaturgo coloca o espectador diante da jornada de duas personagens, um homem e uma mulher: destaca a percepção do mundo pela perspectiva da criança, a família, a religião, a escola, o despertar da sexualidade, o primeiro amor, a derrocada dos sonhos de juventude e o ajuste à engrenagem social. O ponto de partida é a desestabilização causada pela morte (de um pai). As personagens não são definidas. Variam conforme as situações, dispostas em blocos, revelando-se como irmãos, namorados, amigos, etc. A possibilidade de estabelecer uma identificação direta com ampla parcela de público fez com que a produção oferecesse descontos a grupos de estudantes de segundo grau, estratégia bem-sucedida durante os três meses e meio em que o espetáculo permaneceu no Teatro dos 4.

Os críticos⁸⁶ consideraram promissora a estreia de Naum Alves de Souza como dramaturgo, apesar de terem ressaltado a inferioridade desse texto em relação às peças futuras, tanto no âmbito estrutural (excesso de narração em *off*) quanto no temático. A ansiedade do primeiro texto estaria evidente, segundo a crítica, na disposição de uma variedade de questões apresentada em perspectiva horizontal. Não havia as verticalizações encontradas em *No Natal a Gente vem te Buscar* e *A Aurora da Minha Vida*. Os maiores elogios foram destinados a Milton Dobbin, estreante na direção, pela divisão das duas personagens entre seis atores de diferentes personalidades interpretativas, pela agilidade da encenação, que encobria fragilidades do material dramático, pela utilização de poucos elementos, extraindo expressividade do simples (a exemplo do modo como um lençol era manipulado), e pelo aproveitamento do espaço (apropriando-se, na ambientação, da claraboia que integrava a cenografia de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, ainda em cartaz).

Em *A Porta*, Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro davam continuidade ao trabalho mostrado anteriormente em *Bar, Doce Bar*. Acumulavam a autoria do texto e a presença em cena, contando com parceiros recorrentes. Tanto em *A Porta* quanto *A Macaca* integraram a ficha técnica Amir Haddad, encarregado da supervisão de direção (também exercida em

⁸⁶ Os críticos que avaliaram o espetáculo foram Flavio Marinho (*O Globo*), Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*) e Tania Brandão (*Última Hora*).

Will), e Tim Rescala, responsável pela direção musical e inserido dentro da cena. Outros parceiros constantes eram os iluminadores Aurélio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Diferentemente de *Bar*, *Doce Bar*, porém, os autores/atores investiram mais na contracena, ao invés de pequenos monólogos, ainda que tenham mantido a estrutura marcada por sucessão de quadros. Os variados temas abordados – a inflação, a solidão, o sexo – eram centrados no cotidiano e dispostos sem maiores ambições, além da diversão. O humor, porém, despontava como um recurso importante e comum a uma geração de jovens artistas que surgiu no final do regime militar. Pedro Cardoso passou por grupos importantes desse momento, como o *Manhas e Manias* e o *Pessoal do Despertar*, assim como Felipe Pinheiro, que integrou o *Pessoal do Cabaré*.

Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro procuraram promover uma diminuição da hierarquia entre atores e espectadores, conforme observa Macksen Luiz. “Tudo é criado para que a plateia se sinta à vontade, a começar pelo pequeno bar instalado num dos cantos da plateia que vende vinho branco a 500 cruzeiros o copo. Quando o público entra no teatro, encontra os atores e músicos em cena, que conversam e tocam criando uma atmosfera de confraternização e de brincadeira. Está dado o tom”⁸⁷. Os críticos⁸⁸ (além de Macksen, Flavio Marinho) constataram certa irregularidade nos quadros, mas frisaram que o principal da proposta residia nos trabalhos dos atores, que se encarregavam de dizer um texto que eles mesmos escreveram e com naturais brechas à improvisação. Ainda assim, suas atuações não deveriam ser inscritas dentro de um formato antigo, calcado na busca/produção de uma dramaturgia que melhor se amoldasse à personalidade do ator. Felipe Pinheiro e, principalmente (de acordo com Macksen Luiz), Pedro Cardoso atualizaram uma tradição do passado – a dos comédicos populares.

O que segura o interesse do público (...) é o trabalho dos atores - em especial, o de Pedro Cardoso com sua máscara algo patética de desamparo, uma figura ligada à melhor tradição dos grandes atores comédicos, de Chaplin a Oscarito, com perfeito domínio do tempo cômico, dosando os silêncios. Felipe Pinheiro tem um estilo mais solto, bastante natural em cena, ainda que às vezes não consiga sustentar muito bem as partes improvisadas como o início de cada um dos atos. O autor das músicas e diretor musical de *A Porta*, Tim Rescala, tira

⁸⁷ Macksen Luiz, “Passatempo divertido”, *Jornal do Brasil*, 19/10/1983.

⁸⁸ Os críticos que avaliaram o espetáculo foram Flavio Marinho (*O Globo*) e Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*).

partido de sua inexperiência como ator para fazer brincadeiras que acabam resultando muito bem cenicamente. Além de suas excelentes qualificações como músico, canta com competência e teatralidade duas canções, uma recriando Vicente Celestino, outra parodiando cantora de folclore. Irresistível.⁸⁹

Felipe Pinheiro voltou, em seguida, ao Teatro dos 4 com a montagem de *Will*, reunião de quatro sonetos e cinco cenas centradas em famosos casais da dramaturgia de William Shakespeare – Romeu e Julieta, Ricardo III e Lady Ana, Brutus e Portia, Macbeth e Lady Macbeth, Otelo e Desdêmona. A costura dramaturgicã também incluiu a famosa recomendação de Hamlet aos atores e trechos de *As you Like it*. O título do espetáculo evidencia tanto o apelido de Shakespeare quanto “desejo”, termo que remete ao fervor juvenil que acompanhava o projeto. A base da encenação, que contava com direção e roteiro de Felipe Pinheiro, então com 23 anos, era apresentar ao público um mergulho destituído de formalidade na obra de Shakespeare. A abordagem sem impositão e solenidade do texto clássico era uma constante entre os grupos jovens da época. Basta lembrar do Pessoal do Despertar – que encenou *A Tempestade*, de Shakespeare, no Parque Lage, a céu aberto –, grupo do qual faziam parte Angela Rebello e Ariel Coelho, integrantes do elenco de *Will*. E, apesar da ausência de Pedro Cardoso, a estrutura desse novo trabalho era bastante próxima dos espetáculos anteriores da dupla, seja pelo acúmulo de funções assumido por Pedro/Felipe, seja pelas parcerias com Amir Haddad (na época, já à frente do grupo Tá na Rua) e Tim Rescala. Angela Rebello e Ariel Coelho ficaram encarregados de interpretar todos os casais shakespearianos nessa costura norteada pelo amor. Os demais integrantes do elenco formaram o coro, encarregado de fazer a ligação entre as cenas, interpretar papéis menores e recitar sonetos. A crítica elogiou o aproveitamento do espaço do Teatro dos 4 na criação de uma atmosfera juvenil, festiva e lúdica.

A primeira impressão ao entrar no Teatro dos 4 para assistir a *Will*, coletânea de textos shakespearianos sobre alguns casais da sua dramaturgia, é extremamente favorável. A excelente música de Tim Rescala, que mistura sonoridade contemporânea com toques elisabetanos, recebe os espectadores que se veem ainda envolvidos por uma ambientação repleta de significados. Tochas iluminam as laterais da plateia e no palco um dispositivo cênico, um pôster de Shakespeare e luz suave criam a ilusão da arquitetura elisabetana. E ainda há a presença de algumas atrizes, vendendo camisetas e programas, caracterizadas com as roupas do espetáculo. Tudo, enfim, predispõe a um espetáculo juvenil que pretende explicar um tom mais vetusto que eventualmente possa

⁸⁹ Macksen Luiz, “Passatempo divertido”, *Jornal do Brasil*, 19/10/1983.

obscurer o teatro de Shakespeare. Já na primeira cena, a fanfarra anuncia o espírito da montagem com os atores cantando e dançando em roupas coloridas dos bufões e contadores de história de praças públicas.⁹⁰

De acordo com a crítica, a ambientação simpática – favorecida pela iluminação de Aurelio de Simoni e Luiz Paulo Nenen, pelos figurinos de Silvia Sangirard e, em especial, pela música de Tim Rescala – compensava, em certa medida, a pouca maturidade de Felipe Pinheiro como diretor e a inexperiência de boa parte do elenco. Atores mais experientes, Angela Rebello e Ariel Coelho interpretavam melhor algumas personagens que outras. Os críticos⁹¹ preferiram Angela como a inocente Julieta e a maquiavélica Lady Macbeth, fazendo restrições às suas Lady Ana e Desdêmona, e Ariel como Ricardo III, bem mais elogiado do que como Romeu.

3.5 Teatro dos 4 e Grupo Tapa: Leitura e Releitura

O elo entre o Tapa e o Teatro dos 4 data desde o início do empreendimento, quando alguns integrantes da companhia participaram do curso introdutório ministrado por Sergio Britto, Eric Nielsen, Hamilton Vaz Pereira e Glorinha Beutenmuller. Mas ainda não havia, nesse primeiro momento, uma grande aproximação entre as propostas das duas iniciativas. Afinal, o Tapa se lançou inicialmente como grupo que priorizou a realização de peças infanto-juvenis – a exemplo de *Apenas um Conto de Fadas* (1979), texto do próprio Eduardo Tolentino, *O Anel e a Rosa* (1981), de William Makepeace Thackeray, e *Tempo Quente na Floresta Azul* (1982), de Orígenes Lessa – e a implantação de um projeto escola – aproximando as crianças de textos como *O Noviço* (1985), de Martins Pena, e *A Casa de Orates* (1985), de Arthur e Aluísio Azevedo. O Tapa, porém, já tinha enveredado na dramaturgia adulta por meio das encenações de *Uma Peça por Outra* (1980), de Jean Tardieu, e *Trágico Acidente Destronou Tereza* (1982), de José Wilker.

As escolhas iniciais evidenciam ainda a valorização do humor por parte de uma geração que vivia o final da ditadura militar, sopro libertário que pode ser visto como

⁹⁰ Macksen Luiz, “Sonoridade contemporânea com toques elisabetanos”, 03/12/1983.

⁹¹ Os críticos que avaliaram o espetáculo foram Ana Maria Machado (*Isto É*), Flavio Marinho (*O Globo/Visão*) e Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*).

intersecção entre grupos diversos que surgiram nos anos 70. Apesar de ter despontado em 1979 como companhia profissional, o Tapa (sigla que significa Teatro Amador Produções Artísticas) começou em 1974, dentro da faculdade de economia da PUC, no Rio de Janeiro. Era, portanto, um grupo entrosado com o clima de contestação e, ao mesmo tempo, de descontração imperante na juventude do final do regime militar. Não parecia haver, portanto, um vínculo direto entre o Tapa e o Teatro dos 4. Foi principalmente a partir da mudança do Tapa para São Paulo, durante a temporada de *O Tempo e os Conways*, de J.B Priestley, que a companhia se pautou pela difusão de um repertório estrangeiro e brasileiro, viabilizando, mais do que o Teatro dos 4, esse objetivo.

Escrita e encenada pela primeira vez em 1957, *Viúva porém Honesta* representa uma investida ainda embrionária do Tapa numa dramaturgia de peso, ao mesmo tempo em que revela disponibilidade para uma escolha distante das peças que constituem o cartão de visitas do dramaturgo. Não havia, em princípio, a intenção de partir para uma montagem. Integrantes do Tapa mergulharam em grupos de estudo – um voltado para a comédia de costumes, outro para a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que acabou gerando esse projeto. Ao longo dos anos, o Tapa manteve a preocupação com o embasamento teórico, determinante na abordagem do universo de cada autor.

Protagonista da história, Ivonete, filha de um poderoso jornalista, JB de Albuquerque Guimarães, se casa com um crítico de teatro, Dorothy Dalton, após ser erroneamente informada pelo médico de que está grávida. Na noite de núpcias, Ivonete trai o marido, que é atropelado e morre. Culpada, ela decide nunca mais se sentar. Na tentativa de reverter o quadro emocional da filha, JB convoca um grupo de especialistas: o diabo, uma prostituta, um psicanalista e um otorrino.

Dramaturgo que suscitou polêmica desde que despontou na cena brasileira, Nelson Rodrigues continuava causando certo furor. Tanto que o grupo não conseguiu patrocínio de empresas privadas. Ainda assim, seus textos seguiam sendo montados. Não por acaso, o público se deparou com uma outra encenação do mesmo texto, em São Paulo, dirigida por Roberto Lage. Os críticos elogiaram o destemor do Tapa em apostar em *Viúva, porém Honesta*, texto distante da tradição realista, que lança sátira demolidora em relação às instituições (família, imprensa, Igreja). O caráter farsesco e anárquico da peça, sintonizado com a geração dos atores e diretores que despontavam naquele

momento, influenciou decisivamente na escolha, mesmo em se tratando de uma obra distante do melhor da dramaturgia rodrigueana.

Havia ainda uma oportuna conexão temporal suscitada pelo texto. Eduardo Tolentino de Araujo destaca a atualidade do teor provocativo da peça.

Logo na primeira cena, o diretor do jornal e redator-chefe decretam a falência do Brasil, mas imediatamente mudam a pauta para um problema doméstico: a viúva que não senta. Afinal, o Brasil sempre esteve à beira do abismo. Acreditamos que esse ceticismo esteja mais próximo do brasileiro em 1987 do que da mentalidade progressista de 1957, quando a peça foi escrita e montada pela primeira vez.⁹²

Tania Brandão, porém, sublinha a influência do contexto original na concepção da peça. “O sentimento dominante dá a medida da genialidade do autor porque ele escreveu numa época, 1957, em que o clima geral do país era o ufanismo progressista. As pessoas tinham esperanças banais no futuro e Nelson satirizou este clima, as pequenas grandes crenças da classe média”, afirma.⁹³ Brandão chama atenção para a desconfiança de Nelson em relação ao otimismo propagado na gestão do presidente Juscelino Kubitschek.

A direção de Eduardo Tolentino foi bastante elogiada pelos críticos⁹⁴, que ressaltaram a sintonia entre a sua condução e as características do texto. A valorização do deboche, da ironia, do grotesco, da determinação em não se levar a sério foi detectada pela crítica como um sinal de integração do diretor em relação à peça. A direção respeitosa – não no sentido de obediência subserviente ao texto, mas de investimento em opções que, mesmo quando ousadas ou surpreendentes, decorrem de minucioso estudo da peça – não foi percebida como sinônimo de condução distanciada, destituída de uma abordagem minimamente pessoal em relação à obra encenada, conforme assinala Flavio Marinho.

Ao contrário das mais recentes produções em torno de textos de Nelson, a direção de Eduardo Tolentino de Araujo não trata o material escrito com a reverência de um clássico. E talvez aí resida o maior mérito do diretor. Pois, em vez de criar um espetáculo sisudo e pesado, Tolentino explorou o humor do texto levando sua irresponsabilidade às últimas consequências e transformando

⁹² Texto de Eduardo Tolentino Programa de Sala, *Viúva porém Honesta*, Teatro dos 4, 1983.

⁹³ Tania Brandão, “Um autor ainda desconhecido – Nelson Rodrigues. Viúva de volta aos palcos”, *Última Hora*, 14/07/1983.

⁹⁴ O espetáculo ganhou o Prêmio Mambembe de melhor direção e foi considerado pelo Inacen como um dos cinco melhores espetáculos de 1983.

a farsa numa grande farra brincalhona e animada. Ou seja: não leva a sério a peça, como ela própria não se leva, e nem procura implicações poéticas ou trágicas inexistentes. Assim, ao não tratar o texto com respeito, Eduardo acabou, ironicamente, respeitando-o, sendo-lhe fiel e valorizando-o.⁹⁵

Macksen Luiz elogiou a precisão do diretor, que investiu numa montagem repleta de excessos (nas marcações e no registro interpretativo buscado junto ao elenco), decorrentes, porém, de um minucioso estudo do texto. “Nesta farsa rasgada, Tolentino usou um desenho quase coreográfico para o espetáculo. Os movimentos e o desenho em cena são estudados e depurados, como se fossem projetados numa prancheta de arquiteto. As cenas se compõem com um rigor de traço”.⁹⁶ O elenco, considerado como algo irregular, teve entre seus componentes mais elogiados Clarisse Derzié, Emilia Rey, Ernani Moraes, Marcelo Escorel e, em especial, Claudio Gaya. Era a primeira vez, inclusive, que o Tapa convidava atores de fora para integrar o elenco de suas montagens (casos de Gaya e André Valli), prática que se repetiria nos anos seguintes, a começar por uma bem-sucedida parceria com Beatriz Segall⁹⁷ em *O Tempo e os Conways*, de Priestley, *Do Fundo do Lago Escuro* (1997), de Domingos de Oliveira, e *A Senhora das Cartas* (2008), parte-integrante da série *Retratos Falantes*, de Allan Bennett.

O Grupo Tapa também mostrou no Teatro dos 4 uma versão da obra original de Carlo Collodi, *Pinóquio*, apresentada juntamente com uma exposição que ocupou não só o teatro como os corredores do shopping, intitulada *Pinóquio Hoje*. A montagem foi

⁹⁵ Flavio Marinho, “Uma farra brincalhona e irreverente”, *O Globo*, 20/07/1983.

⁹⁶ Macksen Luiz, O despudor inteligente de ser ridículo, *Jornal do Brasil*, 19/07/1983.

⁹⁷ Carta de Beatriz Segall aos integrantes do Grupo Tapa publicada no programa de *Viúva, porém Honesta*

Ao Pessoal do *Tempo e os Conways*

Esta é uma carta de amor. Amor muito sentido em todas as suas múltiplas facetas e subdivisões. Ela chega talvez atrasada porque, embora grande, o meu por vocês foi um amor tímido, daqueles do tipo que a gente sente e disfarça ou não se lembra de manifestar. A gente ou eu. Sinto que não expressei suficientemente todo o prazer que me deram e o carinho que senti por vocês. Carinho feito de admiração pelo talento, pela inteligência na execução do trabalho – sobretudo, pela seriedade, caráter e profissionalismo de jovens com quem aprendi muito. O nosso trabalho no palco é efêmero. A realidade teatral é instantânea. Criada aqui e agora no organismo do ator, diante do público, por um período determinado. Ela se repete, mas não é igual. Somos novos a cada noite. Arrancamos do fundo da alma todas as vivências de que podemos dispor para emprestar às novas personagens, criando uma ilusão que passa a ser verdadeira, não somente para o espectador, mas para nós também. E o teatro passa a ficar muito parecido com a vida. Mas só por analogia. Porque a vida mesmo, a nossa realidade necessária, pois equilibradora, é a que vivemos atrás do palco, num todo dia desgastante se não for vivido com prazer. O sucesso nos visita, às vezes se instala, mas só vale quando nós mesmos somos capazes de julgar se o merecemos ou não. E raramente nos é dada a ventura de compartilhá-lo por inteiro, dividindo igualmente com toda uma trupe num prazer coeso e recíproco para poder, apesar do teatro ser efêmero, conservar o prazer da saudade de um momento único nas nossas vidas. A felicidade não tem valor cultural, nem mercantil. Será por isso que falamos tão pouco nela? Mas nós que fizemos e vivemos *O Tempo e os Conways*, temos certeza de já tê-la conhecido. Com amor, Beatriz Segall.

viabilizada graças a doações (o Tapa contou com parte do acervo de cenografia e figurinos do Teatro dos 4) e acordos viáveis quanto ao custo da montagem (os sócios cobraram porcentagem, mas não o valor mínimo do teatro).

A encenação foi muito bem recebida pela crítica, evidenciando o quadro promissor da companhia. Mais do que isso, a crítica aponta articulações maduras propostas pelo grupo na estrutura de uma encenação infanto-juvenil.

Quem pensa que irá assistir à história de um boneco leva um susto com a primeira fala do espetáculo com o “Era uma vez um pedaço de pau”, que inicia tanto o folhetim como essa versão teatral atualmente em temporada no Teatro dos 4. “Era uma vez um pedaço de pau”, diz o narrador do folhetim e não “Era uma vez um boneco” ou “Era uma vez Pinóquio”. Do ponto de vista do romance seriado de Collodi, essa escolha parece apontar para o estatuto mesmo da personagem de folhetim, passível de maiores transformações e submetida menos à verossimilhança do que à fantasia dos leitores, diferenciando-se, assim, do modelo e da lógica das personagens nos romances não folhetinescos. É então do próprio folhetim de que fala Collodi ao definir sua personagem central como simples pedaço de pau, como uma espécie de massa moldável de modo diferente – boneco, ator, burro, menino – de acordo com as reviravoltas sucessivas da ação romanesca. Do ponto de vista teatral, esse aviso de que a personagem central nem é um menino em formação, nem um boneco, mas uma madeira animada, de um lado afasta as identificações subjetivas fáceis com a trajetória de Pinóquio e de outro proporciona uma dicção interpretativa para a personagem que não é a de uma duplicata desengonçada da infância como na maioria dos Pinóquios.⁹⁸

Flora Sussekind aponta para uma conexão entre a literatura (folhetim) e o teatro como manifestações artísticas que tendem a estimular a imaginação do leitor/espectador. No caso da literatura isto se dá por meio da ausência de imagens, produzidas mentalmente pelo leitor; no teatro, pelo caráter sugestivo, por aquilo que não é materializado diante do público de maneira realista e concreta, predicados mais próximos do cinema. Pinóquio é mencionado em cena como “massa moldável”, como “madeira animada” (na construção de Gepeto), que ganha forma e expressão na interpretação da atriz Clarisse Derzié. A montagem tematiza a construção da personagem e se apropria de influências (a *Commedia Dell’Arte*, o teatro de marionetes) sem, porém, marcar filiação a elas. “A oscilação de um comportamento cênico que lembra ora a gesticulação dura dos bonecos, ora a postura convencional de um Arlequim, ora a emoção das personagens de folhetim, oscilação esta que parece ter sido o principal atrativo para que o grupo se decidisse a

⁹⁸ Flora Sussekind, “As artimanhas de Pinóquio”, *Jornal do Brasil*, 13/04/1984.

montar *Pinóquio*”.⁹⁹ Flora Sussekind evidencia o nascimento de Pinóquio como marionete – e a reprodução dessa “fiscalidade” por parte da atriz –, instância da qual se liberta para ganhar movimentação fluida, humana. Pinóquio se inscreve na tradição das personagens tradicionais da *Commedia Dell’Arte*, forma artística justamente lembrada pelo jogo do ator, hábil na improvisação a partir da reedição de um repertório que domina, liberto de amarras – como a personagem-título dessa montagem da obra de Carlo Collodi, que conquista autonomia em relação ao seu criador.

A parceria entre o Grupo Tapa e o Teatro dos 4, reforçada ainda pela presença de Denise Weinberg no elenco de *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, terminou quando Eduardo Tolentino recusou o convite para dirigir uma produção da casa, *Vestir os Nus*, do também italiano Luigi Pirandello. Tolentino, ainda um diretor dando os primeiros passos profissionais, temeu ser engolido pela grandiosidade da estrutura do Teatro dos 4. O grupo incorporaria com a mudança para São Paulo, em 1985, momento a partir do qual realmente pôs em prática uma proposta de repertório e alcançou certa estabilidade com a conquista de uma sede, na Aliança Francesa, espaço onde permaneceu durante pouco mais de 15 anos, já a partir de sua chegada à cidade. Os sócios do Teatro dos 4 mantiveram a disposição de trabalhar com um diretor jovem, recentemente revelado na cena brasileira, e convidaram Paulo Betti, que acabou conduzindo outro Pirandello, *Assim é (se lhe Parece)*.

Sem negar a proximidade com o Teatro dos 4, Eduardo Tolentino, em certa medida, a problematiza.

No Teatro dos 4, como os sócios escolhiam muitos textos desconhecidos da plateia brasileira, proporcionavam uma primeira leitura – e não uma nova. Essa primeira leitura talvez tivesse um caráter de reconhecimento. Raramente, o Teatro dos 4 montou textos consagrados no teatro brasileiro. O Tapa, de certa maneira, encenou um repertório consagrado, apesar de ter feito *Uma Peça por Outra*, de Jean Tardieu, autor pouco conhecido no Brasil, *Viúva, porém Honesta*, uma obra do Nelson já encenada no Brasil, mas desprezada, e, mais recentemente, *O Ensaio*, de Jean Anouilh. Em todo caso, coube ao Tapa reler e ao Teatro dos 4, ler.¹⁰⁰

Eduardo Tolentino destaca o ineditismo, ou a pouca difusão, de boa parte dos textos escolhida por Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede para constituir o repertório do Teatro dos 4. Considera, a partir disto, que a sociedade estaria fornecendo

⁹⁹ Flora Sussekind, “As artimanhas de Pinóquio”, *Jornal do Brasil*, 13/04/1984.

¹⁰⁰ Eduardo Tolentino de Araújo (Entrevista ao autor em anexo 5).

uma primeira leitura diante da ausência, ou quase, de outras encenações no Brasil. Mas não significa que esta primeira leitura tenha caráter oficial, no sentido de transmitir ao público os conteúdos do texto de maneira branca, impessoal. O Teatro dos 4 muitas vezes não contava com a possibilidade de articular a sua proposta com outras já existentes, mas era contaminado por iniciativas históricas (o Piccolo Teatro de Milão, por exemplo) ou pela preocupação em não reiterar abordagens normalmente realizadas sobre as obras de determinados autores (como Tchekhov). Em todo caso, os sócios, ao apostarem numa dramaturgia pouco difundida no país, implantavam uma referência a partir da qual diretores e atores poderiam se basear, seja para afirmar, seja para negar. Eduardo Tolentino não considera que o caráter de apresentação dos textos ao público brasileiro tenha influenciado na realização de espetáculos marcados pela anulação das abordagens autorais dos encenadores para que a dramaturgia emergisse pura, virgem. “Mas entre se sobrepor e se anular há uma margem enorme”, pondera.¹⁰¹

Para Eduardo Tolentino, assim como para os sócios do Teatro dos 4, o encenador não está limitado a uma relação burocrática, de subserviência, com a obra dramaturgicamente, mas não cabe esquecer que sua criação parte dela. A encenação não deve, portanto, ser arbitrária em relação à peça. “Podem perguntar: ‘onde fica a minha criação?’. A criação fica em trazer uma nova luz sobre o material escolhido. Acho que *Vestido de Noiva* (1994), do Grupo Tapa, trouxe outra leitura para a peça de Nelson Rodrigues, que estava parada na montagem de Ziembinski, assim como nosso *Rasto Atrás* (1995). Se foram boas ou ruins, não importa”¹⁰², observa Tolentino, referindo-se a duas prestigiadas montagens de sua companhia que, juntamente com *Morte e Vida Severina* (1995), de João Cabral de Mello Neto, constituíram o Panorama do Teatro Brasileiro, na seleção do Tapa.

Mesmo com a diferença destacada entre os repertórios do Teatro dos 4 e do Grupo Tapa, Eduardo Tolentino de Araújo identifica mais proximidade entre a sua companhia e iniciativas anteriores, como o já citado Teatro dos Sete e o Grande Teatro Tupi, atravessadas pela presença e, no segundo caso, pela condução de Sergio Britto. O Grande Teatro, como explica Cristina Brandão no livro *O Grande Teatro Tupi do Rio*

¹⁰¹ Eduardo Tolentino de Araújo (Entrevista ao autor em anexo 5).

¹⁰² *Idem.*

de Janeiro – O Teleteatro e suas Múltiplas Faces, começou em 1951, originado na PRF-3 TV Tupi de São Paulo, onde algumas companhias, como a Sociedade Paulista de Teatro (da qual Britto participava), apresentavam-se ocasionalmente. Em novembro, a Tupi começou a representar um Grande Teatro às segundas-feiras, inspirada no programa de radioteatro. A partir de 1956, após a saída de Adolfo Celi, Britto coordenou, produziu e dirigiu o Grande Teatro, centrando os trabalhos no Rio de Janeiro a partir do meio do ano. Constituiu um elenco fixo – a ponto de a iniciativa ser classificada como companhia – formado por Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg, Ítalo Rossi e Aldo de Maio – sem perder de vista, claro, outros atores convidados a integrar as apresentações com certa frequência. Britto acumulava as funções de ator e diretor, esta última revezada com Fernando Torres e Flavio Rangel. Manoel Carlos ficou responsável pelas adaptações de obras literárias e Walter George Durst, muitas vezes, pelas cinematográficas.

O Grande Teatro impulsionou a fundação e sobrevivência do Teatro dos Sete, proposta de companhia que, segundo Tania Brandão, já vinha sendo gestada desde os tempos da Companhia Maria Della Costa. Valendo-se da popularidade adquirida pelos atores na televisão, meio que os individualizou em importância, Sergio Britto pediu no ar que os telespectadores fizessem uma assinatura que daria direito a assistir às três primeiras montagens da companhia (que foram *O Mambembe*, *A Profissão da Senhora Warren* e *Cristo Proclamado*). Angariaram mil assinaturas e utilizaram a verba para viabilizar a encenação de *O Mambembe*, que contou com 84 integrantes em cena. De acordo com Cristina Brandão, a escalação de atores que participavam do Grande Teatro nas montagens do Teatro dos Sete também era uma estratégia empregada para atrair o público ao teatro. O Grande Teatro se tornou um programa de sucesso na televisão, levando ao público encenações ao vivo de clássicos da dramaturgia brasileira e universal, transposições de material literário e cinematográfico e textos mais comerciais. Poucos anos depois, em 1962, os atores do Teatro dos Sete tiveram que sair em turnê, o que gerou certa divergência com a TV Tupi. Uma oferta de Walter Clark levou o programa para a TV Rio, onde permaneceu até 1964, e depois à recém-fundada TV Globo, onde foi exibido apenas durante poucos meses de 1965 até sair do ar por falta de patrocínio.

É possível perceber na programação do Grande Teatro uma oscilação de repertório¹⁰³ que lembra, sem se equivaler, à praticada pelo Teatro Popular de Arte/Companhia Maria

Della Costa e pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Afinal, havia alternância entre textos clássicos, comerciais, adaptações literárias e cinematográficas. Mas para Cristina Brandão, escorada em depoimento de Sergio Britto, o público não era “simplesmente” conquistado por uma obra genericamente comercial, e sim por uma conexão entre rádio, televisão e teatro.

...o “traço forte” do Grande Teatro mantendo-o favorito do grande público foi sempre o seu repertório romântico baseado em peças de teatro ou adaptações de contos e novelas clássicas (...) Sergio Britto chega a concluir que o público procurava, no Grande Teatro, um substituto, na televisão, para as novelas de rádio que durante anos criaram a fantasia dos amores e das grandes ilusões. (Brandão, 2005, p.251)

A estrutura mais fechada (elenco e diretores fixos) certamente é um ponto que leva Eduardo Tolentino a perceber mais conexões do Grupo Tapa com o Grande Teatro e o Teatro dos Sete do que com o Teatro dos 4, uma sociedade – e não uma companhia – de produtores. Mas em um aspecto se pode traçar uma associação entre o Grande Teatro e o Teatro dos 4: na teimosia em propor ao (tel)espectador um repertório consistente ou,

¹⁰³ Textos clássicos: *Vestir os Nus*, *Assim é (se lhe Parece)*, *Seis Personagens à Procura de um Autor* (Luigi Pirandello), *Tio Vânia* (Anton Tchekhov), *Além do Horizonte*, *O Luto fica Bem em Electra*, *Desejo*, *Anna Christie* (Eugene O'Neill), *John Gabriel Borkman*, *Os Espectros*, *O Pai* (Henrik Ibsen), *À Margem da Vida*, *Anjo de Pedra*, *De Repente, no Último Verão* (Tennessee Williams), *Pequenas Raposas* (Lilium Hellman), *Week-end* (Noel Coward), *O Tempo e os Conways*, *Está Lá Fora um Inspetor* (J.B. Priestley), *Nossa Cidade* (Thornton Wilder), *Esses Fantasmas* (Eduardo De Filippo), *Leque de Lady Windermere* (Oscar Wilde), *Antígona* (Jean Anouilh), *O Belo Indiferente* (Jean Cocteau), *Dilema de um Médico* (George Bernard Shaw), *Woyzeck* (Georg Buchner), *A Mais Forte*, *Senhorita Julia* (August Strindberg), *A Visita da Velha Senhora* (Friedrich Dürrenmatt), *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho), *O Telescópio* (Jorge Andrade), *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues), *O Demônio Familiar* (José de Alencar).

Textos comerciais: *Disque M para Matar* (Frederick Knolt), *Monsieur Lambertier*, *Cara ou Coroa* (Louis Verneuil), *Divórcio para Três* (Victorien Sardou), *Adorável Julia*, *Os Filhos de Eduardo* (Marc-Gilbert Sauvajon).

Textos literários: *O Condenado* (Graham Greene), *Noites Brancas*, *Os Possessos*, *Humilhados e Ofendidos* (F. Dostoiévski), *Eugênia Grandet*, *Coronel Chabert*, *A Mulher de Trinta Anos*, *O Pai Gariot* (Honoré de Balzac), *Helena*, *Iaiá Garcia* (Machado de Assis), *O Escravo* (Lucio Cardoso), *Senhora*, *Lucíola* (José de Alencar), *Sinfonia Pastoral* (André Gide), *O Destino Bate à Porta* (James Cain), *A Casa das Sete Torres* (Nathaniel Hawthorne), *Em Cada Coração um Pecado* (Henry Bellaman), *Madame Bovary* (Flaubert), *Carta de uma Desconhecida* (Stefan Zweig), *Coração Delator* (Edgar Allan Poe), *Os Dez Negrinhos*, *As Cinco Verdades* (Agatha Christie), *O Primo Basílio* (Eça de Queiroz), *Ivette*, *A Herança* (Guy de Montpassant), *Anna Karenina* (Liev Tolstói), *O Feijão e o Sonho* (Orígenes Lessa), *Terras do Sem Fim*, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* (Jorge Amado).

Adaptações cinematográficas extraídas dos filmes *Três Desconhecidos* (de John Huston), *Sorry Wrong Number* (de Anatoli Litvak), *Tensão em Shangai* (de Josef von Sternberg), *Os Amantes de Verona* (de André Cayatte), *O Mensageiro do Diabo* (de Charles Laughton), *As Cartas de Madalena* (de David Lean), *Orgulho e Preconceito* (de Laurence Olivier e Greer Garson), *A Malvada* (de Joseph Mankiewicz), *Laura* (de Otto Preminger), *Stella Dallas* (de King Vidor), *As Três Faces de Eva* (de Nunnally Johnson), *Por Amor também se Mata* (de René Clair).

pelo menos, imprevisível. E tanto o Grande Teatro quanto o Teatro dos Sete parecem se constituir como influências afetivas para Eduardo Tolentino, tendo em vista a pouca idade do diretor (nascido em 1954) quando essas iniciativas se deram. Tolentino lembra, inclusive, do recurso de colocar uma toalha úmida na tela da televisão para esfriá-la para que seus pais não descobrissem que tinha ficado até tarde assistindo aos programas do Grande Teatro. Em todo caso, são as memórias de infância e adolescência que Eduardo Tolentino carrega como patrimônios que o levaram a configurar a linha do Tapa.

Acho que o Grupo Tapa foi influenciado por uma geração, mais do que propriamente pelo Teatro dos 4. Eu comecei vendo teatro através de espetáculos com atores como Fernanda (Montenegro), Sergio (Britto), Tônia (Carrero) e Paulo (Autran), na década de 70. Existem montagens antológicas guardadas na minha lembrança. Penso especialmente em duas com Sergio Britto: *Tango*, de Slawomir Mrozek, com direção do Amir Haddad, *A Gaivota*, de Tchekhov, na versão do (Jorge) Lavelli. O repertório do Teatro Tereza Rachel me influenciou muito. Não posso deixar de citar *A mais Sólida Mansão*, de Eugene O'Neill, e *Seria Cômico... se não fosse Sério*, de (Friedrich) Dürrenmatt, ambas com Fernanda Montenegro. No meio houve o Teatro Ipanema. *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, é, sem dúvida, uma referência.¹⁰⁴

Eduardo Tolentino enumera importantes espetáculos apresentados ao longo dos anos 70 realizados por Fernanda Montenegro e Sergio Britto, que começaram a atuar separadamente após o término da Torres & Britto Diversões Ltda. Menciona *Tango* e *A Gaivota*, espetáculos produzidos por Tereza Rachel, também integrante dos dois elencos. Em *Tango*, Sergio Britto, que ganhou o Prêmio Molière pelo trabalho, interpretava Stomil, diretor de teatro de vanguarda pertencente a uma família disfuncional que se opunha ao conservadorismo do filho, determinado a instalar a ordem. Mas, de acordo com Britto no livro *Fábrica de Ilusão*, não havia propriamente atores fixados em personagens específicas. Os atores encarregados de conduzir a cena usavam capas vermelhas. Em *A Gaivota*, encenação estruturada numa arena construída em cima do palco do Teatro Municipal, Jorge Lavelli caminhou na contramão do difundido realismo tchekhoviano e valorizou o extraordinário do cotidiano, o gesto teatral em detrimento da contenção e do minimalismo. Foi um período de trabalho bastante intenso para Sergio Britto, que, além dessas montagens, participou de *Festa de*

¹⁰⁴ Eduardo Tolentino de Araújo (Entrevista ao autor em anexo 5).

Aniversário, de Harold Pinter, sobre a direção de Amir Haddad, e das polêmicas *Missa Leiga*, de Chico de Assis, sob a condução de Ademar Guerra, e *Os Autos Sacramentales*, de Calderón de la Barca, criação de Victor Garcia produzida por Ruth Escobar. Durante essa fase, Sergio Britto demonstrou disponibilidade para trabalhar com diretores inquietos e investigativos em espetáculos ousados, característica presente na sua carreira que despontaria ocasionalmente no Teatro dos 4, a exemplo do convite feito a Gerald Thomas para dirigir *4 Vezes Beckett*, e mesmo depois, a julgar pelas parcerias travadas com Nehle Franke – em *O Poder do Hábito* (1999), de Thomas Bernhard – e Isabel Cavalcanti – em *A Última Gravação de Krapp/Ato sem Palavras I* (2008), de Samuel Beckett.

Tolentino também cita espetáculos com Fernanda Montenegro – *A mais Sólida Mansão*, de Eugene O'Neill, e *Seria Cômico... Se não fosse Sério*, de Friedrich Dürrenmatt, trabalhos que renderam à atriz o Prêmio Molière, numa década em que também atuou em encenações de sucesso, alternando textos densos (*Oh! Que Belos Dias*, de Samuel Beckett, *O Interrogatório*, de Peter Weiss) com comédias bem-sucedidas (*O Marido vai à Caça*, de Georges Feydeau, *O Amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil), fase coroada com a encenação de *É...*, de Millôr Fernandes, cuja temporada durou três anos e meio. E Tolentino destaca *Hoje é Dia de Rock*, marco absoluto do Teatro Ipanema.

Eu não vi o Teatro Ipanema na sua proposta inicial. Montaram textos como *A Escada*, de Jorge Andrade, e *O Prodígio do Mundo Ocidental*, de John Millington Synge, um repertório que adoro. Há um espetáculo pouco saudado do Teatro Ipanema, de que gosto muito – *Quero*, de Manuel Puig. É o tipo de peça que eu adoraria fazer. *O Beijo da Mulher Aranha* rendeu um espetáculo antológico, com uma grande interpretação do Rubens (Corrêa). E *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, nos tocou como geração. Denise assistiu várias vezes e nós nem nos conhecíamos ainda. Vi também *A China é Azul*, de José Wilker, e *Ensaio Selvagem*, novamente José Vicente. Mas, convivendo com Rubens, acho que ele teria adorado investir num repertório que o grupo acabou não fazendo.¹⁰⁵

Apesar de ter encenado textos ocasionalmente importantes – entre os estrangeiros, cabe destacar *O Prodígio do Mundo Ocidental*, de John Millington Synge, *Espectros*, de Henrik Ibsen, *Diário de um Louco*, de Nikolai Gogol, *O Beijo da Mulher Aranha* e *Quero...*, ambos de Manuel Puig, e a coletânea de textos que gerou o monólogo *Artaud!*; entre os brasileiros, figuraram peças de autores já estabelecidos, como *A Escada*, de

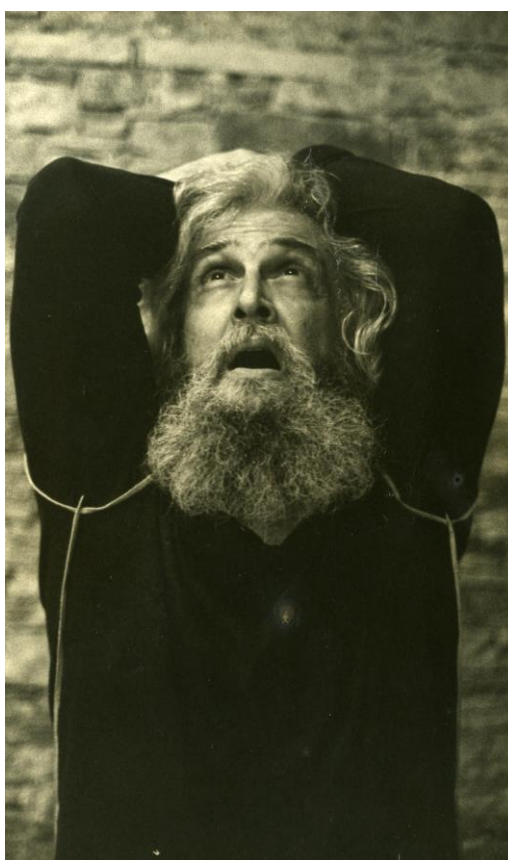
¹⁰⁵ Eduardo Tolentino de Araújo (Entrevista ao autor em anexo 5).

Jorge Andrade e *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, e de jovens que despontavam naquele momento, casos de *As Moças*, de Isabel Câmara, *A China é Azul*, de José Wilker, além de algumas peças de José Vicente – *Hoje é Dia de Rock*, *Ensaio Selvagem* e *A Chave das Minas* –, o Teatro Ipanema não teve como proposta central a construção de um repertório consistente, contrabalançando com a investida em peças menos refinadas. A qualidade das montagens, valorizadas por expressivos trabalhos de interpretação, também não deve ser esquecida, mas o que predomina na história do Ipanema é a materialização de um teatro em sintonia com uma época transgressora – marcada pela afirmação de uma postura política de estar no mundo, perceptível no questionamento dos tabus comportamentais, na crença em projetos coletivos e num sentido de utopia. Não por acaso, o Ipanema permanece lembrado pela comunhão com a plateia, pela diminuição da hierarquia entre atores e espectadores, em espetáculos mais festivos do que contundentes em suas reivindicações.



Fernanda Montenegro em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*

(Foto: Marko, Acervo Cedoc/Funarte)



Sergio Britto em *Rei Lear* (Foto: Rita Santilli, Acervo Cedoc/Funarte)

IV. Estabilidade na Distância da Cena Realista

O primeiro grande sucesso do Teatro dos 4 – *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* – foi encenado por um diretor de fora da casa, Celso Nunes, convite decorrente, pelo menos em parte, do vínculo com Fernanda Montenegro em espetáculos durante a década de 70. O segundo sucesso do empreendimento – *Assim é (se lhe Parece)* – também foi assinado por um diretor estrangeiro à sociedade: o novato Paulo Betti, que, apesar de ser, antes de mais nada, ator, revelou-se como encenador na montagem de *Feliz Ano Velho*, adaptação do *best seller* de Marcelo Rubens Paiva. Foi a partir da encenação da peça de Pirandello que o Teatro dos 4 enfileirou sucessos – casos também de *Sábado, Domingo e Segunda*, ponto máximo da gestão de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, e *A Cerimônia do Adeus*. Diferentemente dos dois espetáculos anteriores mencionados, esses foram conduzidos por profissionais próximos ou inseridos no Teatro dos 4 – José Wilker, no caso da peça de Eduardo De Filippo, e Paulo Mamede, no do texto de Mauro Rasi.

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant abriu um período de maior estabilidade para o Teatro dos 4 que resultou na entrada da Shell como patrocinadora, mas não inaugurou uma fase de sucessos. *Rei Lear* e *Tio Vânia*, as montagens seguintes, a despeito de suas qualidades, não se impuseram como realizações plenas e nem conquistaram o público de modo mais contundente, algo que aconteceu em *Assim é (se lhe Parece)*. A conciliação entre adesão da plateia e qualidade artística ocorreu em *Sábado, Domingo e Segunda* (especialmente) e em *A Cerimônia do Adeus*. O fato de os principais espetáculos do Teatro dos 4 terem sido realizados ao longo da década de 80 (e, de modo mais localizado, entre 1985 e 1987) se deve, pelo menos, em parte, ao fato de o Brasil atravessar um momento menos inflamado, entre o final da ditadura militar e a desestabilização promovida pelo governo de Fernando Collor de Mello, e à certa segurança econômica propiciada pela Shell, ainda que o sucesso de uma encenação não seja fenômeno tão mecânico e previsível.

Além dos espetáculos da casa – *Tio Vânia*, *4 Vezes Beckett*, *Assim é (se lhe Parece)*, *Imaculada*, *Sábado, Domingo e Segunda* e *A Cerimônia do Adeus* – essa fase conta com as presenças de montagens de fora: *A Arca de Noé*, *De Repente... no Recreio*, *Vincent Van Gogh* e *Beto e Teca*. Há clara predominância de encenações infanto-juvenis, com destaque para certa perpetuação da parceria com o Grupo Tapa (em *Beto e Teca*),

dividido agora entre os integrantes que se mudaram para São Paulo e os que permaneceram no Rio de Janeiro estampando ainda a sigla Tapa em suas encenações. Outro profissional que retorna ao palco do Teatro dos 4 é Carlos Wilson, nome de ponta do teatro jovem no Rio da década de 80, à frente da montagem de *Vincent Van Gogh*.

4.1 “Teatro é Texto”

A modesta resposta de público obtida com *Rei Lear* não desencorajou os sócios a continuar investindo em dramaturgos renomados. Tanto que depois de Shakespeare, o Teatro dos 4 enveredou por outro grande autor: Anton Tchekhov. A peça escolhida foi *Tio Vânia*, uma das quatro principais peças do autor russo (as outras: *O Jardim das Cerejeiras*, que viria a ser encenada pela sociedade em 1989, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*). Tchekhov é considerado um dos mais representativos dramaturgos do realismo europeu, ao lado de Henrik Ibsen e August Strindberg, mas o espetáculo do Teatro dos 4 não investiu numa cena naturalista (que também seria evitada em *O Jardim das Cerejeiras*). É o que afirma Sergio Britto, que assumiu a direção da montagem.

Tentamos tratar o texto como realista naquilo que ele o é: o sentido real das palavras. Nunca antes me senti tão preocupado com a forma e o som exato da palavra. Isto é uma coisa que em Tchekhov não podemos desumanizar, cortar, criticar na interpretação. É preciso trabalhar exaustivamente para extrair das falas toda a riqueza que elas contêm. Mas, por outro lado, até onde vai o realismo, no sentido habitualmente atribuído a esta palavra? Ouvimos falas de um grupo de gente parecida com pessoas que conhecemos, e que falam também de maneira parecida. Mas, às vezes, elas passam a empregar uma linguagem tão rica, num nível de elaboração literária tão mais alto do que seria cabível nessas personagens – então, esse realismo não pode ser tratado tão cenicamente ao pé da letra.¹

Sergio Britto conecta a quebra do realismo à riqueza vocabular de Tchekhov, desvinculada, até certo ponto, da condição sócio-econômica de parte das personagens. Mas o questionamento em relação à filiação do autor à corrente realista vai bem além. Tchekhov é visto como um dos autores que evidenciam a crise do drama moderno²

¹ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, Programa de Sala, *Tio Vânia*, Teatro dos 4, 1984.

² Em *Teoria do Drama Moderno* (São Paulo, 2001 p.50) Peter Szondi argumenta: “As palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas mesmas isolam o que expressam. Quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais”.

(localizado por Peter Szondi entre 1880 e 1950) a partir de uma tensão entre diálogos estruturados sob a forma de monólogos e vice-versa. Suas personagens parecem não se comunicar, não interagir, como se pertencessem a épocas diversas, mas tivessem sido artificialmente reunidas pelo autor no mesmo tempo/espaço.

Talvez o elemento comum às personagens de Tchekhov resida no descompasso entre o que projetaram para si e a realidade com a qual se deparam. Tchekhov destaca fragmentos de existências abortadas de personagens que, porém, encontram-se em movimento. Quando as peças começam, as personagens estão chegando de lugares diversos e, quando terminam, anunciam a partida para destinos também distintos. Nesse sentido, a existência das personagens extravasa as bordas dos textos, o que faz com que a cena se constitua como passagem.

Tio Vânia adquiriu consciência tardia em relação ao tempo que desperdiçou trabalhando para o professor Serebriákov, homem por quem tinha devoção e passou a considerar como uma fraude intelectual. Na propriedade de campo mantida por Sonia, filha de Serebriákov e sobrinha de Vânia, a revolta da personagem-título vem à tona durante a estadia do professor com sua bela e jovem mulher, Helena, por quem Vânia é fascinado. Uma fala de Vânia (“Vem temporal por aí, olha só”), obviamente não restrita à condição meteorológica, anuncia o arroubo passionai que terá dali a pouco. O tamanho da frustração de Vânia pode ser dimensionado pela sensação de que se não tivesse desperdiçado seus dias trabalhando por um homem em quem não acredita mais poderia ter se tornado “um Schopenhauer, um Dostoievski”. Uma afirmação que evidencia também o radicalismo da personagem, que não consegue perceber o meio-termo entre a mediocridade e a genialidade por onde transita boa parte da humanidade. Mas o tempo de provocar mudanças significativas na estrutura de funcionamento das relações parece ter passado. As personagens ensaiam, com maior ou menor contundência, um processo de reversão, ainda acalentam sonhos, como o de Sonia, apaixonada pelo Dr. Astrov, médico da região, por sua vez magnetizado por Helena. Astrov traz à tona a preocupação com a preservação ambiental, questão presente no texto, ainda que sem qualquer resquício panfletário. Trata-se de outro elemento próprio da dramaturgia de Tchekhov, que se volta não só para a história russa como da humanidade. A esperança, caso exista, diz respeito ao resultado do trabalho realizado no aqui/agora para as futuras gerações, e não para as vidas das personagens no momento histórico no qual estão

inseridas. E a preocupação que conservam, além dos rumos do mundo, reside também no olhar que o futuro lançará a eles, seres do passado.

Esses elementos nem sempre são muito lembrados nas abordagens das peças de Tchekhov, tantas vezes circunscritas ao contraste entre a reduzida ação exterior e o pulsante movimento interior das personagens.

Se você pegar pelo lado da ação não acontece de fato muita coisa. A cantada de Astrov em Helena tem resultados medíocres; a tentativa de Vânia matar o professor é frustrada. Nem assassinar ele consegue. Mas os problemas existenciais dessas pessoas independem de época e foram elaborados por Tchekhov de uma forma admirável. Ninguém fala tão bonito e tão verdadeiro quanto suas personagens. É esse o seu grande mérito. De repente, as personagens parecem pessoas falando as suas verdades, e o autor, de uma forma tão pouco participante da realidade quanto suas personagens, se coloca inteiro em cena. Não sei dizer se Tchekhov era político. Ele tinha consciência do que se passava e uma grande preocupação social, que na peça é transmitida pelo médico Astrov.³

Sergio Britto declara ter procurado caminhar na contramão do lugar-comum na abordagem do teatro tchekhoviano.

... eu tinha medo de fazer mais um espetáculo grandiloquente e decadente, marcado por uma certa tradição tchekoviana que canaliza a enorme introspecção dos textos para um tom baixo e abafado, um ritmo muito lento, cheio de silêncios. Então, quando vi a insistência com que Tchekov se refere ao tratamento de comédia que queria ver dado aos seus textos, percebi que dava para escapar da imagem que se criou em torno do seu teatro sem perder de vista o grande respeito que tenho pelo autor. Claro que os elementos de comédia são, no caso, elementos de uma comédia muito dramática, mas, ainda assim, existem. Com todo o carinho que ele tem pelas suas personagens, ele as expõe ao risível. O próprio desespero dessas personagens é tragicômico, quase hilariante (...) em relação aos famosos silêncios, quando estudei as pausas que Tchekov espelhou pela peça, vi que não eram tantas assim como se pensa. Mas são perfeitas. É impossível não adotá-las no espetáculo: a personagem sente um tal nó na garganta que simplesmente para de falar.⁴

O diretor afirma que a introspecção das personagens costuma influenciar na realização de espetáculos lentos e silenciosos, sem perder de vista, porém, a relevância das pausas nas peças do autor, que evidenciam a importância do não-dito, o texto contido na ausência de palavras. "...o realismo, a meu ver, banal, é aquele em que as pessoas

³ Sergio Britto, entrevista à Susana Schild, "Tio Vanya – O tempo de espera de personagens sem passado e sem futuro", *Jornal do Brasil*, 10/07/1984.

⁴ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, Programa de Sala, *Tio Vânia*, Teatro dos 4, 1984.

entram em cena e falam do que falam. As personagens do Tchekhov falam muito, mas tudo o que querem dizer está realmente nas entrelinhas”⁵.

Na época em que *Tio Vânia* foi realizado, em 1984, Britto já tinha experiência acumulada em encenações de peças do autor. Como espectador, assistiu às montagens de *Pedido de Casamento*, com Cacilda Becker e Sergio Cardoso, no Teatro Brasileiro de Comédia, e um vídeo da montagem de Giorgio Strehler para *O Jardim das Cerejeiras*, apresentada no Festival de Caracas. Como ator, participou de um teleteatro baseado em *Tio Vânia*, exibido na TV Tupi, no início da década de 60, e da versão de Jorge Lavelli para *A Gaivota*. Além da encenação de *Tio Vânia*, o Teatro dos 4 planejava apresentar a cada mês um espetáculo composto por três peças curtas do autor, totalizando mais nove textos. O projeto, porém, não saiu do papel.

Na declaração de Sergio Britto referente à dimensão do não-dito na obra de Tchekhov, há uma evidente preocupação com características primordiais de uma obra que espelha a maturidade do autor. Mais do que respeito por Tchekhov, Britto sublinhou, por meio de declarações contundentes, a importância capital do autor. “Na verdade, eu queria voltar a fazer um teatro de repertório, ou seja, um teatro que incluía no seu repertório nomes dos grandes autores de todos os tempos, do Shakespeare ao Tchekhov, passando pelo Vianninha, como temos feito aqui. Para mim, teatro é, antes de tudo o autor”, afirmou Sergio Britto⁶, mencionando os autores mais importantes encenados pela sociedade até 1984. Entretanto, o Teatro dos 4 nem sempre manteve a excelência no repertório, constatação que problematiza a percepção do empreendimento como teatro moderno do autor.

Em todo caso, Britto reiterou a colocação: “para mim, teatro é texto. Pode ser que diretores fantásticos prescindam de textos, mas eu, na minha modéstia, preciso deles...”⁷. Trata-se de uma possível referência a experiências que não adotavam o texto dramático como ponto de partida ou o utilizavam como canal de expressão pessoal. A julgar por suas direções anteriores no Teatro dos 4 (em especial, a mencionada orquestração determinante na estruturação da encenação de *Os Veranistas*), esse

⁵ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Comemoração dos seis anos férteis do Teatro dos 4”, *O Globo*, 02/07/1984.

⁶ *Idem*.

⁷ Sergio Britto, entrevista à Susana Schild, “Tio Vanya – O Tempo de Espera de Personagens sem Passado e sem Futuro”, *Jornal do Brasil*, 10/07/1984.

respeito não deve ser traduzido como uma necessidade de anulação do encenador frente à soberania do dramaturgo. O texto, de acordo com Sergio Britto e com a plataforma divulgada pelo Teatro dos 4 desde a fundação da sociedade, está na base da criação, o que não significa que a encenação consista tão-somente na transmissão de um determinado enredo ao público. O diretor pode – e deve – lançar propostas, mas a partir de um estudo minucioso do texto, entendido como ponto de partida para a criação artística.

Em *Tio Vânia*, a inventividade transparecia na criação cenográfica de Paulo Mamede, que propunha a quebra do realismo tradicional.

Havia troncos e tudo era visto através de filós, azulados e em tom de chá. E a imagem da árvore se formava ao final. Com a luz, dava a impressão de sépia. O palco era mais baixo que a plateia. Havia uma pintura no palco, como se fosse um jardim. E havia o balanço. Aos poucos, a casa ia sendo formada.⁸

O cenógrafo não investiu, portanto, na reconstituição realista dos espaços. O jardim era evocado diante do público através de uma pintura sobre o palco. No decorrer da encenação, os diversos elementos formavam, aos poucos, a casa, que não surgia definida desde o início. A visão do espectador era afetada por material (filó) que se constituía como interferências ao olhar. Paulo Mamede não procurou materializar ambientes através da utilização literal de cada objeto, mas trabalhou a partir de sugestões com o provável intuito de permitir que cada espectador construísse na imaginação os ambientes. Não havia paredes delimitando as fronteiras entre os espaços diversos da fazenda onde vivem Vânia e a sobrinha, Sonia. Mamede propôs recortes de espaços por meio de diversos elementos: cadeiras de palha dispostas em frente a uma mesa com louças; um balanço sustentado por cordas; uma poltrona de couro e outra estofada em vermelho que quebrava, em alguma medida, com a neutralidade cromática da cena; móveis austeros em madeira escura; uma cortina volumosa ao fundo; e um espelho. Estes elementos foram dispostos em diferentes planos separados por degraus. Sergio Britto realça a opção por priorizar a sugestão em detrimento da concretização dos ambientes.

Tchekhov descreve, nas rubricas, quatro ambientes, um para cada ato: o primeiro se passa no jardim e os outros três em diferentes dependências da casa. Mas hoje em dia não se costuma mais observar esses detalhes do espaço físico: a peça só precisa de pequenas indicações, de climas cenográficos, mais do que

⁸ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

propriamente de um cenário. É assim que o espectador vai sentir que o primeiro ato se passa no jardim, e que há a casa no segundo plano, sugerida por transparências. Mas com a liberdade que a cenografia dá, por exemplo, a Vânia de, num certo momento, entrar dentro da casa, como que atravessando uma parede – que não existe – para sentar numa cadeira. No segundo ato percebe-se que estamos, de noite, dentro da casa, sem precisar de que parte da casa se trata. É no decorrer do ato as pessoas vão para fora ver o luar, o que não está previsto na peça – e com uma convenção cenográfica tradicional não seria possível. O espaço dos dois últimos atos mantém apenas a ideia de que existe a casa e existe o jardim, mas é como se eles estivessem sendo vistos de um outro ângulo.⁹

Conforme assinala Sergio Britto, a importância destinada ao texto não só não implica numa obrigatoriedade em relação à reconstituição de cada ambiente determinado por Tchekhov em sua peça como não impede que o diretor e o cenógrafo proponham um espaço não estabelecido pelo dramaturgo. Também não houve a preocupação em investir numa tradicional documentação de época, de acordo com os procedimentos de uma montagem filiada ao realismo, como afirma Paulo Mamede.

Quanto ao mobiliário é que surgiu alguma coisa curiosa. Fomos pegar os livros sobre a Rússia do século passado e encontramos móveis franceses, ingleses e alemães. A preocupação com alguma coisa autenticamente russa é uma coisa da nossa cabeça. Quando a gente vai pesquisar, a realidade é outra, completamente diferente. Eles eram cosmopolitas na virada do século. Além disso, na nossa montagem não existe essa preocupação de captar a chamada alma russa. Ficamos mais preocupados com a discussão existencial que eles colocam em cena, e que é universal.¹⁰

Além de evidenciar o descompasso entre a realidade e um estereótipo comum em algumas encenações realistas, que tendem a buscar uma reconstituição fidedigna baseada num ideal de pureza, Paulo Mamede revela o desejo de caminhar em sentido diverso ao do apego a uma geografia, a uma nacionalidade, a partir da constatação da universalidade de Tchekhov. A abordagem de Mamede é bastante apropriada, mas a questão inspira cuidado. A contextualização da ação no país de origem que ambienta a história é muitas vezes apressadamente interpretada como um procedimento que data a encenação num tempo/espaço desvinculado do espectador contemporâneo. Contudo, um autor como Tchekhov fala de questões referentes à vida russa (o passado de escravidão, os anos anteriores à Revolução de 1917), apesar de não ficar circunscrito a ela. E

⁹ Sergio Britto, entrevista a Yan Michalski, Programa de Sala, *Tio Vânia*, Teatro dos 4, 1984.

¹⁰ Paulo Mamede, entrevista a Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Comemoração dos seis anos férteis do Teatro dos 4”, *O Globo*, 02/07/1984.

investir no contexto de origem pode decorrer do esforço em envolver o público na atmosfera de um mundo dotado de características peculiares.

Na montagem de *Tio Vânia*, Sergio Britto se afastou de uma localização mais tradicional do contexto russo. E buscou uma proximidade mais sutil com a realidade brasileira, em comparação com as montagens da primeira fase do Teatro dos 4, conforme observa Sergio Britto: “... os subterrâneos do *Tio Vânia* em 1896 na Rússia são os nossos aqui e agora. Um povo numa fase de transição de vida e nós passamos durante anos esperançosos com aquela história do país do futuro, e de repente não temos mais essa ilusão”.¹¹

Aurelio de Simoni, que assinou sozinho a luz de *Tio Vânia* após o término da parceria com Luiz Paulo Nenen, traz à tona o elo entre a iluminação e a cenografia.

Paulo Mamede fez armação de vergalhão com formato de grande folha (entre um metro e um metro e meio de diâmetro). O vergalhão sustentava uma tela de cor terracota esticada sobre ele. Em cima dessa tela ele colocou folhas secas. Eu iluminei com lâmpadas par 38 com lente difusa granulada (e não refletores), localizadas acima das folhas.¹²

A crítica elogiou a direção de Sergio Britto, marcada por uma condução suave, que valoriza o preenchimento do silêncio através das pausas e a conexão com o ritmo contemplativo das personagens. O diretor teria resistido à tentação de enveredar por concessões na tentativa de aproximar uma faixa mais ampla de público dos desafios lançados pelo texto clássico. É o que observa Flávio Marinho.

Tem um *timing* todo especial que corteja adequadamente o lento – não confundir com lerdo – dentro de um rigor que permite silêncios e pausas muito expressivas, de beleza mortíça, concebida num clima de desalento, a montagem tão minuciosamente asfixiante e sufocante quanto o cotidiano sem sal das personagens. Um tom de suave decadência toma conta de tudo e de todos, sem deixar de ser melancolicamente muito bonito. Propositalmente moroso, sem fazer qualquer concessão ao gosto do chamado grande público. O espetáculo é muito mais sussurrado do que gritado, traduzindo cenicamente o clima intimista de Tchekhov.¹³

¹¹ Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Comemoração dos seis anos férteis do Teatro dos 4”, *O Globo*, 02/07/1984.

¹² Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

¹³ Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Espectáculo muitos furos acima da média”, *O Globo*, 17/07/1984.

Tania Brandão destacou um movimento algo paradoxal da direção, que teria caminhado tanto em direção ao ilusionismo quanto ao distanciamento (“O diretor optou por misturar teatro de ilusão e distanciamento com rara felicidade”¹⁴). A relação ilusionista é própria do espetáculo realista, que, ao investir numa reprodução do real no palco, tende a suscitar identificação no espectador, que, “esquecido” de sua função dentro do teatro, se projeta, em medidas variáveis, na ficção descortinada diante de seus olhos. Nesse sentido, a relação de natureza ilusionista gera uma inclusão do público na cena, ao passo que o distanciamento o afasta ao confrontá-lo com procedimentos teatrais. Já Macksen Luiz apontou para um envolvimento calculado da plateia com a encenação. “O público não se identificará mimeticamente com qualquer das personagens, mas certamente disporá, dentro da visão do espetáculo de Sergio Britto, de condições de avaliar as motivações e os sentimentos de cada uma delas”¹⁵.

O crítico percebe que o espetáculo suscita no espectador uma relação de proximidade que o leva a se debruçar sobre as personagens, sem, porém, se “relacionar” de maneira passional com elas, preservando o vínculo analítico. Macksen Luiz considera, porém, o espetáculo algo engessado, como que evidenciando o trabalho de construção, ao invés de encobri-lo organicamente.

Sem ser exatamente uma montagem fria ou didaticamente expositiva, *Tio Vânia*, na versão do Teatro dos 4, no entanto, sofre de um relativo mecanicismo, como se tudo estivesse no lugar, se a cada ação devesse corresponder uma reação, prejudicando a necessária emoção. A movimentação de todos em cena é tão exata, que sobra muito pouco para que se estabeleça um clima mais denso.¹⁶

Flavio Marinho julga o espetáculo esquemático na apresentação das personagens, problema que, de acordo com o crítico, se dilui no segundo ato (“A direção de Sérgio Britto carrega um pouco nas nuances e matizes do primeiro ato, resultando um espetáculo um tanto óbvio, marcado demais com uma necessidade desnecessária de querer etiquetar logo de cara as personagens”¹⁷).

O já mencionado cenário de Paulo Mamede ganhou elogios justamente por materializar atmosferas através de sugestões. Mamede não investiu numa cena pautada por uma

¹⁴ Tania Brandão, “Uma feliz mistura de ilusão e ironia”, *Isto É*, 25/07/1984.

¹⁵ Macksen Luiz, “Impossibilidades”, *Jornal do Brasil*, 13/07/1984.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Flavio Marinho, “‘Tio Vânia’: Espetáculo muitos furos acima da média”, *O Globo*, 17/07/1984.

minuciosa reconstituição (“... através de painéis transparentes e belos pontos de luz, que criam a ilusão de copas de árvores, vai desvendando aos poucos, e com sutis movimentos, a extensão do drama”¹⁸). Não houve a intenção de seguir a cartilha realista, calcada na reprodução fidedigna de uma fatia de vida no palco. Movido por certa obsessão naturalista, Stanislavski inseria em cena todos os elementos presentes no texto com o intuito de fornecer ao espectador uma localização o mais precisa possível do mundo sugerido pelo autor. São famosas as discussões entre Stanislavski e Tchekhov, autor priorizado no Teatro de Arte de Moscou (cujo símbolo, não por acaso, era uma gaiivota), nas quais o segundo considerava exagerada a preocupação do primeiro na reconstituição de cada ambiente.

As maiores restrições em relação ao espetáculo recaíram sobre o rendimento do elenco, considerado bastante desigual, com destaque absoluto para Denise Weinberg. Jovem atriz do Grupo Tapa, ainda sediado no Rio de Janeiro, Denise interpretou Sonia. “Denise Weinberg, de uma geração de atores que utiliza tanto o corpo quanto a voz de maneira menos formalista, estabelece uma maior e mais intensa troca com sua personagem, a triste Sonia”, elogiou Macksen Luiz¹⁹. Apesar da consistência intelectual do Tapa (que se avolumaria nos anos seguintes), Macksen vincula Denise Weinberg a uma geração de atores – muitos integrando grupos que valorizavam mais a criação coletiva do que a encenação de peças clássicas – voltada para o trabalho corporal, difundido desde os anos 70 por profissionais como Klauss e Angel Vianna.

O rendimento dos demais atores foi considerado irregular. Parte da crítica²⁰ avaliou que Armando Bógus alcança bons momentos no papel-título, mas se vale excessivamente de sua veia cômica. Também no elenco, Christiane Torloni, interpretando a bela e frustrada Helena, dá continuidade à parceria com o Teatro dos 4 depois de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Independentemente das restrições apontadas, os atores enfrentaram um inconveniente ao longo de parte da temporada. Durante a segunda quinzena de julho e a primeira de agosto, o público se deparou com o som estridente dos equipamentos

¹⁸ Macksen Luiz, “Impossibilidades”, *Jornal do Brasil*, 13/07/1984.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ “Armando Bógus abusa um pouco de sua veia histriônica para transmitir o humor do texto, mas chega a ser comovente em sua paixão por Helena nas últimas cenas. (Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Espetáculo muitos furos acima da média”, *O Globo*, 17 de julho de 1984) / “Armando Bógus é um Vanya expansivo demais, desequilibrando os seus bons momentos de silêncio e jogo de olhares. Quando se fixa em Helena está soberbo, com uma interpretação mais direta, sem meios tons”. (Macksen Luiz, “Impossibilidades”, *Jornal do Brasil*, 13/07/1984).

eletrônicos do show de Oswaldo Montenegro, apresentado no Teatro Vanucci, no andar de cima do Shopping da Gávea.

Determinadas questões, abordadas frequentemente nas montagens do Teatro dos 4, permaneceram na pauta do dia. O patrulhamento referente ao investimento (80 milhões, no caso de *Tio Vânia*) da sociedade num texto estrangeiro, presente nas montagens anteriores do Teatro dos 4, foi mantido. “Me cobram porque eu não monto um texto brasileiro. E a resposta é simples: porque não tem. A gente lê tudo que existe, e simplesmente não há peças brasileiras. Por quê? Não sei”, assinalou Sergio Britto²¹, repetindo exatamente a mesma argumentação dos anos anteriores.

Contudo, os sócios, que afirmam ter escolhido os textos em conjunto ao longo dos 15 anos de sociedade, não perdem de vista que as circunstâncias fizeram com que determinados projetos fossem priorizados em detrimento de outros. Uma explicação que, aliás, se tornaria cada vez mais frequente com o correr dos anos, dada a instabilidade crescente enfrentada pelos artistas para viabilizar suas produções. Mesmo procurando não perder de vista a proposta central do empreendimento, era, segundo eles, necessário formular mais de um projeto a cada vez e ver qual conseguiriam concretizar primeiro.

Depois de seis anos de sociedade, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede começaram a externar constatações. Repararam que o sucesso das apresentações às 17h estava vinculado à peças centradas em jornadas de personagens femininas (dado o bom resultado de público que alcançaram em *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e o insatisfatório de *Morte Acidental de um Anarquista*), por menos palatáveis que fossem os textos, como os de Fassbinder. E afirmaram que alugar o teatro para produções de fora não era uma saída para os momentos de crise econômica. “Alugar o teatro não resolve nada, porque as despesas da sua manutenção são muito altas e a gente só cobra do locatário um mínimo, que não significa quase nada para nós que vivemos de teatro”, garantiu Sergio Britto²². Mas os sócios voltariam a interromper a produção e a alugar o espaço, em 1990, já fora da fase áurea do empreendimento, para a montagem de Jorge Fernando para *Fica Comigo esta Noite*, de Flavio de Souza. Em todo caso, não se pode desprezar o expediente do aluguel como

²¹ Sergio Britto, entrevista à Susana Schild, “‘Tio Vanya’ – O tempo de espera de personagens sem passado e sem futuro”, *Jornal do Brasil*, 10/07/1984.

²² Sergio Britto, entrevista a Flavio Marinho, “‘Tio Vanya’: Comemoração dos seis anos férteis do Teatro dos 4”, *O Globo*, 02/07/1984.

estratégia de sobrevivência. Os sócios do Teatro dos 4 cobravam um mínimo (25%) dos espetáculos que lá se apresentavam. Entre o período da dissolução da sociedade e o da venda do teatro (entre 1993 e 2006), Sergio Britto afirmou que um dos poucos espetáculos que deram lucro foi *Pequeno Dicionário Amoroso* (2004), versão teatral de Jorge Fernando para o filme homônimo de Sandra Werneck, com Claudia Jimenez e Ernani Moraes no elenco, mas não se pode esquecer também de montagens bem-sucedidas, como *Todo Mundo Sabe que Todo Mundo Sabe* (1996), sátira ácida de Miguel Falabella ao universo das famílias aristocráticas que vivem de imagem.

A montagem de *Tio Vânia* também representou um momento importante dentro da sociedade. Afinal, foi o último espetáculo que Sergio Britto dirigiu no Teatro dos 4. Poderia se especular uma possível perda de conexão de Britto com o projeto. Mas essa hipótese não corresponde à realidade, uma vez que Britto demoraria a receber os convites para ajudar a conceituar a programação teatral do Centro Cultural Banco do Brasil (em 1989) e implantar um perfil ao Teatro Delfim (em 1993). E cabe lembrar que os sócios ainda teriam um grande feito a comemorar: o sucesso da montagem de *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo De Filippo.

Talvez Britto desejasse investir mais em seu trabalho como ator dentro dos espetáculos produzidos pela sociedade depois da insatisfação pessoal diante do desafio de interpretar Rei Lear. No ano seguinte à encenação de *Tio Vânia*, Sergio Britto, de fato, atuou em dois espetáculos: *4 Vezes Beckett*, a cargo de Gerald Thomas, e *Assim é (se lhe Parece)*, de Paulo Betti. Com um pouco mais de espaçamento, voltaria ao palco como Jean-Paul Sartre em *A Cerimônia do Adeus*, de Mauro Rasi, como Gaiev em *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, e como Thomas Bruckner em pequena participação em *Mephisto*, de Klaus Mann, na releitura de Ariane Mnouchkine. Fora do Teatro dos 4, Sergio Britto deu continuidade à parceria com Gerald Thomas na montagem de *Quartett* (1986), de Heiner Müller, ao lado de Tônia Carrero, e levantou rapidamente uma versão de *Carmen* (1987), ópera de Georges Bizet que já tinha encenado em 1981, com elenco formado por Celine Imbert, Isola Jones e Ruth Staerke.

É notável que, a partir de *Tio Vânia*, Paulo Mamede tenha assumido com mais frequência a função de diretor, conciliando com a de cenógrafo. Mamede havia acumulado experiência como assistente de direção de Sergio Britto em *Os Veranistas* e *Os Órfãos de Jânio*. Sua primeira direção no Teatro dos 4 foi a de *O Suicídio*. Depois de *Tio Vânia*, conduziu as montagens de *A Cerimônia do Adeus*, *Imaculada*, *Filumena*

Marturano e O Jardim das Cerejeiras. É como se Britto tivesse passado o posto de encenador principal para Mamede, mesmo que outros profissionais continuassem sendo convidados a dirigir.

4.2 Dramaturgia Popular Italiana

No final de 1984, o Teatro dos 4 recebeu a produção de *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo*, que, se por um lado reaproximou a sala de espetáculos da dramaturgia italiana e, em particular da escrita de Dario Fo (vide a montagem de *Morte Acidental de um Anarquista*), por outro evidenciou distância em relação às encenações da sociedade por se apresentar como uma empreitada mais digestiva, como um teatro de sobrevivência, que visa a uma comunicação direta com o público, e de porte reduzido (apenas três atores). De fato, não se tratava de uma produção do Teatro dos 4, e sim de uma a cargo dos próprios atores, Herson Capri e Malú Rocha, com financiamento parcial do FNDE – Serviço Brasileiro de Teatro (SNT) – Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). Integrantes do Grupo Viagem, Herson e Malú eram casados na vida real. Produziam desde 1979, quando fizeram *Sob o Signo da Discoteque*, de Plínio Marcos, e mergulharam em *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo* a convite do diretor Roberto Vignati, responsável, inclusive, por outra montagem de peça de Dario Fo e Franca Rame – *Brincando em Cima Daquilo*, com Marília Pêra, em cartaz no Teatro Tereza Rachel na mesma época.

A constância com que Fo/Rame eram visitados na cena brasileira foi avaliada por Macksen Luiz como uma estratégia, uma conciliação de objetivos díspares: abordar temas que suscitasse identificação imediata no espectador por meio de uma dramaturgia respeitável, a cargo de autores não identificados com um teatro imediatamente palatável.

Dario Fo e sua mulher Franca Rame são verdadeiros fenômenos da dramaturgia italiana que o mercado brasileiro parece ter incorporado com uma voracidade espantosa. São tantas as suas peças em cartaz que a dúvida é se essa avalanche ocorre por se considerar excepcional a sua obra ou se por absoluta falta de alternativas. Na verdade, o que parece ocorrer é que Fo e Rame atraem os elencos porque seus textos tratam de experiências comuns à classe média sempre num tom de farsa. Do feminismo ao poder policial, da violência ao consumismo, o casal vasculha a contemporaneidade à procura de material dramático. A possibilidade que oferecem de falar de coisas sérias num tom de

brincadeira fornece o respaldo intelectual ao projeto, ao mesmo tempo em que possibilita cortejar o público com temas que lhe são familiares.²³

No caso de *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo*, o público era atraído pelo embate entre um casal em vias de se divorciar após 12 anos de união, mas que revê seu posicionamento diante de uma proposta do marido: aderir ao formato de relacionamento aberto, passando a abarcar vínculos extraconjugais, liberdade que o marido, diferentemente da mulher, já se permitia. O foco recai sobre a figura feminina. Ao contrário do homem, que não tem nome por simbolizar uma determinada condição masculina generalizante, a mulher se chama Antonia. É, portanto, abordada a partir de uma perspectiva individualizada e cabe a ela narrar para o público as inconstâncias do elo matrimonial. Como indica o título, aquilo que parece promissor em esfera teórica acabará evidenciando obstáculos a partir das tentativas de colocar o novo acordo em prática.

As propostas do texto de Fo/Rame remetem a outros espetáculos encenados no Teatro dos 4: *Comunhão de Bens*, de Alcione Araujo, no que se refere à busca de uma interação sem barreiras com a plateia; e *Fica Comigo esta Noite*, de Flavio de Souza, que ainda seria montado, devido à estrutura da narração, do descolamento em relação à ação, mesmo que o recurso tenha sido manipulado de formas diversas nos dois textos. Se Dario Fo e Franca Rame assumem a narração de modo mais evidente, Flavio de Souza investe na inclusão do espectador e coloca as figuras do marido e da mulher em posições distintas: ela recebendo os espectadores, que “representam” os convidados do velório, e ele morto, até que ambos contracenem em plano fantástico. *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo* parece repousar sobre determinadas convenções, em especial no que se refere à natureza da comunicação que propõe ao público (calcada em identificação passiva), que, de acordo com a crítica, também se estendiam à abordagem da discussão conjugal, como observa Marília Martins.

O texto transforma as personagens em estereótipos que em nenhum momento se comunicam. De um lado, a mulher reprimida, de outro o machão típico. Em seguida, um amante ridicularizado, físico nuclear e roqueiro ao mesmo tempo. Aos atores restam a caricatura e o humor fácil que, ao invés de questionar,

²³Macksen Luiz, “Os modismos de uma comédia de boulevard”, *Jornal do Brasil*, 19/12/1984.

apenas reforçam os velhos preconceitos de classe média. Sem dúvida, uma comédia de costumes bastante conservadora para quem já produziu textos mais críticos.²⁴

A acomodação do texto fazia com que suas eventuais “ousadas” estruturais se reduzissem a bossas, a enfeites que dessem ao espectador a impressão de não estar diante de uma obra atada a convenções.

O palco serve como arcabouço para que os dois atores contem a história, toda ela narrada, tal qual uma conferência e dentro da qual se utilizam elementos teatrais como referências a estilos de representação (cortes de cena, repetições de situações para melhor esclarecê-las). Esses truques dão um charme ao texto, que, no entanto, não possui força para caminhar muito além da situação inicial. Na verdade, *Um Casal Aberto... Ma Non Troppo* é uma comédia de *boulevard* moderninha, maneirosa, repleta de trejeitos e iscas para atrair aqueles que gostam de se sentir inteligentes num teatro, ainda que para isto baste que a cena desenhe um verniz que o ajude nas conversas de salão.²⁵

Macksen Luiz constata ainda uma outra limitação na esfera da dramaturgia: a dificuldade dos autores em desenvolver um texto de fôlego curto – segundo o crítico, problema que acomete alguns originais de Fo/Rame.

É agradável o clima de comédia, mas melancólica a falta de fôlego. A dupla sempre parte de uma ideia potencialmente rica como fato dramático, mas muitas vezes essa ideia se prova precária no decorrer de seus desdobramentos cênicos. São esquetes que se alongam muito além do tempo necessário e dessa forma se tornam repetitivos e longos, esfacelando quase sempre o interessante ponto de partida. Não é por outra razão que os esquetes de Fo e Rame conseguem uma comunicação e uma eficiência cênica muitas vezes superiores aos seus textos longos.²⁶

O Teatro dos 4 deu continuidade à programação infanto-juvenil com *A Arca de Noé*, musical de Toquinho e Vinicius de Moraes que recebeu montagem que destaca a cultura popular brasileira por meio da evocação de diferentes ritmos (frevo, maracatu, marchar-rancho, xaxado, baião, cantiga de roda, ciranda) em cena. A encenação assinada por Alice Viveiros de Castro tinha equipe de renome, tanto no que se refere ao elenco (que contava com a presença de Antonio De Bonis, que, nos anos seguintes, se projetaria como diretor de musicais de pequeno porte) quanto aos bastidores (direção musical de

²⁴Marília Martins, “Comédia correta... ma non troppo”, *Isto É*, 16/01/1985.

²⁵ Macksen Luiz, “Os modismos de uma comédia de boulevard”, *Jornal do Brasil*, 19/12/1984.

²⁶ *Idem*.

Luís Antonio Barcos, produção de Elvira Rocha, conhecida pela dedicação ao teatro infantil). Flora Sussekind fez restrições ao repouso sobre a popularidade de Vinicius de Moraes e à impessoalidade da direção do espetáculo, que permaneceu em cartaz durante sete meses no Teatro dos 4 e depois continuou carreira no Teatro Cacilda Becker. “...a certeza da fácil comunicação do texto de Vinicius com o público parece paralisar tantos os atores quanto a diretora (...) Alice Viveiros se limitou a limpar o espetáculo sem maiores ousadias nas marcações, na interpretação dos poemas mais que conhecidos de Vinicius”, observou.²⁷

A dramaturgia italiana permaneceu na linha de frente do Teatro dos 4 com a nova produção de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Betti: a montagem de *Assim é (se lhe Parece)*, que reforçou algumas características da sociedade nesse período: escolha de uma peça de autor de importância incontestável (Luigi Pirandello, no caso), afastamento da vertente puramente realista/naturalista e investimento em diretores desconectados da sociedade (Paulo Betti). Ator que se revelou como integrante do grupo Pessoal do Victor²⁸ (conduzido pelo encenador Celso Nunes), Betti se projetou como diretor em encenações como *Na Carreira do Divino* (1979), de Carlos Alberto Soffredini, *A Lata de Lixo da História* (1980), de Robert Schwartz, *O Anti-Nelson Rodrigues* (1981), de Nelson Rodrigues, e, principalmente, *Feliz Ano Velho* (1983)²⁹, adaptação de Alcides Nogueira do *best-seller* de Marcelo Rubens Paiva. A efervescência no teatro ainda não correspondia à trajetória na televisão.³⁰ Na sequência de *Assim é (se lhe Parece)*, Betti foi convidado para assinar a encenação de *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo De Filippo, mas optou por dirigir *Ação entre Amigos*, de Marcio Souza, espetáculo que não seduziu o público.

²⁷ Flora Sussekind, “Vinicius de Moraes para crianças”, *Jornal do Brasil*, 05/04/1985.

²⁸ O grupo Pessoal do Victor apresentou, entre outros trabalhos, as montagens de *Victor ou As Crianças no Poder*, de Roger Vitrac (1974), *Os Iks* (1976), de Collin Turnbull, na adaptação de Peter Brook e Jean-Claude Carrière, *O Processo* (1977), de Franz Kafka, e *A Vida é Sonho* (1978), de Calderón de la Barca.

²⁹ Paulo Betti ganhou os prêmios Molière, Mambembe, Apetesp e Governador do Estado pela direção de *Feliz Ano Velho*, em 1983.

³⁰ Até 1985, Paulo Betti havia participado das novelas *Como salvar meu Casamento* (1979), de Edy Lima, Ney Marcondes e Carlos Lombardi, na TV Tupi, *Os Imigrantes* (1981), de Benedito Ruy Barbosa, *Os Imigrantes – Terceira Geração* (1982), de Wilson Aguiar Filho e Renata Pallottini, *Maçã do Amor* (1983), de Wilson Aguiar Filho – todas na Rede Bandeirantes –, *Transas e Caretas* (1984), de Lauro César Muniz, e *Vereda Tropical* (1984), de Carlos Lombardi – as duas últimas na TV Globo.

Para a direção da peça de De Filippo, os sócios convidaram José Wilker, que interpretou o Senhor Ponza em *Assim é (se lhe Parece)*, além de se encarregar da trilha sonora. A montagem do texto de Pirandello marcou, portanto, o início de uma parceria mais formalizada entre o Teatro dos 4 e Wilker, que, nos anos seguintes, além de dirigir *Sábado, Domingo e Segunda*, atuaria em *Filumena Marturano* e voltaria a assumir a direção em *Mephisto*.

Havia nesse momento um desejo de estabelecer conexão com profissionais representativos da nova geração – Paulo Betti, José Wilker e, na sequência, Gerald Thomas, que assinaria *4 Vezes Beckett* – e que o mercado evidenciava como artistas promissores. Vale lembrar que o mesmo tinha acontecido em relação a Luiz Antonio Martinez Corrêa, convidado para assinar a versão de *A Ópera do Malandro* numa época em que tinha despontado com o grupo Pão e Circo (na bem-sucedida encenação de *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht) depois de passagens pelo Teatro Oficina – em *As Três Irmãs* (1972), de Anton Tchekhov, e *Gracias Señor*, criação coletiva –, conduzido por seu irmão, José Celso. Além de Betti, Wilker firmou o início da carreira no teatro de grupo. No Recife fez teatro político no Movimento de Cultura Popular (MCP), dirigido por Luiz Mendonça. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, fundou o Grupo Chegança e migrou para o Teatro Jovem e o Grupo Opinião antes de se consagrar como ator nas montagens do Teatro Ipanema – em *O Assalto* (1969), de José Vicente, e *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970), de Fernando Arrabal – e como autor – *A China é Azul*, peça encenada em 1972 sob a direção de Rubens Corrêa. Em meados dos anos 80, já tinha sólida carreira na televisão.³¹

De acordo com Wilker, que vinha trabalhando com uma geração de atores seguinte à sua num Ipanema conduzido por Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Leyla Ribeiro, o desejo de estabelecer esse elo partiu mais da geração dos sócios do Teatro dos 4 do que dele. “Sergio, Mimina e Paulo perceberam que precisavam estar perto de mim, de Paulo Betti, de uma gente que fazia um teatro mais inquieto. Fomos cooptados por eles”, afirma Wilker.³² O Teatro dos 4 parecia travar uma relação ambígua com os

³¹ Entre as novelas das quais já tinha participado estavam *Bandeira 2* (1971), de Dias Gomes, *Gabriela* (1975), adaptação de Walter George Durst para o romance homônimo de Jorge Amado, *Anjo Mau* (1976), *Plumas e Paetês* (1980), ambas de Cassiano Gabus Mendes, *Brilhante* (1981), de Gilberto Braga, *Final Feliz* (1982), de Ivani Ribeiro, e *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes e Aguinaldo Silva – todas na TV Globo.

³² José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

jovens talentos. Ao mesmo tempo em que os buscava e os incentivava – não se pode esquecer também da conexão com um recém-criado Grupo Tapa, pautado pelo teatro de repertório –, externava restrições em relação ao teatro que parte da juventude praticava – em especial, no que diz respeito ao movimento do besteirol.

No que diz respeito a *Assim é (se lhe Parece)*, Sergio Britto comemorou 40 anos de carreira interpretando Lamberto Laudisi na montagem de Paulo Betti. Britto tinha participado de outras encenações a partir de textos de Pirandello. Na década de 50, codirigiu, com Carla Civelli, *O Homem, a Besta e a Virtude*, peça em que trabalharia como ator, anos mais tarde, no Teatro dos Sete. No Teatro Brasileiro de Comédia integrou o elenco de *Vestir os Nus* (1958), sob a direção de Alberto D’Aversa. No Grande Teatro da TV Tupi participou de muitas adaptações de Pirandello – de peças em um ato (*A Patente, O Imbecil, A Laranja da Sicília*), romances (*O Falecido Mathias Pascal*) e novelas (*A Luz da outra Casa*).

Em *Assim é (se lhe Parece)*, texto encenado anteriormente por Adolfo Celi no Teatro Brasileiro de Comédia, Pirandello problematiza a noção de verdade através do Sr. Ponza e de sua sogra, a Sra. Frola, personagens que confrontam os habitantes de uma província, reunidos na casa do Conselheiro Agazzi, com informações diferentes sobre a Sra. Ponza, que nunca é vista. A família Agazzi (o Conselheiro e sua mulher, Amália, a filha, Dina, e o irmão de Amália, Lamberto Laudisi) e os vizinhos (Sr. e Sra. Sirelli, Sra. Cini e Sra. Nenni) se perguntam quem estaria dizendo a verdade. Não se trata de optar por uma ou outra versão, e sim de perceber que a verdade talvez não seja um conceito absoluto e inflexível, mas variável conforme a visão de cada um, decorrente do comprometimento com o fato em questão – posicionamento evidenciado por Laudisi, considerado como a voz do autor.

Ainda assim, Paulo Betti investiu numa interpretação do texto, que não foi devidamente explicitada, mas se constituiu como uma perspectiva interna do grupo.

Optamos por pensar que a personagem interpretada pelo Wilker, o Sr. Ponza, estava casado com a mesma mulher e não com uma outra que mantinha prisioneira em casa. Adotamos a ideia de um homem que se casa com uma mulher brilhante e, aos poucos, por ciúme, vai proibindo uma série de coisas chegando a trancar a mulher dentro de casa. Claro que isso era uma visão interna, nossa, pois respeitamos integralmente o texto. A peça terminava com a mulher dizendo que “era a primeira mulher de Ponza, mas era também sua segunda esposa, mas não era ninguém”. Esse final corroborava nossa versão interna de que ela tinha sido “apagada” pelo marido. Wilker sofria em cena por algo palpável e que sabíamos o que era. A dor do ciúme, a incapacidade de controlá-lo.³³

Paulo Betti não fez alterações visíveis no texto, mas investiu em operações invisíveis. Preocupou-se em realizar uma apropriação da peça de Pirandello, de modo a evitar que “o texto resulte mais forte...”.³⁴ Sem deixar, portanto, de adotar o texto como ponto de partida, Betti, como a maioria dos diretores que passaram pelo Teatro dos 4, lançou uma dada proposta em relação à obra original, priorizando certa dose de risco em detrimento do acerto advindo da segurança burocrática.

Além de afinar os atores com o subtexto proposto, Paulo Betti hesitou diante da melhor forma de abordar a peça. Seu principal critério foi buscar uma leitura popular do texto, capaz de reverberar no público contemporâneo, mas sem que isto significasse fazer concessões que banalizassem a obra. Primeiro, o diretor pensou em valorizar a proximidade do texto com certo suspense, resultante do mistério em torno da Sra. Ponza. “A forma como as pessoas falam, argumentam, é genial, mas o mistério policial desarma-se aos poucos ou, pelo menos, torna-se previsível”, argumentou Betti.³⁵ Em seguida, o diretor cogitou destacar a discussão conceitual decorrente do debate sobre verdade. “A discussão é interessante, mas acaba girando em falso. E depois não é uma coisa suficientemente tangível para os atores trabalharem”, justificou.³⁶ Paulo Betti acabou enveredando pela história de amor contida no texto.

...podemos considerar que a peça é sobre certas maneiras como as pessoas se relacionam, forçando-se mutuamente a abandonarem as suas respectivas identidades, e sobre como as pessoas se submetem a isto (...) Esse sentimento nos tocou muito porque tragicamente é uma manifestação do ser humano. ³⁷

Assumidamente, Paulo Betti priorizou o emocional, ao invés do debate intelectual, na tentativa de apresentar ao público um espetáculo popular a partir de Pirandello. O diretor desejava alcançar uma ligação direta com a plateia e, para tanto, não via a apreciação racional como melhor caminho para atingir seu objetivo. Mesmo ambicionando contagiar o espectador, Betti evitou apelos, como eventuais conexões

³³ Paulo Betti (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

³⁴ Paulo Betti, entrevista a Yan Michalski, “Paulo Betti diante de ‘Assim é (se lhe Parece)’: A história de um amor que sufoca os outros”, Programa de Sala, *Assim é (se lhe Parece)*, Teatro dos 4, 1985.

³⁵ *Idem*

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

entre o texto italiano e o noticiário brasileiro da época. De acordo com José Wilker, não houve atritos entre os sócios e a proposta do diretor em relação à peça.

Eles nos deram a mais absoluta liberdade para ler como queríamos o texto. Embora suponha que nem sempre a leitura de Paulo, Mimina e Sergio fosse a mesma que a nossa, não fizeram qualquer restrição. Eles tinham o mais absoluto respeito por quem contratavam para trabalhar. Realizamos uma leitura absolutamente diferente de *Assim é (se lhe Parece)*. E sem nenhuma pretensão de atualizar a história. Queríamos uma leitura que fosse viva e compreensível para o público brasileiro, carioca, daquele momento.³⁸

O desejo de estabelecer uma interação direta com o público não anulou a preocupação com um estudo minucioso do texto durante os ensaios no Planetário da Gávea e na academia Enid Sauer, no Shopping da Gávea, como assinala Eduardo Rieche.

(...) Betti usou o método de nomear cada uma das cenas. No texto de Yara estavam anotadas, nesta sequência, as seguintes palavras ou frases: *Os Abutres, Desculpa/Retratação, O Desagravo, Sra. Frola é Louca, A Verdade de Frola, Espelho, Certeza de Amália, Os Bilhetes, A Porta, Lina Morta de Amor, O Confronto, Os Dados, A Confusão e a Resolução, Vai chegar o Prefeito, O Prefeito, Autoridade, A Volta da Velha Senhora, A Velha não pode ficar Aqui.*³⁹

A abordagem do texto não foi o único desafio com o qual Paulo Betti se deparou. Era preciso promover um entrosamento entre registros distintos de um elenco heterogêneo composto por 14 atores advindos de formações as mais diversas. Não cabia, porém, provocar uma anulação das contribuições específicas de cada intérprete. No caso de *Assim é (se lhe Parece)*, a preocupação com a sintonia dos atores talvez tenha sido ainda maior que em outras montagens do Teatro dos 4, uma vez que grande parte das personagens evidencia cumplicidade no modo como se movimenta e expressa em grupo. Trata-se do coro do texto, composto pelas personagens dos vizinhos, eletrizados pela falta de esclarecimento em relação à identidade da Sra. Ponza.

(Henriqueta) Brieba usava um caderninho onde anotava suas falas com uma letra bem desenhada. Este caderninho ficava na sua mão durante os ensaios e ela não perdia nenhuma deixa não atrapalhando nunca o transcorrer dos ensaios e as marcações. Técnica completamente diferente da de Nathalia (Timberg), que procurava cada detalhe dos sentimentos de sua personagem. Mas todos se entregaram de corpo e alma. Ataquei logo com uns laboratórios, exercícios de interpretação. Encenamos a peça inteira só com improvisações. O elenco foi ficando afinado na proposta.⁴⁰

³⁸ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

³⁹ Eduardo Rieche, *Yara Amaral – Operária da Cena*, texto inédito especialmente cedido ao autor.

⁴⁰ Paulo Betti (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

A formação de Nathalia Timberg e Sergio Britto, bastante vinculados ao chamado primeiro teatro brasileiro moderno, teatro de texto, como integrantes das principais companhias das décadas de 50 e 60, já foi devidamente esmiuçada, assim como a de José Wilker, mais próximo do que se convencionou denominar como teatro físico. O elenco de *Assim é (se lhe Parece)* também trazia a presença de atores com experiência como comédicos populares, ainda que representativos de diferentes fases do teatro brasileiro: Henriqueta Brieba, Ary Fontoura, Vic Militello e Cristina Pereira. Integrante do Teatro Antigo, Henriqueta Brieba debutou como integrante da Companhia Silva-Roberto Soriano, no final da década de 10, e transitou por comédias, dramas, operetas e revistas. Ao longo do tempo, participou de encenações emblemáticas, como *O Rei da Vela*, espetáculo de José Celso Martinez Corrêa para a peça de Oswald de Andrade, e de montagens de textos importantes, como *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Ator do Teatro Moderno, Ary Fontoura se notabilizou na comédia – em *Mister Sexo* (1964), de João Bethencourt, *Onde Canta o Sabiá* (1966), de Gastão Tojeiro, e *O Peru* (1972), de Georges Feydeau –, no musical – em *Música Divina Música* (1966) e *Alice no País do Divino-Maravilhoso* (1971) – e no Teatro de Revista – em *Tem Banana na Banda* (1970). Também comprovou sua versatilidade ao se destacar no repertório clássico – em *Rasto Atrás* (1967), de Jorge Andrade, *O Inspetor Geral* (1968), de Nikolai Gogol, em encenação vinculada ao Grupo Opinião, e *Vivaldino, Criado de Dois Patrões* (1976), a partir de Carlo Goldoni, além, claro, dos espetáculos dos quais participou no Teatro dos 4. Vic Militello é filha de artistas circenses e foi nesse ambiente que deu seus primeiros passos na carreira artística, tornando-se difusora também do Teatro de Cordel ao entrar em contato com manifestações artísticas de cada região do Brasil em suas constantes viagens profissionais. Manteve-se filiada ao entretenimento popular ao capitanear, tempos depois, o projeto do Teatro do Terror. Cristina Pereira, atriz formada na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1970, trabalhou com diretores importantes, como Ademar Guerra – em *Missa Leiga* (1972) – e Celso Nunes – em *Equus* (1974), de Peter Schaffer. Marcada por inconfundível acento cômico, exercitou o humor em determinados espetáculos – como *A Mente Capta* (1982), de Mauro Rasi, espetáculo dirigido por Wolf Maya – e na televisão – no humorístico *TV Pirata* e em novelas como *Guerra dos Sexos* (1983), de Silvio de Abreu, e *Vereda Tropical* (1984), de Carlos Lombardi.

O desejo de estabelecer um vínculo direto com o público, explicitado na abordagem popular do texto e em interpretações que valorizavam o humor, foi realçado por uma disposição cenográfica de Paulo Mamede que se aproximava do realismo, ainda que não pudesse ser considerada como legítima exemplar dessa vertente. Toda a ação é ambientada numa sala ampla, onde a Senhora Frola e o Senhor Ponza surgem ocasionalmente para relatar as suas versões peculiares em relação aos fatos. No primeiro ato, a sala surpreende pela escassez de mobiliário e pelo acúmulo de espelhos em diferentes tamanhos e formatos. Elemento importante na obra de Pirandello, o espelho não tem função meramente decorativa; no segundo ato, boa parte dos espelhos foi substituída por estilizadas estantes de livros. Apesar dos espelhos terem sido subtraídos, a mobilidade da concepção cenográfica reforça a impressão de que esses elementos possuem forte caráter simbólico no teatro de Pirandello, em que pese ainda a parede espelhada que reflete a imagem do público, incluindo-o, comprometendo-o, na ação ao final do espetáculo. Esse efeito final desafiou a criatividade de Aurelio de Simoni. “A colocação do espelho octogonal ao chão com pequena angulação em relação ao palco é um truque. Para obter o efeito da parede espelhada no final, abri a ribalta no proscênio. A luz refletia no espelho e iluminava a plateia”.⁴¹

A quebra com a linguagem realista se dava, sobretudo, na iluminação de Aurélio de Simoni, que, apesar de investir numa luz aberta durante a maior parte do tempo, fechava o foco em torno de personagens específicas em determinados instantes. São os casos das primeiras entradas em cena da Senhora Frola e do Senhor Ponza (o palco escurece e volta a clarear quando ambos sentam para dar início aos seus relatos); da revelação de Ponza de que vive com a segunda mulher há dois anos, e não com a filha de Frola, que teria morrido há quatro; do momento que a iluminação antagoniza a nova fala de Frola com o coro de vizinhos, mostrando-os como dois polos divorciados; do início do segundo ato, com o palco às escuras e a luz centrada no Conselheiro Agazzi ao telefone; da cena-síntese do texto, na qual a luz recorta a imagem de Lamberto Laudisi diante do espelho, olhando para a própria imagem e perguntando “qual é o maluco de nós dois?”; e do foco novamente fechado em Ponza, quando promete trazer a esposa para elucidar todo o mistério.

⁴¹ Aurelio de Simoni (Entrevista ao autor em anexo 6).

A julgar pelas declarações na imprensa, o contexto sócio-econômico que envolveu a realização de *Assim é (se lhe Parece)* foi idêntico ao das experiências anteriores do Teatro dos 4. A Shell investiu 200 milhões de cruzeiros na produção. A folha de pagamento do elenco de 14 atores chegava a 40 milhões por mês. Sergio Britto repetiu exatamente as mesmas declarações em relação aos obstáculos enfrentados na viabilização de um projeto grandioso para os padrões daquele momento, mudando apenas os valores numéricos.

(Fazemos) um tipo de repertório só possível hoje em dia porque nós estamos sendo patrocinados pela Shell, pois o preço das montagens aumenta assustadoramente. Há dois anos e meio produzimos *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* com 8 milhões de cruzeiros. Agora, *Assim é...* saiu por 200 milhões, enquanto o preço dos ingressos não sobe na mesma proporção. Nosso teatro devia estar cobrando agora 60 mil cruzeiros o ingresso. Mas isto não acontece. Por isso, precisamos ter uma média de 250 pessoas por dia, durante quatro meses, para pagar a produção.⁴²

Apesar da escalada inflacionária, cabe lembrar que a montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* tinha porte reduzido em comparação com a maioria dos espetáculos do Teatro dos 4. “Hoje em teatro temos que jogar com certeza absoluta de sucesso. Sucessos médios não dão mais pé. Se a peça tiver uma produção como a nossa, e se não der certo, você tem que vender o teatro para pagá-la”, afirmou Sergio Britto.⁴³ Uma fala que pode soar exagerada, ainda que uma sequencial falta de retorno comercial inviabilize, a médio prazo, o empreendimento. A queda na frequência de público não foi o único fator que desestabilizou o Teatro dos 4, conforme será abordado no próximo capítulo. Somou-se a um processo de decadência do Rio de Janeiro, assombrado pela crescente violência, e pelo surgimento de novas possibilidades de entretenimento que passaram a seduzir muitos espectadores. Mas *Assim é (se lhe Parece)* – espetáculo da fase de ouro do empreendimento, anterior à desestabilização promovida pelo governo Collor – foi um grande sucesso de bilheteria. Não por acaso, teve temporada prorrogada até o final de fevereiro de 1986, totalizando mais de 250 apresentações para mais de 100 mil espectadores.

As restrições de boa parte da crítica se concentraram na falta de harmonização na mistura de gêneros (na direção de Paulo Betti) e de registros interpretativos (do elenco),

⁴² Sergio Britto, entrevista à Regina D’Almeida, “Sergio Britto”, *Última Hora*, 17/05/1985.

⁴³ Sergio Britto, entrevista, “Uma carreira sólida”, *Mesmo*, Rio de Janeiro ano 1, nº 4, 08/1985. Matéria não assinada.

conforme observou Macksen Luiz.

O primeiro (problema) é o da harmonização estilística: comédia dramática ou teatro de tese? Betti optou por meio termo, no qual trabalhou as personagens naturalistas com contornos de comédia, enquanto os três estranhos se distribuem em estilos, senão opostos, pelo menos díspares. A segunda dificuldade se situa num desdobramento da primeira. Sem qualquer atração de tornar “novo” Pirandello (os seus textos são sensibilíssimos ao novidadeiro), o diretor não revela por outro lado um toque mais pessoal ao seu trabalho. O texto parece ter lhe escapado do controle. São várias as compartimentações da sua montagem: insinua a farsa na cena do coro dos curiosos, introduz um tom solene e operístico dramaticamente carregado na presença do Ponza e da senhora Frola...⁴⁴

De acordo com o crítico, Paulo Betti não teria conseguido imprimir uma assinatura mais marcante ao espetáculo, apesar do esforço em transportar o texto de Pirandello para o palco. Talvez a busca pelo popular, assumida pelo diretor, seja um norte genérico demais. É possível que, em alguma medida, o passeio por estilos diversos decorra de um esforço de evitar certa monotonia, colocando o público diante de planos dotados de diferentes andamentos. Ainda que não se deva considerar como gratuitas as decisões de Paulo Betti – a julgar pela inegável dose de humor presente no coro dos vizinhos curiosos –, Macksen Luiz avalia como pouco orgânica a variação estilística da encenação.

A decisão do diretor de priorizar “a emoção em detrimento da razão” dividiu a crítica. “(...) principalmente no primeiro ato, o senso de humor do diretor e dos intérpretes tende a abafar as pretensões filosóficas do autor”, assinalou Flavio Marinho⁴⁵. O crítico considerou que a direção de Paulo Betti teria visado a um resultado mais imediato junto ao público, prejudicando, assim, o caráter reflexivo presente na obra de Pirandello. Houve mais críticas apontando a tendência de valorizar o humor de maneira artificial.

A direção é do jovem Paulo Betti, a qual faremos apenas uma pequena restrição, a de forçar um pouco o lado cômico, quer na escolha dos tipos, como das marcações desses tipos óbvios em cena. Esta brecha proporciona ao público, que parece desejar aleatoriamente o riso, a insistência de uma intervenção sempre inoportuna, transformando este desequilíbrio nervoso em euforia, quando o contexto é trágico, e corrompendo os momentos mais carregados de emoção. ⁴⁶

⁴⁴ Macksen Luiz, “O rosto e a máscara: Uma única realidade”, *Jornal do Brasil*, 20/05/1985.

⁴⁵ Flavio Marinho, “Verdades conflitantes. O humor tempera”, *O Globo*, 21/05/1985.

⁴⁶ Waldir Ayala, “A sempre nova face do possível”, *Última Hora*, 29/05/1985.

Outras críticas, porém, aplaudiram o Pirandello popular de Betti e a orquestração dos diferentes registros – (melo)dramático para Sra. Frola, Sr e Sra. Ponza e farsesco para os demais, especialmente os vizinhos.

Encenar Pirandello sem cair num lugar-comum da grande pregação filosófica foi a tarefa que o diretor Paulo Betti enfrentou com humildade e competência (...) Betti separou os dois dramas sobre os quais corre a ação – de um lado as três personagens objetos da curiosidade da cidade, Senhora Frola e Senhor e Senhora Ponza, que seguem uma linha de grande melodrama enfatizada pela iluminação vinda de baixo, da ribalta; de outro, os moradores da cidade que se movimentam como numa crônica de província, às vezes caricata, mas sempre eficiente.⁴⁷

A preocupação em aproximar o texto de Pirandello do público, valorizando a exposição clara do enredo, também foi louvada.

... seja no primeiro ou no segundo ato, Betti conseguiu imprimir um palpitante calor humano nas personagens, que impede que caiam em armadilhas discursivas. Durante todo tempo também, o diretor obteve a indispensável clareza expositiva, que permite ao espectador acompanhar as mirabolantes e maquiavélicas cambalhotas pirandellianas. Ao mesmo tempo, conseguiu um pequeno prodígio ao colocar os pequeno-burgueses agindo sofregamente e *en masse*, passando com um rolo compressor por dentro da privacidade dos três visitantes, o que não deixa de ser uma faca de dois gumes, pois se de um lado fica caracterizada concretamente a mesquinha opressão, por outro cria diversas áreas ociosas no palco...⁴⁸

Flavio Marinho chama atenção para uma distribuição espacial desequilibrada dos atores numa montagem que optou por certo despojamento, na elogiada concepção cenográfica de Paulo Mamede, com exceção da parede espelhada que, ao final, reflete a imagem do público num movimento de inclusão e, ao mesmo tempo, de alusão à fantasia.

Em relação ao trabalho dos atores⁴⁹, a mistura de registros interpretativos foi considerada um problema por alguns críticos. “O que se vê é um festival de marcações lineares, estilos de interpretações muito diferentes, que em hora alguma se harmonizam”.⁵⁰ Apesar dessa restrição, o trabalho de construção física de parte do elenco – principalmente, de José Wilker – sobressaiu nas análises das atuações. A composição de Wilker para o Sr. Ponza foi considerada “detalhista, sinuosa, cheia de ambiguidades”.⁵¹ Outra crítica ressalta “a tensão do personagem refletida no pé que não

⁴⁷ “Jogo de espelhos”, *Veja*, 05/06/1985. Crítica não assinada.

⁴⁸ Flavio Marinho, “Verdades conflitantes. O humor tempera”, *O Globo*, 21/05/1985.

⁴⁹ Nathalia Timberg e Ary Fontoura foram indicados ao Troféu Mambembe de melhor atriz e ator.

⁵⁰ Marília Martins, “Festival de desacertos”, *Isto É*, 29/05/1985.

⁵¹ Macksen Luiz, “O rosto e a máscara: Uma única realidade”, *Jornal do Brasil*, 20/05/1985.

toca o chão quando está sentado – é apenas um dos muitos detalhes”.⁵² Parece ter havido uma preocupação desse crítico (o texto não foi assinado) em decodificar – ou, pelo menos, descrever – a construção de Wilker, mesmo que o resultado não tenha sido avaliado como ocasionalmente satisfatório – não tanto pela qualidade da execução do ator, mas por sua interpretação ser percebida como um solo, destoante no quadro geral do espetáculo. A fisicalidade na interpretação de Nathalia Timberg – considerada como filiada ao melodrama e, ao mesmo tempo, como resultado de apurado estudo das motivações psicológicas de Sra. Frola – também ganhou destaque. “As inflexões ricas vibram no ar, e as mãos agitadas como pássaros medrosos, voam pelo palco, pegando toda plateia no seu encanto”.⁵³ Os críticos elogiaram os desempenhos de Ary Fontoura e Henriqueta Brieba, hábeis no jogo da comicidade, e Sergio Britto, incumbido de transitar entre narração e vivência de Laudisi, que sintetiza a voz do autor.

4.3. Sob a Regência de Gerald Thomas

A produção seguinte do Teatro dos 4, intitulada *4 Vezes Beckett*, representou uma continuidade das principais características presentes nos espetáculos da sociedade durante esse período: aposta num dramaturgo de renome (Samuel Beckett), num diretor jovem (Gerald Thomas) e numa encenação distanciada do naturalismo. A montagem, que estreou no início de agosto em dias alternativos (segundas e terças), permaneceu em cartaz concomitantemente com *Assim é (se lhe Parece)* e foi apresentada, em outubro, na Bienal de Veneza, a convite do diretor do evento, Franco Quatri.

Não se pode negar a Sergio Britto certa dose de risco ao trazer Gerald Thomas, brasileiro radicado no exterior, para assinar uma das montagens do Teatro dos 4. Ambos se conheceram em 1976, em Londres, por intermédio do ator Sergio Mamberti. Britto assistiu a um espetáculo dirigido por Thomas, em Nova York – *All Strange Away*. “... o ator ficava dentro de uma bolha e não via o público. Adorei, mas não dava para trazer para cá e colocar em cartaz como espetáculo principal”, lembrou Sergio Britto.⁵⁴

⁵² “Jogo de espelhos”, *Veja*, 05/06/1985. Crítica não assinada.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

Gerald Thomas tinha trabalhado no grupo performático Exploding Galaxy, em Londres, e despontado como encenador em outro grupo, Hoxton Theatre Company. Firmou parceria com o La MaMa, centro de teatro experimental conduzido por Ellen Stewart, onde, desde 1981, vinha realizando trabalhos centrados no universo beckettiano. O diretor já tinha reunido as mesmas peças curtas (*Teatro 1*, *Teatro 2* e *Aquela Vez*) de Beckett na encenação em Nova York, que contava com elenco formado por Julian Beck, Fred Newman e George Batternief, incluindo mais um texto na montagem brasileira (*Nada*).

Em *Teatro 1*, dois vagabundos, um cego e um parálítico, travam embate em busca de uma saída que não existe. Em *Teatro 2*, duas personagens divagam sobre a vida de uma terceira, imóvel diante da janela. Em *Nada*, o espectador se depara com os restos de um personagem: um torso ambulante, uma mão agitada e uma perna imóvel. Em *Aquela Vez*, um rosto se agita, enquanto o texto de suas recordações é acionado. Particularmente nas duas últimas peças, algumas características do teatro de Samuel Beckett vêm à tona, como a desarticulação entre pensamento e fala e a noção de indivíduo como multiplicidade desconexa e não como unidade coerente.

A convite de Sergio Britto, Gerald Thomas conduziu uma montagem brasileira dos textos. Diferentemente do que aconteceu em *Morte Acidental de um Anarquista*, espetáculo realizado como um carbono da encenação portuguesa, *4 Vezes Beckett* contava com um encenador e um grupo de atores de personalidades muito fortes para incorrerem num trabalho impessoal.

O elenco, além de Britto, era formado por Ítalo Rossi, Rubens Corrêa e Richard Rigueti. Se Sergio Britto e Ítalo Rossi vinham de formações parecidas, integrando companhias norteadas pelo destaque ao texto, as trajetórias dos outros dois atores eram um pouco diferentes. Rubens Corrêa começou no Tablado, ainda na década de 50, estudou na Fundação Brasileira de Teatro, dirigida por Dulcina de Moraes. Fundou, com Ivan de Albuquerque, o Teatro do Rio, cujo repertório foi marcado por uma alternância entre textos renomados e comerciais (modelo à moda do TPA e do TBC) e pela influência de peças encenadas no Tablado. A partir de 1968, com a mudança da sede do Largo do Machado para a Rua Prudente de Moraes, o Teatro do Rio se torna Teatro Ipanema, grupo que ficou conhecido pela realização de espetáculos catárticos, sintonizados com o ímpeto libertário das décadas de 60 e 70. Richard Rigueti⁵⁵ marca filiação ao universo circense. Formado pela Uni Rio, fundou o grupo Off-Sina, de

Circo-Teatro de Rua, e vem se apresentando em praças públicas de diversos estados brasileiros.

Em Nova York, Gerald Thomas dirigiu *4 Vezes Beckett* em condições especiais. Julian Beck, diretor do grupo Living Theatre⁵⁶ juntamente com Judith Malina, tinha câncer de garganta em estágio adiantado. Por isto, não seria possível falar o texto todas as noites. Thomas, então, valeu-se da proposta lançada por Beckett no texto de *Aquela Vez* (a personagem ouve vozes) e gravou as falas de Beck, que passaram a ser acionadas a cada apresentação.⁵⁷ Na montagem brasileira, o diretor aproveitou que o texto de *Aquela Vez* é pré-gravado e repetiu o mesmo procedimento – com o ator Ítalo Rossi. Não se tratou propriamente de uma repetição, na medida em que as personalidades interpretativas de Julian Beck e Ítalo Rossi – assim como o fato de o primeiro estar vitimado por uma doença fatal e o segundo, não – influenciaram na orquestração do texto por Gerald Thomas.

Quando eu estava levando a última versão de *All Strange Away*, ele tinha acabado de sair do hospital e veio ver a peça. Eu sempre achei que a sua cara sugada daria uma máscara fascinante para fazer Beckett. Então, me aparece essa figura trêmula, tendo perdido todo o cabelo por causa da quimioterapia, totalmente branco, verde, invisível, e me diz que se quisesse usá-lo em alguma peça de Beckett, ele ficaria muito contente. Eu disse para mim mesmo: “Mas ele não consegue falar, acabou de perder as cordas vocais. Como é que vai poder falar em cena?” Passaram-se alguns meses, ele foi melhorando um pouco, e me procurou de novo quando eu estava montando *Teatro I*, *Teatro II* e *Aquela Vez*. Minha primeira reação foi de novo: “Não posso dar um papel para Julian. Ele ainda não pode falar no palco, nem se movimentar. Vai passar muito mal”.

⁵⁵ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2). Sobre Richard Riguetti, Sergio Britto declarou: “Tenho lembranças especiais dele. (...), Richard lá para casa e disse: ‘o ator é tão solitário. Depois que faz o espetáculo fica tão sozinho’. Quando você faz um espetáculo, pode ter a satisfação do bom resultado. Mas ninguém penetra sua solidão nessa hora. A realização é algo tão profundo no ator que não há possibilidade disso ser penetrado. O ator está defendido dentro dele. E dá uma tristeza, independentemente do sucesso. Algo melancólico, meio doído. Parece que você está vazio”.

⁵⁶ A companhia Living Theatre foi fundada em Nova York, em 1947, por Julian Beck e Judith Malina. Sua principal plataforma é o amálgama entre vida e arte, consideradas como instâncias indissociáveis. O Living Theatre teve dificuldade de fixar sede em Nova York, permanecendo alguns anos na Europa. Conhecido pela postura contundente diante da realidade, marcou oposição à participação norte-americana na Guerra do Vietnã. Defende o fim das fronteiras entre palco e plateia, procurando despertar o espectador de uma espécie de estado de torpor. Entre os principais espetáculos estão *The Brig* (1963), *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) e, principalmente, *Paradise Now* (1968). O grupo travou parceria com o Teatro Oficina entre o final da década de 60 e o início da de 70 e integrantes foram presos, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1970, por porte de maconha. Depois da morte de Beck, em 1985, Hanon Reznikov, membro do grupo, tornou-se codiretor junto com Malina.

⁵⁷ Gerald Thomas passou a utilizar a realidade como matéria-prima em alguns de seus trabalhos, a exemplo da contracena entre Fernanda Montenegro e Fernanda Torres em *The Flash and Crash Days* (1991) e da presença de Marília Gabriela, interpretando uma apresentadora de TV, em *Esperando Beckett* (2000).

Mas, então, me ocorreu que em *Aquela Vez* o texto é pré-gravado. São vozes que a personagem ouve em silêncio; e aí surgiu a ideia de um trabalho que acabou sendo o mais bonito que já fiz. Julian não conseguia falar sem soluçar e ofegar, e em função disso não podia articular uma frase inteira de uma vez. Resolvemos gravar cada palavra separadamente e depois editar a fita, colando as palavras uma à outra, de tal modo que no final soassem como se o ator tivesse dito a fala inteira (...) ...eu ‘regi’ Julian como um maestro rege um violonista a partir de uma espécie de notação musical que fizemos para cada palavra, determinando uma musicalidade precisa para ela, desligando o gravador depois que ela foi gravada, e começando tudo de novo para a palavra seguinte. Quando acabou, eu não tinha a menor ideia se ia dar certo. Levamos 21 horas editando a fita.⁵⁸

Através dessa parceria com Julian Beck, Gerald Thomas evidencia uma concepção de trabalho de ator que parece caminhar na contramão de uma prática baseada na intuição, no despojamento, no coloquialismo. Caberia ao ator, em parceria com o diretor, mais construir do que propriamente criar uma partitura de ações precisas. As limitadas condições físicas de Beck o impediam de adquirir domínio sobre uma estrutura, de modo a *presentificá-la* a cada apresentação. Assim, seu trabalho vocal decorreu da condução rigorosa de Thomas. Como no cinema, no qual o ator só precisa realizar satisfatoriamente uma única vez, a qualidade da partitura vocal de Julian Beck foi garantida pelo resultado da gravação, acionada todas as noites. A atuação de Beck estaria vinculada ao passado, não fosse sua presença em cena, esta sim nova a cada apresentação. Há, nesse sentido, uma tensão entre passado e presente atravessando tanto o trabalho de Julian Beck como o de Ítalo Rossi, com o segundo munido de mais condições em relação à sua presença em cena do que o primeiro, diretamente afetado pelas limitações impostas pela doença.

Apesar do recurso prévio da gravação (em *Nada* e em *Aquela Vez*), que resultava algo hipnótico para o espectador, o trabalho do ator não estava resolvido no momento em que o pano abria. Gerald Thomas parece ter sido rigoroso com a partitura física de Ítalo Rossi, exigindo uma precisão que talvez não tenha sido possível para Julian Beck. “... a única coisa que se vê é a cara do Ítalo, com movimentos mínimos, um olho fechando, o outro abrindo, ou saindo do foco, porque o foco morre no meio da testa, como se fosse uma máscara, e a partir daí já está tudo completamente escuro”.⁵⁹ De fato, a presença de

⁵⁸ Gerald Thomas, entrevista a Yan Michalski e à Beti Rabetti, texto final de Michalski, Programa de Sala, *4 Vezes Beckett*, Teatro dos 4, 1985.

⁵⁹ Gerald Thomas, entrevista a Flavio Marinho, “Beckett”, *O Globo*, 05/08/1985.

Ítalo era marcante, não só devido à detalhada contracena com a luz (o ator movia lentamente o rosto, que, às vezes, sumia parcialmente no escuro) como pela expressão de perplexidade e melancolia e por uma delicada partitura em que seus dedos tateavam o rosto com suavidade. A identificação entre a figura do diretor e a de um maestro que rege o ator foi reiterada por Gerald Thomas em algumas declarações, nas quais ressalta a importância de uma construção minuciosa, detalhista, da fisicalidade do ator.

...se trata de um processo que eu chamaria de minimalismo. Ou seja, a frase pode ficar inexpressiva durante dois minutos e, de repente, uma sobrancelha levanta e desce. Um lábio cai para a direita e sobe. Isso é tudo. Como se uma lente *zoom* se estivesse fechando em cima de uma parte de seu corpo que passa, então, a traduzir um determinado momento.⁶⁰

O entendimento não estaria mais vinculado tão-somente aos “conteúdos” lançados pelo texto. A partitura física do ator se apresenta como uma importante via de acesso ao espectador. Gerald Thomas defende uma construção filigranada que se opõe ao registro atorial expansivo, normalmente atribuído ao teatro, em contraste com o minimalismo do ator no cinema (não por acaso, o diretor se vale de uma terminologia da gramática cinematográfica – *zoom*).

O teatro tem que ser regido como uma orquestra. Uma fala do ator tem que ser dividida como é dividida a orquestra em naipes de *cellos*, violinos, etc. Não se deve só pensar em traduzir para o palco a essência de uma fala, mas também seus antídotos. Tudo deve conter um pouco de seu oposto. Esta rachadura cria o meio-termo que deixa claro que a harmonia e musicalidade do pensamento são tão ou mais importantes que o ímpeto de colocar esse pensamento, mediante fala, na cabeça do espectador.⁶¹

Gerald Thomas chama atenção para a construção do desordenado movimento do pensamento, que, na obra de Beckett, pode surgir desarticulado da fala, a exemplo da peça curta *Eu Não* ou do monólogo de Lucky em *Esperando Godot*. Aponta para a necessidade de criar uma espessura em relação ao texto, formada pela construção de um texto invisível e pelo texto propriamente dito, de modo a ampliar as possibilidades de significação do que é dito, ao invés de simplesmente fazer com que a fala do ator reitere, ilustre, confirme o “conteúdo”. A fala do ator deve atritar com o “conteúdo”,

⁶⁰Gerald Thomas, entrevista a Yan Michalski e à Beti Rabetti, texto final de Michalski, Programa de Sala, *4 Vezes Beckett*, Teatro dos 4, 1985 .

⁶¹ *Idem*.

não meramente para suscitar um jogo de contrários, mas para estimular a atividade de um espectador-leitor.

O ator deve ter a consciência de que é uma peça no trabalho. Isso não é degradante. É uma honra, pois ele divide meio a meio a responsabilidade pelo resultado. Eu não acho justo que um diretor se especialize num determinado autor, com anos de estudos sobre ele, e de repente um ator, que poderia estar interpretando qualquer outro autor, queira impor sua característica de atuação.⁶²

De fato, Gerald Thomas conduziu os atores a partir de uma visão pré-determinada dos textos, decorrente de sua intimidade com o universo de Samuel Beckett.

A proposta de direção do Gerald Thomas era um Beckett sem extravagâncias. Outros diretores, como Amir Haddad e Isabel Cavalcanti, cada um num extremo, trabalharam um Beckett bem mais complicado. Amir queria um Beckett tão profundo, que disse: “Não começo a ensaiar enquanto vocês não decorarem tudo porque quero que encontrem um desespero, uma depressão absoluta”. Gerald, não. Ensaivava os atores dizendo: “Dá uma gargalhada. Pois bem, essa gargalhada fica. Depois dela faz uma cara triste e chora”. Ele não exigia de nós uma tentativa de compreender o texto de Beckett, o que Amir e Isabel fizeram. Ele executava para nós. Pegou o meu rosto e disse: “Estica esse rosto. Fica mais comprido”. Puxava o meu queixo para fazer o meu rosto ficar mais comprido. Até o dia em que falou: “Agora está perfeito”. Pegou a minha cara e me levou em frente a um espelho. Eu estava com o rosto enorme. Gerald é incrível. Uma direção precisa, física. Um Beckett sem intelectualismos. Engraçado, justamente o Gerald.⁶³

Sergio Britto se refere às experiências de *Fim de Jogo*, sob a direção de Amir Haddad, e, mais recentemente, *A Última Gravação de Krapp/Ato sem Palavras 1*, sob a condução de Isabel Cavalcanti. De acordo com Britto, Gerald Thomas não ambicionava um entendimento dos atores em relação às obras, mas procurava fazer com que reagissem a estímulos. Na verdade, o diretor procurava distanciar o ator de um entendimento intelectual, racional, cartesiano dos textos e aproximá-lo de uma outra natureza de entendimento, ligada à experiência real. “Exijo que o ator tenha uma grande universalidade, e isso ele só consegue sentindo o mundo de perto, vivendo situações reais, pois só assim consegue usar a expressão como se fosse uma pintura, sem cair numa caracterização exagerada, didática”.⁶⁴ O vínculo com a experiência verdadeira ajudaria o ator a escapar da armadilha do estereótipo, do clichê, da representação, mesmo num teatro estilizado como o defendido por Gerald Thomas.

⁶²Gerald Thomas, entrevista, *Folha de S. Paulo*, “Gerald Thomas estreia no Rio”, 06/08/1985.

⁶³Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁶⁴Gerald Thomas, entrevista, *Folha de S. Paulo*, “Gerald Thomas estreia no Rio”, 06/08/1985.

Além disso, o ator deixa de ocupar um lugar primordial. Thomas promove uma perda da hierarquia entre os elementos constituintes da cena, “dispostos” como enunciadores heterogêneos orquestrados pelo encenador – este sim, mantido como o componente principal do acontecimento teatral. É como se todos os elementos (cenografia, iluminação, trilha sonora, figurinos, sonoplastia, etc.) fossem portadores de textos, de enunciações, passíveis de serem acessados, não apenas por via lógica, pelo espectador. Thomas promove, assim, certa equivalência entre os conceitos de texto e de cena. A própria noção de texto verbal foi revalorizada pelo diretor, que escreveu textos cênicos, que visavam à encenação e não à sobrevivência como literatura dramática. Como assinalou Silvia Fernandes, Thomas investe numa “encenação que escreve um texto cênico, e não um texto dramático, que usa o palco e não o papel para se concretizar”.⁶⁵ A quebra da hierarquia, conforme realçado acima, parece esbarrar na soberania do diretor, visto como aquele que domina o conhecimento sobre a obra de dado autor.

A sua criatividade fica na invenção da imagem, no trabalho de criar uma metáfora visualmente tão forte quanto a que o autor cria com a linguagem. Existe uma coisa chamada hesitação. Criar isso é o meu trabalho. Através dele, uma frase é cortada onde aparentemente não deveria; os atores ficam em estado de choque porque eu vou tentar tirar a ênfase de onde eles a colocam, e deslocá-la para um outro lugar, uma outra palavra dentro de uma mesma frase. Trata-se de dividir, triturar as palavras de uma maneira na qual o processo da mente fique claro, e não o processo da fala. A tarefa do encenador é difícilíssima, porque não se pode cair no trivial (...) você tem de ser um tradutor absolutamente honesto daquele trabalho, fazer com que ele chegue ao espectador da maneira mais expressiva possível. Em compensação, visualmente você está livre, pode fazer o que quiser para chegar a esse resultado.⁶⁶

Gerald Thomas procura distanciar o ator de um sentido evidente lançado pelo texto, caso existia, de modo a valorizar as possibilidades ofertadas pela obra para além de um entendimento imediato. Busca reconstituir uma lógica de funcionamento psíquico, mais refinada que o colorido emocional sugerido a partir de um estudo apressado da obra. Pode-se traçar associações entre a sua fala e a de encenadores e teóricos do passado, como Antonin Artaud – no que se refere à preocupação em explorar a palavra a partir de suas potencialidades sonoras, advindas da desconstrução da mesma – e Vsevolod Meyerhold – no que diz respeito à determinação em destacar o que o texto não diz, o

⁶⁵ Silvia Fernandes, *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*, São Paulo, 1996, p.276.

⁶⁶ Gerald Thomas, entrevista a Yan Michalski e Beti Rabetti, texto final de Michalski, Programa de Sala, *4 Vezes Beckett*, Teatro dos 4, 1985.

que não significa evidentemente uma abordagem arbitrária da obra dramaturgica, e sim um esforço para perceber “conteúdos” subterrâneos.

Para Thomas, o encenador está menos livre do que parece a princípio porque cabe a ele “ser um tradutor absolutamente honesto daquele trabalho”. Com esta afirmação, Thomas não está atribuindo um sentido único à obra em questão, mas chamando atenção para o fato de que a criação do autor não pode ser desconsiderada em prol da criatividade do encenador, que, ainda assim, mantém sua possibilidade de autoria. A liberdade que o diretor usufrui em relação à construção visual do espetáculo também não deixa de estar fundada num estudo apurado da obra do dramaturgo, o que não inclui apenas a instância verbal. Afinal, Gerald Thomas parece perceber que a palavra esbarra numa limitação enquanto meio de expressão. A imagem – determinante no teatro de um encenador influenciado por Max Ernst e Marcel Duchamp, que participou das oficinas de Ivan Serpa – é menos palpável e redimensiona o teatro proposto pelo dramaturgo (Beckett).

Em todo caso, é possível traçar associações entre determinadas plataformas do teatro de Thomas e o equilíbrio delicado entre o destaque ao texto e a preservação de uma assinatura da direção, próprio das produções do Teatro dos 4. Outro elemento em comum foi o distanciamento do realismo, uma das espinhas dorsais da trajetória profissional de Gerald Thomas, presente na maior parte das escolhas da sociedade durante esse período. “... eu tento fazer analogias, metáforas, tento chegar de um ser humano a outro teatralmente, o que quer dizer intimamente, o que, por sua vez, quer dizer através de recursos muitas vezes minimalistas, e em todo caso abstratos, e não através de enredos que sejam cópias da vida real”.⁶⁷

A disposição de Gerald Thomas de evitar uma abordagem ilustrativa dos textos sensibilizou a crítica.⁶⁸

A montagem de Gerald Thomas estabelecida sobre esses pilares da linguagem intenta rejeitar as noções retóricas e investe na harmonia, no sentido musical, dos contrários. A manipulação da fala e das imagens se situa no plano da metáfora e a interação que se estabelece do palco para a plateia surge da possibilidade de trabalhar a hesitação, ou quase, não a certeza, a totalidade. O

⁶⁷Gerald Thomas, entrevista a Yan Michalski e Beti Rabetti, texto final de Michalski, Programa de Sala, *4 Vezes Beckett*, Teatro dos 4, 1985.

⁶⁸ Gerald Thomas ganhou o Prêmio Molière, Ítalo Rossi, o Mambembe e o Molière de melhor ator e Daniela Thomas, o Mambembe de melhor figurino.

fracionamento da fala é recurso que estraçalha qualquer desenvolvimento linear e, desta maneira, e aliado a fortes intenções visuais, organiza a estética da dissonância. Para a pesquisa de Thomas vive o seu processo de avaliação e de busca de significações. Está sujeita, portanto, ao rito da passagem a sua temporalidade. Se em *Aquela Vez* há quase cristalização de conceitos, na medida em que a intenção da imagem se serve da palavra para criar a metáfora, completando esses estágios, nas demais peças nem sempre isso ocorre. Sem ser exatamente retórico, há ainda palavra carregada das significações tradicionais, que lhe são atribuídas pelas relações convencionais do teatro, que prevalece em *Teatro 1* e *Teatro 2*. As preocupações de Thomas nesses dois textos encontram mais dificuldades em fixar os limites abstratos sobre os quais elabora a sua pesquisa. Por mais poderosas que sejam as suas imagens, e as tentativas em *Teatro 1* de criar com a névoa uma identidade supra-real e de pedir emprestado a artistas plásticos como Magritte o cenário de *Teatro 2*, a força e a essência da palavra muitas vezes invadem essas formas de sua negação. Mas o grau de novidade que a proposta de Gerald Thomas carrega é suficiente para que se traga para o teatro brasileiro um elemento importante. O questionamento da intervenção direta no real e as decorrências de um código cênico eminentemente abstrato, que se fraciona para criar com o espectador, como diria o teórico Martin Esslin, uma interação simultânea (...) O alto nível da iluminação, a teatralidade dos figurinos, a originalidade da sonoplastia e da tradução fazem de *4 Vezes Beckett* um espetáculo que encontra na insatisfação com o caráter literário no teatro suas mais profundas motivações.⁶⁹

De acordo com Macksen Luiz, a pesquisa de Gerald Thomas, ligada ao afastamento da palavra de seu emprego tradicional, nem sempre encontra nas peças curtas de Beckett o seu melhor veículo – uma vez que nestas (particularmente, em *Teatro 1* e *Teatro 2*) “a força e a essência da palavra muitas vezes invadem essas formas de sua negação”. O crítico parece assinalar que a palavra se impõe sobre os procedimentos da cena que procuram justamente atestar sua limitação. O próprio Gerald Thomas, conforme já abordado, não destrona por completo a palavra ao frisar a importância do estudo do texto e da linguagem do autor, mantendo-o como base do processo criativo do encenador, por mais independente que pareça. A produção de imagens, concebidas (ainda que não de maneira direta) a partir dos textos, não é o único “elemento” que promove uma quebra da abordagem convencional da palavra, mas também o fracionamento desta, desestruturada em fragmentos sonoros que abrem ao espectador as possibilidades de um contato sensorial. Sobressai ainda a determinação de Gerald Thomas em promover um choque de contrários numa cena em que os elementos de

⁶⁹ Macksen Luiz, “Circunvoluções do pensamento”, *Jornal do Brasil*, 07/08/1985.

enunciação se contradizem – ou, pelo menos, não se confirmam –, gerando uma *descontextualização* que tende a impedir que o público acesse a obra a partir de códigos de compreensão convencionais. Ao invés de investir numa correspondência direta entre palavra e imagem (enquanto tradutora de um significado literal), o encenador prioriza mostrar como essas instâncias se opõem problemáticamente.

Marcos Ribas de Faria também detecta certo desnível no espetáculo, descompasso que expressa por meio de uma crítica mais contundente.

Percebe-se que a rigor há um Beckett e meio, sem necessidade de usar a palavra vezes (...) Memorável e antologicamente moderno é o de *Aquela Vez*. O meio Beckett fica por conta de *Nada*, segunda parte do *quattuo* montado nos 4. Se de um lado, mais uma vez, a voz em *off* de Ítalo é extraordinariamente profunda, estranha e belamente igual de ponta a ponta, portanto a leitura sonora do texto é primorosamente construída, o mesmo não acontece com a visual. No largo palco italiano, a mão, o dorso e o pé, pedaços de corpos ou um corpo, simetricamente colocados à direita, ao centro e à esquerda, olhando da coxia para a plateia, sob focos de luz fechados, perdem qualquer valor, e seus pequenos movimentos, mas não imperceptíveis, esvaziam-se. Melhor teria sido, quem sabe, uma absoluta escuridão sobre todo teatro e apenas a voz de Ítalo dizendo, e não falando o Beckett escolhido pelo *metteur-en-scène*. Os grandes problemas do espetáculo aparecem nos dois outros atos, exatamente naqueles sobre o material literário mais antigo. Nos dois, embora a tentativa seja claramente outra, cai-se em uma interpretação dentro dos cânones consagrados, no fundo, de um certo modo realista, através da criação de climas, névoas, cenários, figurinos, comentários sonoros, embora não musicais, e intervenções dos atores que, como a direção e possivelmente em virtude dela, não fogem muito (...) de uma linha psicológica e simbólica quase tradicional. Neste ponto, ao nível da direção principalmente, o hiato criativo aparece com muita nitidez, deixando indeléveis marcas no espetáculo como um todo. Entre o que acha que é e o que efetivamente é no palco, as diferenças são bem maiores e profundas do que parece imaginar. Acaba-se o despojamento exigido, e exige-se o supérfluo, o retórico, o renegado. A proposta do espetáculo e suas eficácia e eficiência se colocam em xeque.⁷⁰

Marcos Ribas de Faria credita, em parte, o desnível que verifica no espetáculo a certa fragilidade no material literário de Beckett, mas também responsabiliza a direção pelo uso do espaço cênico em *Nada* e pelo que considera como uma “interpretação dentro dos cânones consagrados, no fundo, de um certo modo realista...”, exatamente na contramão do que Gerald Thomas teria buscado. O crítico parece traçar uma associação entre a construção de uma determinada atmosfera (“criação de climas, névoas, cenários, figurinos, comentários sonoros, embora não musicais...”) e a aproximação do registro

⁷⁰ Marcos Ribas de Faria, “Beckett nos 4 apenas uma vez e meia”, *Tribuna da Imprensa*, 13/08/1985.

realista/psicológico. Em todo caso, Marcos Ribas de Faria aponta para uma certa insegurança de Thomas no que se refere à capacidade de renunciar a elementos indicativos na relação entre texto e público ao também reivindicar a “escuridão absoluta” para *Nada*. Como se o diretor, na visão do crítico, sentisse necessidade de minimamente localizar ou contextualizar a plateia no confronto com um universo “abstrato”.

Em relação ao elenco sobressaiu o trabalho de Ítalo Rossi. A crítica elogiou, principalmente, a partitura filigranada construída pelo ator, em parceria com o diretor, e a reverberação emocional suscitada na plateia a partir de uma interpretação “seca”.

Ítalo Rossi com voz tecnicamente perfeita cria invólucro sonoro para a decomposição visual de *Nada* e brilha com interpretação milimetricamente planejada, mas nem por isso destituída de empatia, em *Aquela Vez*. Do imaginário do autor ou do espectador, Ítalo é o veículo de formas inconscientes à consubstanciação de imponderabilidades. A sua interpretação prescinde da emoção. Suas bases são outras, mas é inevitável que a provoque pelo rigor de construir tão significativamente a complexidade de um universo.⁷¹

Macksen Luiz destaca a capacidade do ator de tornar concreto o impalpável através de uma interpretação construída por meio de filigranas, na contramão da imponderabilidade da inspiração. O resultado alcançado decorreu de um milimétrico processo de preparação, no qual a detalhada partitura corporal formou uma espécie de espessura com a partitura vocal, gravada em estúdio. Marcos Ribas de Faria também não economizou nos elogios ao trabalho do ator.

Teatralmente o Beckett curiosamente mais radical e difícil, no sentido comum do termo, plenamente resolvido graças ao iluminado trabalho de leitura (som) e expressões faciais (imagem) de um magnífico ator, Ítalo Rossi, em um desempenho, por isso nunca em uma representação, rigorosamente não realista e psicológica, como uma estruturação do texto exige. Memorável e antologicamente moderno é o de *Aquela Vez*. Sombras terríveis dominam o espaço cênico, um jato de luz trabalha sobre a face do ator, que em *off* cinematograficamente, como um lento e belíssimo *travelling* para dentro de si mesmo, brancamente lê a perfeita articulação de palavras produzidas serialmente por Beckett. Uma leitura imediatamente sem emoção, mas que por sua profundidade, por sua inegável personalidade, por mais paradoxal que possa parecer, é intensamente emocionante, como qualquer momento privilegiado de interpretação de um ator, o que acontece diante dos maravilhados olhos da plateia.⁷²

⁷¹ Macksen Luiz, “Circunvoluções do pensamento”, *Jornal do Brasil*, 07/08/1985.

⁷² Marcos Ribas de Faria, “Beckett nos 4 apenas uma vez e meia”, *Tribuna da Imprensa*, 13/08/1985.

Marcos Ribas de Faria também aponta para a economia emocional na interpretação de Ítalo Rossi, que imprimiria uma leitura branca ao texto. Mas “branca” não deve ser entendido como neutralidade. Há um inegável rigor nessa leitura, cuidadosamente orquestrada por Gerald Thomas, que advém de um estudo bastante depurado do texto e suscita reverberação no espectador. Esse estudo, conforme declarou Sergio Britto, não provinha dos atores, que eram conduzidos por Thomas a partir de uma visão já estabelecida em relação aos textos. Mas não se tratava de um jogo viciado. Marcos Ribas se opõe ao termo “representação”, vinculado ao passado, a uma repetição que não condiz com a atividade teatral, renovada a cada noite. E chama atenção para a dramaturgia da iluminação, a cargo do próprio Gerald Thomas, que potencializa a expressão de Ítalo Rossi. Flavio Marinho ressalta o efeito hipnótico alcançado por Ítalo.

Mergulhado na mais absoluta escuridão, o rosto máscara de Ítalo Rossi mudo, domina a cena na quarta peça. A voz *off*, como ondas que se sucedem, dá peso e uma dimensão surpreendente a cada oração, fazendo da repetição um recurso estilístico. Estampados neste rosto, o desespero e o horror da condição humana. Daí sai uma enorme carga de teatralidade, extraída de uma movimentação milimétrica da calça, que inclui apenas o apoio de mãos crispadas, naquele que é sem dúvida o mais belo momento do espetáculo.⁷³

Por mais que destaque a carga inerente ao texto acionado em *off*, Flavio Marinho traz à tona a importância do não-dito através da expressão facial de Ítalo Rossi. Há texto na iluminação (ou na falta dela, a julgar pela referida “absoluta escuridão”) e na renúncia de elementos de cena que, porventura, poderiam ser considerados como supérfluos num espetáculo que busca a síntese. E existe texto na fisicalidade de Ítalo (“movimentação milimétrica da calça”, “mãos crispadas”), que, apesar de sutil, adquire surpreendente dimensão no teatro.

Aliada à cenografia e aos figurinos de Daniela Thomas, a iluminação se impunha em cena como escultura, evidenciando a conexão de Gerald Thomas com as artes plásticas. Em *4 Vezes Beckett*, Thomas se valeu do espesso *fog* que se tornaria uma das evidências de sua assinatura, recurso que amplia a sensação de profundidade do palco e desenha a luz, fazendo com que o espectador, em determinadas ocasiões, não visualize a barreira da parede ao fundo do teatro.

⁷³ Flavio Marinho, “A solidão humana sem assessorios (nem o prazer da lógica formal)”, *O Globo*, 08/08/1985.

4.4 Imaculada: Exceção e Sintonia

O projeto seguinte do Teatro dos 4, *Imaculada*, chamou atenção por seu caráter de exceção. Os espetáculos da sociedade foram notabilizados como produções suntuosas que, frequentemente, reuniam elencos formados por 20 ou mais integrantes. *Imaculada* foi o primeiro – e único – monólogo do Teatro dos 4. O caráter totalizante dessa montagem sintética foi transferido para o trabalho da única atriz em cena – Yara Amaral –, levada a exercitar de maneira mais explícita suas ferramentas ao cantar e dançar no palco, contando com preparação corporal de Angel Vianna, profissional que marcou presença frequente nos bastidores das montagens da sociedade.

Mas o monólogo de Yara Amaral estava inserido numa tendência da temporada, que também contava com *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico* (1983), de Dario Fo e Franca Rame, com Denise Stoklos; *Brincando em Cima Daquilo* (1984), da mesma dupla de autores, com Marília Pêra; e *Emily* (1984), de William Luce, com Beatriz Segall. Não se pode negar qualidade aos espetáculos citados. E seria reducionista tentar justificar as escolhas das atrizes a partir de uma via comercial: Marília Pêra já transitava entre o monólogo e o grande espetáculo; Denise Stoklos, dona de uma gramática corporal bastante complexa, caminhava em direção à carreira-solo; e Beatriz Segall realizaria outras encenações refinadas, bastante sintonizadas com a sua personalidade artística, em dimensões reduzidas: depois de *Emily*, *O Manifesto* (1987), de Brian Clark, dividindo a cena com Claudio Correia e Castro, e mais um monólogo, *Lillian* (1989), também de William Luce, sobre a escritora Lillian Hellman. Em todo caso, em que medida os solos que despontam na cena a partir desse momento evidenciam uma estruturação de mercado? Talvez já fosse um indício, no início da segunda metade dos anos 80, da opção por um formato de produção menos custoso, corrente que se difundiria com muita força nas décadas seguintes. Há uma mudança de perfil do teatro brasileiro ligada ao estrangulamento econômico.

Com exceção do formato do monólogo, é possível relacionar a iniciativa de *Imaculada* com as demais montagens do Teatro dos 4. A escolha recaiu sobre um texto de Franco Scaglia, sinalizando uma valorização da dramaturgia italiana, iniciada com as montagens de *Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo, e *Assim é (se lhe Parece)*, de Luigi Pirandello, e potencializada com duas encenações posteriores a de *Imaculada* – as de *Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*, ambos textos

de Eduardo De Filippo. O Teatro dos 4 encenou, assim, quatro gerações de autores italianos do século XX. Se inicialmente as escolhas recaíram sobre a dramaturgia russa (Maximo Gorki, Nikolai Erdman, Anton Tchekhov), num segundo momento os autores italianos predominaram. Uma escolha impulsionada pelo vínculo de Mimina Roveda, Paulo Mamede e Sergio Britto com o país e, claro, pela qualidade dos textos.

Além disso, a montagem de *Imaculada* representa uma segunda investida de Mamede na direção após a experiência de *O Suicídio*, de Erdman. Como boa parte das encenações do Teatro dos 4 durante esse período, não parece haver a intenção de buscar uma aproximação com a linguagem naturalista. E a cena é de Yara Amaral, atriz que atravessou grande parte da história do empreendimento, que, de início, não iria fazer esse trabalho devido aos compromissos com a continuidade da temporada de *Assim é (se lhe Parece)* e as gravações da novela *Um Sonho a Mais* (1985), de Lauro César Muniz e Daniel Más, na TV Globo. Mas o projeto foi adiado para o início de 1986, viabilizando, portanto, a adesão de Yara, que, com *Imaculada*, completou 20 anos de carreira e enfrentou desafios inéditos, como o de cantar e dançar em cena.

O texto de Scaglia representa uma investida na temática feminina através da história de uma mulher que persegue o amor e a felicidade em seus sete casamentos (todos os maridos morreram de maneira insólita). Esta vertente foi desenvolvida pelo Teatro dos 4 nos espetáculos apresentados nos dias alternativos (segundas e terças), a exemplo de *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, ainda que em nenhum dos casos os textos dessem margem a uma identificação passiva, confortável, entre espectadoras e personagens.

Mas talvez em comparação com os espetáculos citados, *Imaculada* ambicionasse um vínculo mais direto com a plateia, conforme se pode talvez apreender da declaração de Yara Amaral.

Imaculada fala de todo ser oprimido que para se defender se isola, se fecha. Quando na verdade viver é se escancarar, se deixar tocar, se abrir para o mundo, ir à luta mesmo. Só que ir a luta dói. Mas acho que na dor e no sofrimento a gente aprende grandes lições. É claro que eu não gosto de sofrer, não é isso que eu estou dizendo, mas eu acho mesmo que só vivendo o sofrimento por inteiro você pode viver o prazer por inteiro.⁷⁴

⁷⁴ Yara Amaral, entrevista a João Batista Leite, “Imaculada: Yara Amaral e o universo feminino”, *Mesmo*, ano 1, nº 8, edição de 01-02/1986.

Imaculada estreou nos dias alternativos (terças-feiras às 21h30, quartas e quintas às 18h), após o encerramento da temporada de *4 Vezes Beckett*, permanecendo em cartaz concomitantemente a *Assim é (se lhe Parece)* – o que evidencia o sucesso de público do espetáculo de Paulo Betti. As principais restrições da crítica foram bastante próximas às referidas a *Assim é (se lhe Parece)*, na medida em que apontaram para a dificuldade de administrar de maneira harmônica variações de estilos e gêneros. Mas esse problema, mais localizado na direção de Paulo Betti em relação à peça de Pirandello, dizia respeito, em primeiro lugar, ao texto de Scaglia. É o que assinala Macksen Luiz.

Imaculada é uma peça estrangulada pelo fato de ser um monólogo. O excesso de informação que o autor transmite à plateia não está filtrado por domínio narrativo que torne efetiva a linguagem épica, ao mesmo tempo em que há uma dispersão estilística que dificulta encontrar uma linha exploratória na comédia, no drama psicológico ou no teatro de tese.⁷⁵

Marcos Ribas de Faria não problematiza exatamente o acúmulo de registros, mas a hesitação de Franco Scaglia de investir até o fim nas propostas que lança.

A ideia original está longe de ser desinteressante, mesmo que com o pé na forma um tanto quanto desgastada do duo Fo/Rame, partindo do mundo da fantasia e do delírio, onde tudo é permissível e aceitável, o desejo e o prazer podendo ser exercidos e reprimidos através da livre imaginação. A sua evolução estilisticamente caminha com bastante dificuldade, e não por uma questão de opção de gêneros, e sim por não conseguir efetivamente trabalhar cada opção com uma comédia rasgada, o melodrama psicológico e etc., até as últimas consequências, trazendo ainda mais complexa a sua realização cênica. A solitária e patética, mas até pelo prosaico básico das situações, num primeiro nível de leitura, calcado em um pretense real, extremamente engraçada pelo delírio absoluto em que mergulha num mundo palco em que criou, *Imaculada* e seus sete imaginários e imaginados maridos, são de uma irregularidade que não pode ser criticamente deixada de lado. O dado de que o mundo é um teatro onde todos nós somos atores, e pela imaginação e pelo delírio criamos nossa própria peça, nossa própria vida, fica bastante evidente em certas cenas, sobretudo naquelas em que Scaglia deixa a imaginação e o delírio rolarem à vontade, não se deixando prender por quaisquer limites ou amarras. Em outras, ganha um contorno um tanto quanto obscuro. Por esse motivo, o interesse no material oferecido é claudicante, e até assim que pese algumas ideias curiosas, e o fato de estruturalmente não se deixar muito enganar pelo realismo *tout court*, como instrumento de denúncia da condição feminina. Ele entra como um tema e pano de fundo, interpretado como causador dos delírios e das fantasias de *Imaculada*, e das muitas mulheres que teoricamente vivem nela.⁷⁶

⁷⁵ Macksen Luiz, “Num lugar mágico e infernal”, *Jornal do Brasil*, 09/01/1986.

⁷⁶ Marcos Ribas de Faria, “Monólogo e suas muitas (e insuportáveis) armadilhas”, *Tribuna da Imprensa*, 13/01/1986.

O crítico chama atenção para o desejo de Scaglia em abordar o real sem, porém, enveredar pelo registro realista. O autor aborda a condição feminina, tangenciando o teatro de tese, através de uma personagem simbólica – Imaculada –, característica evidenciada no próprio nome escolhido. Imaculada não é apenas uma mulher, mas a reunião ou a síntese de várias. Os sete maridos de Imaculada podem ter sido reais ou frutos de sua imaginação. A quebra do realismo foi realçada na montagem desde a primeira cena, na qual a atriz já aparecia no palco se maquiando, como se estivesse num camarim, para viver Imaculada, proposta que gera um distanciamento entre o espectador e a personagem. A atriz se preparava diante da plateia, saía de cena e, quando voltava, o espetáculo “começava”, permanecendo o camarim como elemento cenográfico.

Flavio Marinho também constata certo desequilíbrio no texto de Franco Scaglia.

Em linhas gerais, Scaglia pretendia fazer humor com a história de uma senhora e seus sete maridos (...) Mas volta e meia ele tinha tendência a dar sérias estocadas filosófico existenciais, jamais aprofundadas ou desenvolvidas. Seria melhor se ele mergulhasse de vez no humor, e com todas as suas citações humorísticas, talvez pudesse virar até o primeiro monólogo besteiro da temporada. Do jeito que está soa apenas indeciso.⁷⁷

A menção ao besteiro traz à tona, de início, o contraste entre a irreverência e o descompromisso das montagens de textos filiados ao gênero e as propostas das encenações apresentadas no teatro do Shopping da Gávea – tanto no que se refere à densidade dos textos quanto à suntuosidade das produções. Mas Macksen Luiz sinaliza uma possível inserção do besteiro que não se dá por oposição, e sim por indefinição.

Mamede (...) procura adensar os momentos ditos sérios da peça e esta não consegue se sustentar como tal. Por outro lado, tem a preocupação de realçar uma certa leveza do texto, e quase transforma o espetáculo num show, mas como também não leva sua proposta adiante, a montagem ronda o besteiro envergonhado.⁷⁸

Independentemente dos problemas atribuídos ao texto de Scaglia, a crítica o considera, em certa medida, como um veículo sob medida para a evidência dos recursos interpretativos de uma atriz do requinte de Yara Amaral. O realce à figura do intérprete é uma faceta pouco abordada na trajetória do Teatro dos 4, que entrou para a história como um teatro de valorização do texto e de um formato de produção. Mas não se pode

⁷⁷ Flavio Marinho, “Etérea e Decadente – é Yara Amaral em grande performance”, *O Globo*, 09/01/1986.

⁷⁸ Macksen Luiz, “Num lugar mágico e infernal”, *Jornal do Brasil*, 09/01/1986.

negar as abordagens que um heterogêneo grupo de diretores lançou em relação a esses textos e nem a importância de atores – também heterogêneos, pertencentes a gerações diferentes e oriundos de formações distintas – reunidos entre os melhores em atividade no Brasil da década de 80. Determinadas atuações se tornaram referências na história do teatro brasileiro.

De acordo com Macksen Luiz, a interpretação de Yara Amaral repousa sobre um paradoxo: o crítico realça a disponibilidade de entrega da atriz, mas verifica hesitação diante das variações estilísticas contidas no texto de Scaglia.

Yara Amaral aceita bravamente o desafio do monólogo. É visível sua entrega à exuberância da personagem, o trato cuidadoso na sua construção, mas a interpretação se torna oscilante, com momentos em que segura a personagem com ardor, nas cenas em que explora o ambíguo e o cômico, e outras em que sobrecarrega no tom, em especial quando busca o dramático. Yara ocupa o palco com a mesma cautela do diretor, não assume o papel leonino de tomar posse de um lugar mágico e infernal, o que é problemático num monólogo, quando o único parceiro da representação é o público, a quem se tem que instigar para responder.⁷⁹

Para Flavio Marinho, a atriz conseguiu percorrer com fluência as variações contidas no texto de Scaglia.

Durante quase 90 minutos, *Imaculada*, de Franco Scaglia, oferece à Yara Amaral a oportunidade de uma bela solo performance, em que a atriz encontra espaço para dar uma boa amostra de seu amplo talento. Em questão de segundos ela vai da gargalhada histérica a um instante de genuína emoção, passando por um toque de frivolidade. Consegue ser tão etérea quanto divinamente decadente, sem abrir mão de uma ponta de humor negro e cruel. A atriz encontra-se em plena posse de seu arsenal técnico, conseguindo com isso driblar, inclusive, certas cenas a um passo do perigoso campo do ridículo. Como quando ela ensaia um *strip-tease*. Cantando afinadamente e interpretando sem desafinar, Amaral enche a cena com sua energia nervosa, catalisando todas as atenções para si.⁸⁰

Para Marcos Ribas de Faria, a atriz não alcançou a exuberância própria do personagem, revelando-se algo retraída em cena. Mas o crítico não percebe o trabalho da atriz como a principal restrição a ser feita em relação à encenação, e sim a parte que evidencia a origem do problema: o texto.

O trabalho de Yara Amaral, pelo menos na estreia, não escapou dos signos da indecisão e da insegurança. Tensa e muito contida, Yara em raros momentos chega a mergulhar no delírio e na loucura de suas personagens, tateando

⁷⁹ Macksen Luiz, “Num lugar mágico e infernal”, *Jornal do Brasil*, 09/01/1986.

⁸⁰ Flavio Marinho, “Etérea e decadente – é Yara Amaral em grande performance”, *O Globo*, 09/01/1986.

superficialmente em cima das falas, e da tentativa de ocupação espacial do palco por seu corpo, para indicar exteriormente aqueles dois dados. Esta insegurança a leva a trabalhar muito em cima de algumas chaves bem conhecidas suas de atriz, que, porém, não são as ideais para a solução dos diversos problemas que Imaculada oferece. Mais problemas do que dificuldades nesse caso. Como, por exemplo, a sua facilmente identificável ambição de voz, um trabalho de corpo sem a desenvoltura e o relaxamento desejáveis, o que é claramente percebido nas cenas do *strip-tease*, do *Cantando na Chuva*, e do *trottoir* e suas variantes. Com isso ela unifica Imaculada, anulando a multiplicidade teoricamente nela existente, mesmo que em alguns momentos consiga fazer da plateia seu antagonista ou seu parceiro necessários, como este ou aquele outro monólogo quase sempre supõe. Com isto ela, por ser o eixo e a ponte mais exposta, torna ainda mais claros os problemas do texto e sua adaptação, e as armadilhas e dificuldades literárias interpretativas desta forma do ato teatral.⁸¹

Quase todos os críticos consideraram que os problemas da peça foram agravados na tradução de Millôr Fernandes (responsável habitual pelas traduções dos textos encenados pelo Teatro dos 4), que teria valorizado artificialmente a comicidade da obra original e forçado uma aclimação à contemporaneidade e ao Brasil. “Millôr se soltou, deixando o material escrito ainda mais hesitante”, observa Macksen Luiz⁸². Marcos Ribas de Faria confirmou essa visão: “(...) a *Imaculada*, de Franco Scaglia, contando mais do que com uma tradução adaptação de Millôr Fernandes, com uma verdadeira coautoria em determinados momentos referenciais brasileiros, que, aliás, nada acrescentam no material, tornando até mais indefinido e de resultado qualitativamente mais duvidoso...”.⁸³ Os críticos problematizam a liberdade do tradutor, que, nesse caso, teria, segundo eles, se permitido um maior grau de independência do que o desejável. A coautoria, a qual se refere Marcos Ribas de Faria, decorreria de uma imposição excessiva de Millôr Fernandes, responsável por lançar propostas pouco consistentes, tanto no que diz respeito ao acento do humor quanto ao investimento nas conexões com o Brasil.

O elemento que suscitou mais elogios foi o trabalho de Ana Virginia Cavalcanti, que concebeu pequenas caixas com luzes coloridas no interior. No tampo das caixas havia

⁸¹ Marcos Ribas de Faria, “Monólogo e suas muitas (e insuportáveis) armadilhas”, *Tribuna da Imprensa*, 13/01/1986.

⁸² Macksen Luiz, “Num lugar mágico e infernal”, *Jornal do Brasil*, 09/01/1986.

⁸³ Marcos Ribas de Faria, “Monólogo e suas muitas (e insuportáveis) armadilhas”, *Tribuna da Imprensa*, 13/01/1986.

determinadas formas desenhadas que eram projetadas nas paredes do teatro, podendo atingir seis metros de distância. Um recurso que potencializa a dimensão do sonho, da fantasia, do encantamento contido em *Imaculada*. Na trilha sonora, Ubirajara Cabral recorreu à ária *Casta Diva*, da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, na voz de Maria Callas.

4.5 Realismo Minucioso em Sábado, Domingo e Segunda

O Teatro dos 4 manteve as bases fincadas na Itália e produziu *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo de Filippo, seguindo uma linhagem de autores vinculados ao teatro popular do país: De Filippo foi amigo de Dario Fo, encenado pela sociedade, que influenciou Scaglia. Seu currículo extrapolava os limites da dramaturgia. Oriundo de uma família teatral de Nápoles, região elevada ao *status* de personagem fundamental de sua obra, De Filippo atuou ao lado dos irmãos, Peppino e Titina na companhia do pai, Eduardo Scarpetta. Em 1932, os irmãos criaram a própria companhia – Teatro Humorístico – centrada na comédia napolitana do século XIX (por sua vez, herdeira da tradição da *Commedia Dell'Arte*). De Filippo escreveu boa parte das peças da companhia, notabilizando-se também como ator. Foi celebrado ainda como diretor e, nos últimos anos, ingressou de maneira contundente na vida política como senador, tendo sido nomeado pelo presidente Sandro Perini, que gostava bastante de *Il Sindaco Del Rione Sanita*, texto de sua autoria. *Sábado, Domingo e Segunda* foi especialmente escrita para a sua companhia, o que não significa que não tenha alcançado reverberação no exterior, a exemplo de uma montagem no Teatro Nacional Britânico, com Laurence Olivier e Joan Plowright, sob a direção de Franco Zeffirelli, em 1973. Sergio Britto havia assistido à montagem com Olivier interpretando a personagem do chapeleiro Antônio Piscopo – que gostaria de fazer, mas acabou sendo entregue a Paulo Gracindo. Eduardo De Filippo não era um autor inédito no Brasil. Na década de 50, o público assistiu a *Filomena, qual é o meu?*, montagem da companhia de Jaime Costa, versão de *Filumena Marturano*, peça que, inclusive, o Teatro dos 4 encenaria pouco depois de *Sábado Domingo e Segunda*. E o Rio de Janeiro também recebeu o espetáculo *Esses Fantasmas*, em versão assinada por Ruggero Jacobbi para a companhia de Procópio Ferreira. Apesar desse vínculo com o Brasil – ou justamente por causa dele – não foi

nada fácil conseguir os direitos de *Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*. As razões foram elucidadas em nota publicada no Jornal do Brasil.

Mimina Roveda e Paulo Mamede estiveram na Itália há cinco anos, procuraram o autor e pediram duas peças, a que está sendo montada e a obra *Filumena Marturano*. O autor recebeu o trabalho muito bem, mas a resposta foi negativa. “Não gosto do atual sistema do governo brasileiro. *Sábado, Domingo e Segunda* foi muito bem dirigida em Londres pelo Zeffirelli, um trabalho que muito me emocionou. Só quero que ela seja montada depois da minha morte. *Filumena Marturano* eu também não cedo. A verdade é que algumas peças minhas já foram montadas no Brasil – *Filomena* e *Esses Fantasmas*”. O casal saiu decepcionado do encontro. As duas peças de que o autor reclama não ter recebido os direitos foram montadas nos anos 50, pelas companhias do Jaime Costa e do Procópio Ferreira. Há dois anos, Eduardo De Filippo faleceu, aos 84 anos. Mimina e Paulo fazem uma nova viagem à Itália, são recebidos pelo advogado que cuida dos interesses da família. Tudo acertado. Eles finalmente conseguem os direitos de representar as duas peças no Brasil. *Sábado, Domingo e Segunda* foi a primeira peça programada. Um belo dia do ano passado, abrem o jornal e ficam assustados com a notícia de que uma empresária brasileira ia começar a ensaiar *Filumena* com a atriz Yoná Magalhães. Eles telefonam para a empresária e explicam que são os donos da obra no Brasil. Um prazo foi-lhes dado para a montagem. A empresária também disse que tinha os direitos. Conversa de lá, fala de cá, foi descoberto que os direitos pertenciam mesmo ao Teatro dos 4. Coisas que acontecem constantemente no meio. As pessoas vivem dizendo, “comprei a obra tal”, tudo mentira, mania de grandeza. *Filumena* já está programada para o próximo ano. É Fernanda Montenegro que vai fazer o papel-título.⁸⁴

Paulo Mamede reitera as informações divulgadas na imprensa. “Eu e Mimina fomos à Itália mais de uma vez. Ele se opunha à ditadura militar brasileira. Quem nos ajudou muito foi Paolo Bruni, que era cônsul-geral da Itália no Brasil, e o pai dele era amigo do Eduardo De Filippo. Bruni propiciou nossa aproximação com De Filippo. Chegamos à advogada dele, Esa De Simoni, e foi através dela que conseguimos”, conta.⁸⁵

Dada a dificuldade de conseguir os direitos das peças de De Filippo, Mimina e Paulo se esforçaram para obter a liberação de duas e, de fato, *Filumena Marturano* seria protagonizada, num primeiro momento, por Fernanda Montenegro, informação confirmada pela atriz. “Eduardo De Filippo teria resolvido de que essa peça deveria ser feita por mim no Brasil. Não pude. Então, a produção chamou Yara (Amaral), com quem já tinha trabalhado, uma atriz extraordinária que desapareceu de maneira tão trágica”, diz Fernanda⁸⁶, trazendo à tona a morte de Yara Amaral no naufrágio do

⁸⁴ “Filumena”, *Jornal do Brasil*, 24/05/1986.

⁸⁵ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁸⁶ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Bateau Mouche, no Réveillon de 1988 para 1989. A encenação de *Filumena Marturano* marcaria o retorno de Fernanda Montenegro às produções do Teatro dos 4 depois do estrondoso sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Mas a atriz estava envolvida, na segunda metade da década de 80, com diversos projetos. O conflito de agendas se deveu também ao grande sucesso da montagem de *Sábado, Domingo e Segunda*, que permaneceu mais de um ano em cartaz, adiando os demais projetos do Teatro dos 4. Há ainda informações de que Paulo Gracindo, que interpretou o chapeleiro Antonio Píscopo gostaria de fazer *Filumena Marturano* ao lado de Sergio Britto e Fernanda Montenegro.

Escrita em 1959, *Sábado, Domingo e Segunda* é uma doce-amarga comédia de costumes com tempero napolitano centrada no convívio de uma grande família italiana e seus agregados durante, como o próprio título indica, três dias. No sábado há a preparação para o grande almoço (um ragu) de domingo, momento em que conflitos reprimidos já se tornam evidentes. Mas os conflitos só explodem no dia seguinte, durante a refeição, quando todos estão reunidos, a partir da catarse de Pepino, que permanece afastado da mesa. Na segunda-feira, com os ânimos menos acirrados, há a reavaliação das atitudes e a reconciliação. O conflito central descrito por De Filippo se dá entre o casal formado por Pepino e Rosa Priore, a partir da desconfiança do marido de que a mulher possa estar traindo-o com o vizinho, Luigi Ianello. Ela também está ressentida pelo fato de o marido ter elogiado o macarrão à siciliana com molho de tomate fresco e beringela frita da nora, Maria Carolina, poucos meses antes. Embates passionais vêm à tona – a exemplo também da revolta de Julianela, filha de Pepino e Rosa, diante da falta de sensibilidade do namorado retrógrado, Frederico– em ambiente notadamente doméstico (a ação é concentrada em torno de duas grandes mesas – a da cozinha e a da sala), rompendo a cordialidade distante que passou a marcar as desgastadas relações cotidianas, cada vez menos voltadas para a verbalização das questões que realmente importam.

Pepino e Rosa têm três filhos: Rocco, Roberto e Julianela. Rosa é filha do chapeleiro Antonio Píscopo, que não abre mão de seus costumes, como comer separado do restante da família, e tem devoção assumida pelo neto Rocco. Os idosos despontam como figuras divertidamente rabugentas, incapazes de ceder em seus costumes atávicos – além de Píscopo, Tia Memé, excessiva nos cuidados do filho Atílio, com quem trava relação de dependência. Externam ainda um apego à tradição (Píscopo é chapeleiro há

60 anos e Pepino se tornou seu sócio) em contraponto com a ansiedade por modernização, simbolizada pelas propostas de Rocco. José Wilker mesclou a tradução de Millôr Fernandes com uma a que teve acesso, em inglês.

Sábado, Domingo e Segunda ganhou uma transposição cinematográfica, dirigida por Lina Wertmuller em 1990 e protagonizada por Sophia Loren, como Rosa Priore. No filme, a cineasta dinamiza as locações (não mais inteiramente centradas em poucos ambientes da casa dos Priore, ainda que estes continuem tendo preponderância sobre os demais) e investe em *flash-backs* – evocando o início do relacionamento entre Rosa e Pepino, inserido logo após a catarse de ambos durante o almoço de domingo e o conflito em torno do elogio ao macarrão à siciliana de Maria Carolina.

Há leituras de *Sábado, Domingo e Segunda* que transcendem a radiografia da esfera doméstica. O crítico de teatro Yan Michalski traça associações diretas entre o texto e a tradição teatral.

Sábado, Domingo e Segunda poderia, igualmente, ser visto como uma reflexão sobre os contrastes entre o conceito de festa e o de cotidiano; uma reflexão que nos remete às próprias raízes do teatro ocidental, na medida em que na Grécia antiga as apresentações teatrais correspondiam a dias de festa, em que as outras atividades da coletividade eram suspensas, e um tempo e clima diferentes passavam a reger a vida da cidade. A função desempenhada na Grécia pelos festivais dramáticos é aqui assumida pelo almoço dominical, também ele uma manifestação eminentemente festiva e comunitária, também ele causador da suspensão do tempo dos dias úteis e da introdução de um hiato no ritmo comum, preenchido por outras preocupações e outro modo de viver. (...) Poderíamos, ainda, escolher o ciúme como o tema central da peça, e ver nela uma espécie de Otelo pequeno-burguês e desprovido de substância trágica, mas que a seu modo estuda, a exemplo da obra de Shakespeare, o mecanismo através do qual uma fantasia sem qualquer amparo nos fatos, alimentada por insegurança e falta de autoconfiança, pode conduzir a um estado de privação de sentidos (...) Mas onde ele (De Filippo) sabe ser mais original e dar um pulo de maior alcance é, precisamente, em alguns terrenos temáticos mais subreptícios e, sobretudo, aparentemente menos universais, mais ligados a uma visão do mundo local, especificamente napolitana (...) Outro fascinante aspecto da peça (...) é o hino de amor ao teatro que ela contém; mais precisamente à velha farsa popular napolitana do século XIX, que descende em linha reta da *Commedia Dell'Arte* dos séculos XVII e XVIII, e hoje parece ameaçada de extinção; mas, por intermédio desse gênero, ao teatro como um todo. O porta-voz desse hino de amor é a personagem Rafael, aparentemente uma personagem secundária, com pouca interferência direta na ação, mas para mim um dos de maior relevo, e certamente um (juntamente com Tia Memé) com que o autor mais intimamente se identifica. Esse modesto bancário, que aos domingos veste a roupa e a máscara de Polichinelo, não hesita em sacrificar os espetaculares almoços de família e coloca toda a carga de amor e orgulho de que é capaz a serviço do desempenho, num grupo amador de teatro popular, dessa personagem-tipo, no qual ele encontra uma maneira de sublimar a mediocridade da sua rotina diária – esse valente e abnegado sacerdote do rito teatral tem

muito a ver com o próprio De Filippo. Não é à toa que o autor atribuiu-lhe precisamente o papel de Polichinelo, o mesmo do qual ele, De Filippo, foi um brilhante intérprete, defendendo com a mesma garra de Rafael uma rica manifestação de cultura popular contra a ameaça de morte ⁸⁷

Os elos com o caráter de celebração do teatro grego e com a tragédia do ciúme assinada por William Shakespeare podem soar abrangentes – em *Otelo*, o protagonista é manipulado por Iago devido à insegurança que sente por ser mouro e desposar uma branca, Desdêmona, enquanto que em *Sábado, Domingo e Segunda*, Pepino se enreda na própria paranoia. Mas as interessantes articulações evocam o já mencionado vínculo entre Eduardo De Filippo e a herança da *Commedia Dell'Arte*, manifestação teatral escorada no virtuosismo do ator, que se valia dos textos quase como pretextos para realizar o seu trabalho, improvisando sem, porém, desconsiderar um repertório firmado para cada uma das personagens-tipo (Arlequim, Pantaleão, Briguella, Doutor, Colombina). De Filippo – assim como Rafael, personagem de *Sábado, Domingo e Segunda* – se especializou numa dessas personagens: Polichinelo. Além disso, Yan Michalski propõe uma associação generalizante sem perder de vista o principal: a sensibilidade de De Filippo na captação da alma da sua “aldeia” – no caso, Nápoles. Deslocar o texto de seu contexto original – operação normalmente realizada com o intuito de aproximar da realidade do público local onde o espetáculo é apresentado ou de buscar uma (pretensa) universalidade – seria, nesse caso, uma provável armadilha. José Wilker, convidado para assumir a direção do espetáculo depois da recusa de Paulo Betti, procurou justamente valorizar a universalidade de De Filippo ao preservar o contexto original da peça.

Inicialmente, várias pessoas me sugeriram que deveríamos transplantar a ação para São Paulo; mas achei que quanto mais ela se passasse em Nápoles, melhor seria para o espetáculo. Se a transpusessemos para São Paulo, teríamos uma São Paulo vista com lente importada. O importante da peça é tão napolitano quanto chinês ou brasileiro: é a grande humanidade que ela tem. Portanto, nada de forçar uma cor local brasileira. O que temos de encontrar é um ritmo interno que dê a italianidade do texto original, mas que ao mesmo tempo fique bem nosso. ⁸⁸

⁸⁷ Yan Michalski, “Sábado, Domingo e Segunda: Teatro com muito apetite”, Programa de Sala, *Sábado, Domingo e Segunda*, Teatro dos 4, 1986.

⁸⁸ José Wilker, entrevista a Yan Michalski, “José Wilker: Os difíceis caminhos do afeto”, Programa de Sala, *Sábado, Domingo e Segunda*, Teatro dos 4, 1986.

Sábado, Domingo e Segunda não é a única peça encenada pelo Teatro dos 4 que guarda relação placentária com seu país de origem. As lutas de poder na Inglaterra serviram de matéria-prima a William Shakespeare, assim como o passado escravocrata de uma Rússia em transformação, a Anton Tchekhov. Yan Michalski traça, inclusive, um paralelo entre o universo temático e a estruturação dos principais textos para teatro de Tchekhov, autor montado duas vezes pelo Teatro dos 4 num relativo curto espaço de tempo (*Tio Vânia* em 1984, *O Jardim das Cerejeiras*, em 1989) e esse original de De Filippo.

Do ponto de vista da técnica dramaturgica, *Sábado, Domingo e Segunda* é Tchekhov puro. Percebemos aqui a mesma inigualável presença de dramas e sofrimentos nas entrelinhas de um tempo que escorre rotineiro e sem sentido, pontuado de acontecimentos aparentemente insignificantes, mas no fundo revestidos de uma ardente dramaticidade; a mesma combinação de elementos de comédia e de drama; o mesmo tipo de personagens, patéticos palhaços insatisfeitos com a sua condição, que fazem e dizem, com aparência de seriedade, as maiores bobagens, mas revelam através disso um mundo interior de uma singular intensidade e visão lírica das coisas, ao mesmo tempo em que se sentem humilhados ao perceberem a inutilidade dos seus pobres esforços (...) E o que pode haver de mais tchekhoviano, mais parecido com Tio Vânia envergonhado depois de ter atirado no seu rival, o pedante professor, do que Pepino, sozinho, silencioso e arrasado no final do segundo ato, depois da ridícula cena de ciúmes com que interrompeu o sagrado almoço de domingo? A própria estrutura da ação lembra de perto as grandes peças de Tchekhov: um primeiro ato no qual a rotina do cotidiano parece correr tranquila, embora os conflitos já se insinuem por baixo da superfície; um segundo, onde as até então subjacentes tensões vêm súbita e cruelmente à tona; e um terceiro, em que todos se empenham em reconstruir um esquema de equilíbrio, ainda que se saiba que nada será mais como antes...⁸⁹

Nesse período do Teatro dos 4, o espetáculo de José Wilker, ainda pouco experiente como diretor profissional (antes tinha assinado a montagem de *Rudá*, de Francisco Pereira da Silva, no Teatro Ipanema, e encenações de alunos da escola de teatro Martins Pena, da qual estava à frente), foi a que mais se aproximou do realismo. Um terreno do qual os demais diretores procuraram se afastar, mesmo quando a dramaturgia eventualmente aproximava da vertente realista. O próprio ato de preparar a comida – e de consumi-la – se revela fundamental. Enquanto Rosa Priore e Virginia, a empregada, preparam o ragu, os antigos conflitos, ainda subterrâneos, começam a fumar até

⁸⁹ Yan Michalski, “Sábado, Domingo e Segunda: Teatro com muito apetite”, Programa de Sala, *Sábado, Domingo e Segunda*, Teatro dos 4, 1986.

explodirem na hora da refeição. Comida verdadeira era servida em cena. Mas o espetáculo de José Wilker transcende a mera obediência ao texto ao capturar a temperatura, a atmosfera que envolve a família de italianos.

A cenografia de Paulo Mamede reconstituía com riqueza de detalhes a atmosfera da cozinha no primeiro ato e da sala no segundo e no terceiro. Na cozinha havia uma mesa grande, onde o ragu era preparado, e outra menor, na lateral direita, fogão, pia, armário de madeira com louças, um pequeno relógio pendurado, prateleiras. Na parede, quadriculados em azul e branco e triângulos em cinza e preto. Portas escuras, maciças, davam acesso aos outros ambientes da casa. Já na sala, a austera mesa de refeições, um armário, duas cadeiras com estofado verde, uma planta, quadros, duas grandes janelas e uma varanda, onde se recolhia Antonio Piscopo, sentado em sua cadeira de frente para a rua e de costas para o ambiente de casa. Um dos elementos mais impactantes da cenografia de Paulo Mamede era um varal com roupas lavadas, estendidas ao fundo, não por acaso destacado por Macksen Luiz.

Em *Sábado, Domingo e Segunda*, a ideia do cenógrafo Paulo Mamede foi exatamente a de trazer à memória do público as referências físicas de lembranças afetivas – no caso, o do encontro familiar para o almoço dominical. Os móveis, a cozinha, a sala de jantar, tudo reproduz essa ligação tempo-memória, mas um simples painel acrescenta ao cenário de Mamede um toque de brilho. Como a peça de Eduardo De Filippo se localiza em Nápoles há um grande *paneau* ao fundo na ampla janela da sala de jantar recriando as roupas nos varais tão típicas dessa cidade italiana. Um belo efeito cênico.⁹⁰

É como se José Wilker, em parceria com Mamede, confrontasse o espectador com a materialidade do real sem perder de vista a subjetividade de um espaço repleto de marcas de presença. Uma cenografia que transmitia ao espectador uma impressão de autenticidade. Macksen Luiz elogia a concepção cenográfica de *Sábado, Domingo e Segunda* em meio a um panorama promissor, no que se refere à criativas concepções técnicas. Não por acaso, o crítico estende o comentário às cenografias das montagens de *De Braços Abertos* (1984) – texto de Maria Adelaide Amaral, direção de José Possi Neto – e *O Peru* (1986) – texto de Georges Feydeau, direção de José Renato –, aos figurinos usados por Eva Todor em *Lily, Lily* (1986) – texto de Barillet e Grédy, direção de João Bethencourt – aos figurinos e à maquilagem de *Aumento de Salário* (1986) – texto de George Perec, direção de Paulo Afonso Grisolli – e ao *design* de *...E Morrem*

⁹⁰ Macksen Luiz, “De olho no visual”, *Jornal do Brasil*, 26/09/1986.

as Florestas (1986) – texto de Luís Alberto de Abreu e Cascaj Nissen, direção de Volker Quandt.

Mas, apesar de todo o detalhamento da cenografia de *Sábado, Domingo e Segunda*, Ary Fontoura relativiza, em certa medida, a filiação completa do espetáculo à corrente realista. “Certos detalhes não apareciam em cena, como a fumaça saindo da panela na preparação da comida. A proximidade do mar era apenas sugerida através de um risco no horizonte”, enumera.⁹¹ Os figurinos de Mimina Roveda vestiam as personagens (em especial, as masculinas) de cotidiana formalidade. A complexidade da cenografia possivelmente fez com que os sócios optassem por não dividir o quase sempre otimizado espaço do Teatro dos 4 com outras produções, nem em horário alternativo, nem na faixa infanto-juvenil do final de semana. O alto padrão de produção podia ser percebido desde a capa do programa, que estampava uma gravura de Rubens Gerchman. Yan Michalski destacou a relevância das minuciosas descrições culinárias contidas na peça e mostrou que pairam bem acima do eventual apelo do teatro gastronômico, chamando atenção para a simbologia da comida em *Sábado, Domingo e Segunda*. Eduardo De Filippo não ambicionava, obviamente, falar apenas sobre comida, mas se valeu daquilo que aparentemente não teria importância para revelar algo maior: a engrenagem das relações familiares, descortinadas diante do espectador.

Não me lembro de nenhuma outra obra do repertório dramaturgico universal em que o ato de preparar e consumir alimentação ocupe um espaço comparável com o que o autor lhe reserva aqui. Logo nas duas primeiras páginas do texto recebemos uma descrição tão detalhada dos processos de preparação do espetacular ragú de Dona Rosa Piscopo que qualquer espectadora sentada na plateia e dotada de alguma vocação de cozinheira deverá sentir-se estimulada à receita que De Filippo lhe entrega de mão beijada. A partir de então, a comida torna-se um elemento onipresente na peça. Seja através da continuação e crescente enriquecimento de detalhes técnicos sobre o preparo de variados e suculentos pratos italianos; seja através de efeitos de sonoplastia que o autor pede na rubrica do fecho do primeiro ato (“... além do ruído alegre e excitante do macarrão sendo quebrado pelas mãos experientes que o deixam cair dentro da grande vasilha de porcelana”); seja através da incrivelmente minuciosa descrição de como deve ser servido, no segundo ato, o solene almoço dominical; ou através da revelação da filha Julianela de que quando os pais estão sozinhos, na intimidade, entre os poucos assuntos que discutem figura o “você não pode comer isso” e “eu quero comer aquilo”. Até desembocarmos na espantosa revelação final: o fato original que desencadeou todo o conflito central da ação, todo o antagonismo e rancor entre marido e mulher após 30 anos de união, foram uns aparentemente exagerados elogios que o marido

⁹¹ Ary Fontoura (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

fizera, quatro meses antes, a um macarrão à siciliana com molho de tomate fresco e berinjela frita preparada pela nora do casal (...) Pelas mãos de Eduardo De Filippo surgiria um “teatro culinário” destinado (...) a exaltar as mais poderosas tradições de um povo, e o seu admirável apetite de viver.⁹²

Sábado, Domingo e Segunda foi um dos espetáculos mais elogiados pela crítica⁹³ ao longo dos 15 anos do Teatro dos 4. A aprovação se estendeu a todos os quesitos: texto, direção, atuação, componentes técnicos. Em relação ao texto, os críticos destacaram o domínio do autor sobre a carpintaria, evidenciado na construção de 17 personagens sem os costumeiros desníveis de criação - personagens conduzidas de maneira harmônica por De Filippo. Ao realçarem esse domínio do autor, os críticos ressaltaram a dificuldade existente por trás da concepção de uma peça como *Sábado, Domingo e Segunda*, que, à primeira vista, pode soar tão-somente como uma obra filiada à tradição da comédia de costumes, destituída de maiores especificidades. É o que constata Macksen Luiz.

O texto não deve enganar o espectador pela “facilidade” com que expõe a trama. Mérito incontestável daqueles que sabem ser simples. De Filippo tem por trás a tradição do teatro cômico napolitano, que por sua vez é descendente da *Commedia Dell'Arte*. Portanto, muitos séculos o apoiam. E se engana quem imagina que esse jogo de aparências seja apenas uma história banal bem contada. A segurança com que De Filippo constrói as cenas é notável. É quase diabólica a sua capacidade de catalisar para o palco a atenção do espectador. O estouro de Pepino Priore deixa o público inteiramente paralisado, como acontece também na maneira como ele dosa a presença das personagens. Não há pequenas personagens. Cada ator tem a sua oportunidade.⁹⁴

Flavio Marinho também elogia a habilidade do dramaturgo na orquestração precisa de personagens e situações.

Tudo e todos têm uma função na peça. São 17 personagens e todos existem e têm vida própria. Suas constantes entradas e saídas de cena nunca são gratuitas. Preenchem o espaço dramático. Não estamos, porém, no terreno dos grandes heróis. Flagradas aqui estão as chamadas pequenas humanidades em seus atos cotidianos, as quais também se deve dar atenção. E o humor e a poesia popular dos que banham o tempo inteiro o texto completam o quadro de irresistível convite a adesão.⁹⁵

⁹² Yan Michalski, “Sábado, Domingo e Segunda: Teatro com muito apetite”, Programa de Sala, *Sábado, Domingo e Segunda*, Teatro dos 4, 1986.

⁹³ O espetáculo ganhou o Troféu Mambembe nas categorias ator (Ary Fontoura), ator coadjuvante (Paulo Gracindo), atriz coadjuvante (Cristina Pereira) e direção (José Wilker), também contemplado com o Prêmio Molière para a atriz Yara Amaral. E o espetáculo foi considerado um dos cinco melhores do ano pelo Inacen.

⁹⁴ Macksen Luiz, “Cheiro doméstico”, *Jornal do Brasil*, 10/05/1986.

⁹⁵ Flavio Marinho, “Humor e emoção num excelente espetáculo”, *O Globo*, 12/05/1986.

Os argumentos utilizados pela crítica para validar a direção de José Wilker se concentraram no respeito ao texto, na disposição a não inventar, não incorrer em criações arbitrárias. Mas essa fidelidade ao texto de Eduardo De Filippo não se encerra numa transposição convencional do papel para o palco. Wilker perseguiu – e alcançou – a autenticidade ambicionada: as personagens, assim como o universo que as rodeia, soam verdadeiras e não representadas. Para Macksen Luiz...

O entra e sai acompanhado de reclamações, brigas, alegrias, de receitas culinárias, tudo está no palco do Teatro dos 4, exalando o perfume da comida (verdadeira) que é servida aos atores. A montagem de Wilker tem o odor desse cotidiano. Não é fácil, como aparenta na leitura do texto, distribuir em cena a ação central e os acontecimentos paralelos, praticamente inexistentes, mas Wilker soube manipular esse à vontade de quem convive numa casa. As soluções que encontrou, por exemplo, para a empregada, como colocar a cadeira junto à porta da cozinha, para que ela coma junto aos patrões, são evidências de observações detalhistas do dia-a-dia.⁹⁶

José Wilker não se limitou, portanto, ao lugar de funcionário obediente do texto. Sem se impor em relação à dramaturgia, valorizou a peça através do que não está exatamente indicado nas rubricas, mas pode perceber a partir da sintonia que estabeleceu com o material sobre o qual se debruçou, como constata Décio Drummond: “José Wilker faz um trabalho de direção primoroso, visando ao subtexto, ao que não é dito, e que apenas aflora através das pequenas atitudes do cotidiano que o autor retrata”.⁹⁷ Wilker se apropria com sensibilidade da visão de mundo de Eduardo De Filippo. Considera o autor, o que não o leva a se anular e nem a intelectualizar uma análise que esfrie o olhar lançado em direção à obra. É o que observa Macksen Luiz: “(...) Wilker transmite o que há de essencialmente popular e comunicativo na trama, nunca sobrepondo razões críticas ou analíticas a um universo que se explica por si mesmo. Há uma luminosidade vital nas ações das personagens, que a direção reforça como se fosse uma luz forte que hipnotiza a plateia”.⁹⁸

Ainda que o texto discorra sobre os pequenos acontecimentos do dia-a-dia, a direção não força mecanismos de identificação direta entre público e espetáculo. O envolvimento se dá a partir da humanidade das personagens, conforme assinala Flavio Marinho: “(...) a direção obtém um grau de calor humano tão envolvente, que fica impossível adotar uma postura de indiferença aos pequenos (grandes) dramas

⁹⁶ Macksen Luiz, “Cheiro doméstico”, *Jornal do Brasil*, 10/05/1986.

⁹⁷ Décio Drummond, “Ragu à napolitana”, *Jornal do Commercio*, 25/05/1986.

⁹⁸ Macksen Luiz, “Cheiro doméstico”, *Jornal do Brasil*, 10/05/1986.

apresentados, num espetáculo bordado de pausas e silêncios expressivos”.⁹⁹ Todas essas qualidades foram ressaltadas na crítica de Marcos Ribas de Faria.

A direção de José Wilker é o resultado de uma leitura muito particular disso tudo, e que levou a percorrer o mesmo caminho de Filippo na construção da peça, sem, porém, limitar-se a transpô-la mecanicamente para o palco. Na medida em que o texto é o resultado de uma visão e de um amor de Filippo por suas personagens e pelos conflitos em que vivem, o espetáculo é o resultado admirável de uma visão e do amor de Wilker pelo texto de Filippo. Esta visão e este amor que alimentam e sustentam a delicada e sutil *mise-en-scène* de Wilker podem ser lidos tanto no seu trabalho junto ao atores, quanto no precioso desenho cênico que realiza com a movimentação das personagens, mostrando um senso do detalhe e uma compreensão do palco muito raros atualmente entre nós. Sua elegantíssima direção é tão simples quanto a elegantíssima escrita de Filippo. O espetáculo de Wilker é tão profundamente popular quanto o texto de Filippo. Sua direção sem qualquer ostentação ou artifício, é de uma extrema competência, e ainda mais de uma riquíssima sofisticação.¹⁰⁰

Num elenco tão extenso como o de *Sábado, Domingo e Segunda* é natural que os trabalhos de alguns atores sejam considerados mais satisfatórios do que os de outros, mas não foram poucos os intérpretes elogiados pela crítica: Paulo Gracindo, Ary Fontoura, Yara Amaral, Cristina Pereira, Arthur Costa Filho, Renata Fronzi, Paulo Goulart, Guilherme Karan. Ainda que esse pequeno grupo pertença a gerações diversas (e que mesmo aqueles da mesma geração possuam trajetórias diferentes) é possível perceber que a crítica considera mais bem resolvidos os trabalhos dos profissionais mais experientes do elenco. Há ainda nas interpretações desses atores um contraponto entre a contenção (no trabalho de Ary Fontoura) e composições que evidenciam partituras corporais (Paulo Gracindo e Arthur Costa Filho).

Yara Amaral foi elogiada pela capacidade de controlar os arroubos de descontrole da personagem e por escapar de uma visão estereotipada da matriarca italiana, apesar de assumir um registro notadamente emocional feito de gestos largos, expansivos. José Wilker define com exatidão a personalidade de atriz de Yara Amaral.

A Yara, durante o tempo todo, queria fazer um trabalho de psicologia. Ela precisava, para representar, desse aparato, da investigação psicológica da personagem, das relações entre as personagens (...) Agora (...) se observarmos a Yara, ela era uma atriz estranhíssima porque, trabalhando com a psicologia da personagem (...) fazia um trabalho absolutamente falso. O *acting* da Yara era teatral (...) Ela não tinha a pequenez da representação naturalista (...) era absolutamente antinatural.¹⁰¹

⁹⁹ Flavio Marinho, “Humor e emoção num excelente espetáculo”, *O Globo*, 12/05/1986.

¹⁰⁰ Marcos Ribas de Faria, “Uma lição de amor ao teatro”, *Tribuna da Imprensa*, 13/05/1986.

¹⁰¹ José Wilker *apud* Eduardo Rieche, *Yara Amaral – A operária da cena*, texto inédito especialmente cedido ao autor.

Ary Fontoura ganhou consagração como ator sutil, capaz de magnetizar o público mesmo nos momentos em que não porta a palavra. Na interpretação de Ary Fontoura, o silêncio tem texto. O mesmo foi dito sobre o trabalho de Cristina Pereira, como a empregada Virginia. De acordo com a crítica, Paulo Gracindo fez de Antonio Píscopo uma figura bastante empática através da composição física bem marcada e do realce (não apelativo) a determinadas características da personagem. Macksen Luiz elogiou, sobretudo, a força do conjunto.

Com as recentes estreias que contribuíram para enriquecer o teatro carioca, tanto do ponto de vista da polêmica quanto do volume de espetáculos, o Rio dispõe atualmente de um grande número de bons atores que se destacam nas produções de que participam. Não são brilhos episódicos, individuais apenas, mas atuações marcantes integradas organicamente às montagens. A melhor evidência dessa integração está em *Sábado, Domingo e Segunda*, reunindo um grupo de atores afinadíssimo que estabelece harmonia interpretativa rara nas últimas temporadas. Há uma notável orquestração em torno do espírito doméstico da trama de Eduardo De Filippo com os atores aproveitando oportunidade ao que o autor oferece a cada um deles. Cristina Pereira, por exemplo, que interpreta uma criada sonsa, sempre pelos cantos, constrói uma pequena joia de personagem ao fazê-la presente na cena através de sutis detalhes. O mesmo acontece com Paulo Gracindo compondo o velho patriarca da família no tremor das mãos, na voz cansada e nos elaborados movimentos corporais. Yara Amaral e Ary Fontoura estabelecem um duelo de estilos e temperamentos somente possível de ser alcançado com muita técnica e sensibilidade de palco.¹⁰²

Além do espetáculo de José Wilker, Macksen Luiz elogia o equilíbrio interpretativo alcançado em montagens muito diferentes entre si. Foram os casos do musical americano *El Grande de Coca-Cola* (1986) – com Zezé Polessa, Diogo Villela, Pedro Paulo Rangel, Guida Vianna e Raul Gazolla –, do humor *nonsense* de *O Mistério de Irma Vap* (1986) – com Marco Nanini e Ney Latorraca – e da vigorosa experimentação de *Eletra Com Creta* (1986) – com Bete Coelho, Vera Holtz, Beth Goulart, Maria Alice Vergueiro, Luís Damasceno, Marcos Barreto –, norteadas pela tragédia grega e pela obra de Samuel Beckett. O crítico destacou ainda atuações individuais, como as de Fernanda Montenegro, em *Fedra*, tragédia classicista, e Eva Todor, em *Lily, Lily*, comédia que se amolda à sua personalidade singular de atriz. Sergio Britto, que não participou da montagem de *Sábado, Domingo e Segunda*, considera-a como um dos pontos altos do Teatro dos 4.

¹⁰² Macksen Luiz, “Grande elenco”, *Jornal do Brasil*, 12/12/1986.

Um dos melhores espetáculos que fizemos e a melhor direção do Wilker em todos os tempos. Ele nunca superou aquele trabalho. Wilker, que fazia um teatro experimental e conceitual, dirigiu uma comédia do Eduardo De Filippo sobre o dia-a-dia daqueles italianos. Yara Amaral e Ary Fontoura eram perfeitos; Cristina Pereira também.¹⁰³

Devido à longevidade do espetáculo (mais de 400 apresentações, dispostas em sete sessões semanais, para um público estimado em mais de 150 mil espectadores ao longo de 15 meses), alguns atores precisaram ser substituídos devido à impossibilidade de conciliar com outros compromissos profissionais. Foram os casos de Paulo Goulart (por Leonardo Villar), Paulo Castelli (por Camilo Bevilacqua), Guilherme Karan (por Mario Borges), Mônica Torres (por Dedina Bernardelli), Ester Jablonski (por Deborah Catalani), Márcia Rodrigues (por Ada Chaseliov) e Cristina Pereira (por Karen Acioly). Nesse momento, já havia planos de perpetuar a parceria de Wilker com o Teatro dos 4 em dois projetos: a encenação de *Calígula*, de Albert Camus, com Sergio Britto no papel-título, e de *Mephisto*, na versão de Ariane Mnouchkine para o original de Klaus Mann. O primeiro nunca aconteceu; o segundo seria viabilizado anos depois e encerraria as atividades da sociedade.

4.6 Mauro Rasi: entre o Cotidiano Pacato e a Imaginação Sublime

Depois de *Sábado, Domingo e Segunda*, o Teatro dos 4 retomou contato com a dramaturgia brasileira, da qual se distanciou desde a montagem de *Os Órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes. Durante a primeira metade da década de 80, Sergio Britto deu repetidas declarações sobre a falta de qualidade da dramaturgia nacional, que teria sido ainda mais evidenciada depois da liberação dos textos interditados pela censura. A escolha recaiu sobre um autor próximo da sociedade e razoavelmente novo: Mauro Rasi. *A Cerimônia do Adeus* marcaria o início de uma guinada na trajetória de Rasi, até então um dos representantes do besteirol através de textos como *Batalha de Arroz num Ringue para Dois*, *A Família Titanic* e *A Mente Capta*. Escreveu peças em parceria com outros autores do besteirol, como *Pedra, a Tragédia*, *À Direita do Presidente* e *As Mil e Uma Encarnações Loredó*. Ao longo dos anos, Sergio Britto destacou certa oposição entre o refinamento da dramaturgia do Teatro dos 4 e a irreverência do besteirol. Mas

¹⁰³ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

Rasi estava passando por uma transição, dando início a uma série de textos de natureza autobiográfica e repletos de referências que evidenciavam a consistência de sua formação cultural.

O primeiro desses textos foi *A Cerimônia do Adeus*, centrado no rito de passagem do jovem Juliano (alterego de Rasi) numa cidade do interior de São Paulo, região que remete à infância e adolescência de Rasi, nascido em Bauru. Jean-Paul Sartre, personagem importante em *A Cerimônia do Adeus* (título não por acaso extraído de um livro de Simone de Beauvoir, sobre os dez últimos anos de vida com o filósofo), passou por Araraquara em 1960, quando fez uma conferência na universidade local. Mas o que importa a Rasi não é o Sartre real, e sim o imaginado por Juliano, assim como Beauvoir. O autor estrutura a peça a partir do contraste entre o cotidiano do contestador Juliano numa cidade do interior, limitada demais para as suas ambições intelectuais, e o fascinante mundo novo que desponta à sua frente – simbolizado por Sartre e Beauvoir, figuras emblemáticas com as quais o protagonista trava vínculos diversos: revela adoração por Beauvoir e diz aturar Sartre unicamente por causa dela. Dentro de casa Juliano dá vazão a embates passionais com a mãe (Aspásia) – que lê, escondida, *O Garanhão*, de Harold Robbins – e o pai (Hermes) é figura apenas referida em suas intermitentes crises de tosse. A tia Brunilde, entusiasmada ao falar sobre o próprio câncer, reforça o ambiente tacanho. Juliano atravessa tortuoso rito de passagem, marcado por conflitos ideológicos (com o primo Lourenço) e pela descoberta da homossexualidade (na relação com o amigo Francisco, que tenta seduzir). Quando se fecha no quarto, adere à imaginação, para todo o desconhecido que começa a tatear através dos livros e que pretende desbravar no meio da agitação efervescente dos anos 60. O autor se vale do recurso do *flashback* ao mostrar Juliano voltando à casa de infância, muitos anos após ter se despedido daquele universo. Todo esse painel é pontuado por uma trilha sonora emblemática (sugerida por Marcos Ribas de Faria), composta por *Les Feuilles Mortes* (Juliette Gréco) e *Mon Couer s'ouvre à ta Voix* (Maria Callas), da ópera *Sansão e Dalila*.

A Cerimônia do Adeus foi a primeira peça autobiográfica de Rasi, mas não a primeira em ordem cronológica, e sim *A Estrela do Lar*, encenada poucos anos depois (1989) no Teatro Copacabana, com Marieta Severo no papel de Aspásia. De acordo com matéria publicada no *Jornal do Brasil*¹⁰⁴, Marieta havia sido cogitada para interpretar a mãe já em *A Cerimônia do Adeus*, mas declinou devido a outros compromissos profissionais e

a personagem ficou a cargo de Yara Amaral. Rasi continuaria estruturando os seus textos sobre o entrelaçamento entre dois mundos – o real e o imaginário (também em *A Estrela do Lar*) e entre tempos distantes (o embate entre o Juliano da juventude e o da maturidade em *Viagem a Forli*). O último texto da vertente autobiográfica de Rasi foi *Pérola*. Destes, apenas *A Cerimônia do Adeus* foi apresentado no Teatro dos 4.

O espetáculo ficou em cartaz durante nove meses no Rio de Janeiro e depois seguiu para São Paulo¹⁰⁵. Mas não o mesmo, e sim uma nova encenação. No elenco, o único nome que se manteve foi o de Marcos Frota, que interpretou Juliano e assumiu a produção da montagem paulistana. Paulo Mamede assinou a direção no Rio de Janeiro e Ulysses Cruz, em São Paulo, mudando bastante a concepção do espetáculo e gerando muita polêmica, principalmente com Mauro Rasi.

Diferentemente de Paulo Mamede, Ulysses Cruz investiu num espetáculo mais próximo da superprodução multimídia, de custos estimados em 50 milhões de cruzeiros, verba viabilizada, em parte, pelo Banco Boavista. Colocou em cena um grande telão, onde eram projetadas imagens de Paris (cidade que Rasi conheceu, ainda jovem, após sair de casa). Fez com que cinco mil livros despencassem em cena. Em determinado momento, uma lambreta atravessava o palco. Mas o ponto mais polêmico foi a decisão de retirar a delimitação das paredes do quarto de Juliano. As paredes eram justamente a fronteira que separava o mundo real do imaginado pelo protagonista. Rasi externou sua insatisfação na imprensa.

Ulysses tem um teatro que é dele. Seja o que for que montar, passará por seu crivo. Mas *A Cerimônia...* acabou ficando apenas com a visão do diretor. Nesta peça existem certas formalidades obrigatórias. Exemplo: o quarto do menino é um lugar de confinamento. Se não existem quatro paredes, tem que vir não sei de onde a ideia de confinamento. No teatro nu, com um cenário vazado, como é a montagem paulista, os sentimentos não são passados. Nesse sentido, muitas vezes as fórmulas adotadas o são à revelia do que está sendo encenado.¹⁰⁶

Ulysses Cruz, diretor com assinatura fortalecida no grupo Boi Voador (convidou membros da companhia para integrar a equipe do espetáculo, como o cenógrafo Marco Antônio Lima e o figurinista Domingos Fushini), respondeu com uma carta ao autor, também publicada na imprensa, intitulada “Odeio a aparente representação da realidade”.

¹⁰⁴ Susana Schild, “Seis atrizes voltam à cena”, *Jornal do Brasil*, 10/01/1989.

¹⁰⁵ A montagem paulista de *A Cerimônia do Adeus* estreou em 07/10/1988.

¹⁰⁶ Mauro Rasi, entrevista a Eliane Lobato, “Rasi sem cerimônias”, *O Globo*, 20/11/1988.

Por um acaso, imaginavas que no mover-se das peças ficarias tu incólume? Tentei criar um movimento, redimensionar espaço, transpô-los para um outro termo, conciliando os teus (nossos) opostos. Não quis — não desejei — ser pequeno, mezinho, trivial e simples diante de tua entusiasmante inteligência. Não quis, portanto, a representação — cópia. Recusei a inválida - ridicularizei-a. Imaginou se *Hamlet* fosse sempre da mesma maneira? Renunciei o teu quadro ilusionista porque eu odeio a aparente representação da realidade imediata. Talvez eu tenha desmontado uma estrutura na busca de significantes mais puros e não tenha chegado a termo algum. Mas quem julgará isso? Há muito parei de me interessar por críticos. Pelo público, às vezes, sinto desejos. Só. É fácil reconhecer tua peça. É mais embaraçoso não reconhecê-la. Não quis pintar um quadro claro. Não quis sequer ir ao objeto da representação. Tentei, pela multiplicidade, pela fragmentação, universalizar temas, a fim de gravar inesquecivelmente na memória a tua *Cerimônia*. Se mais longe não fui, foi porque faltou-me tempo e, talvez, porque não desejava afastar-me de você. Você não gostou do que fiz com tua casa, você gostaria que eu realizasse seu desejo. Não deu. O meu pulsou mais forte. Não se deu o encontro entre autor e encenador. Não faz mal. Prefiro Meyerhold a todos os Stanislavskis e Tchekhovs. Não tenho bem certeza se tudo que fiz é correto, mas eu tenho a minha cabeça limpa. Beijões.¹⁰⁷

O diretor se baseia numa justa defesa do direito à autoria do artista – inclusive, na apropriação da obra do outro. Talvez não caiba requestrar uma discussão em torno dos direitos ou limites do artista porque não parece razoável determiná-los, a menos que esbarrem em barreiras éticas. Mas o direito de o artista de exercer sua autoria, de afirmar sua inventividade, de maneira contundente sobre uma obra já existente não é garantia de qualidade. Mauro Rasi afirma que há “certas formalidades obrigatórias” que cabem ser seguidas, referindo-se à preservação das paredes do quarto de Juliano como fronteiras das instâncias do real e do imaginário. O dramaturgo chama atenção para o fato de que a criação do encenador não deve desconsiderar o texto, abordá-lo de maneira arbitrária. Entretanto, esta recomendação não implica necessariamente numa postura subserviente do diretor em relação ao autor. De qualquer modo, não se pode dizer que Ulysses Cruz desconsiderou a peça, por mais questionáveis que sejam as suas opções. Falta ao diretor, em todo caso, uma maior precisão na argumentação, escorada em argumentos generalizantes em torno da recusa a uma concepção naturalista (a aversão à “aparente representação da realidade imediata”, ao “quadro ilusionista”).

¹⁰⁷ Carta de Ulysses Cruz, “Uma nova montagem para ‘A cerimônia do adeus’, em São Paulo”, publicada em matéria de Ana Francisca Ponzio, *Jornal da Tarde*, 07/10/1988.

Também de maneira um tanto vaga, Cruz revela preferência por Meyerhold em detrimento de Stanislavski/Tchekhov, evocando a oposição entre as correntes simbolista (representada pelo primeiro) e naturalista (pelos outros dois). O simbolismo, ainda que não tenha rompido com o textocentrismo, investia mais na imaginação do espectador através de uma cena destituída, em boa parte, de adereços cenográficos e na qual as ferramentas teatrais (em especial, a iluminação) adquiriam força expressiva; já o naturalismo procurava concretizar a ambientação delineada pelo dramaturgo diante do espectador. A cena proposta por Stanislavski, em determinada fase de sua trajetória, era pautada pela preocupação com a riqueza de detalhes para que o público se deparasse com uma cena similar à vida. A conexão entre Stanislavski e Tchekhov não é muito precisa na argumentação de Ulysses Cruz porque o dramaturgo, por mais que tenha sido representante na linha adotada para o Teatro de Arte de Moscou, discordava da obsessão naturalista de Stanislavski.

Ulysses Cruz classifica tanto o texto de Rasi quanto a montagem de Mamede como filiados ao realismo, consideração, porém, questionável.

A montagem carioca foi um trabalho primoroso, só que muito comportada e academicamente realista, o que aprisiona o voo imaginativo de Rasi. Para produzir um espetáculo ambíguo procurei fugir do óbvio, me afastando para o campo da alusão. Retirei todas as indicações realistas da peça, ou seja, tentei criar uma atmosfera realista, sem explicitar o realismo. É claro que surgem questões como: até onde a plateia pode ser estimulada para ver o que realmente não está vendo? Até onde um texto realista aguenta num espetáculo não-realista? Ou ainda, até onde a forma deve servir o conteúdo? ¹⁰⁸

Não se pode esquecer que há um movimento, no próprio texto, que faz com que não possa ser considerado como clássico representante da dramaturgia realista: Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir não existem no plano da realidade, mas são corporificados em cena (na montagem carioca, através das atuações de Sergio Britto e Nathalia Timberg, e na paulistana, por Antonio Abujamra/Fernando Peixoto e Cleyde Yáconis). O autor brinca com esse recurso em algumas passagens.

(...) quando Juliano empresta o livro Sartre para uma amiga relapsa, e ela o devolve todo rabiscado e bastante amassado. Britto aparece em cena todo desconjuntado e cheio de anotações de telefones na testa e nas bochechas. Ou quando a sua mãe Aspásia acha que a culpa do filho estar “daquele jeito” é “desses livros”, e resolve queimar Simone de Beauvoir. Pega Nathalia pela

¹⁰⁸ Ulysses Cruz, entrevista à Ana Francisca Ponzio, “Uma nova montagem para ‘A cerimônia do adeus’, em São Paulo”, *Jornal da Tarde*, 07/10/1988.

“capa” disposta a “amassá-la” e atear fogo em suas “páginas”. Existem momentos, entretanto, em que as situações beiram o absurdo, e há uma transposição dos limites. Detecta-se isso no momento, por exemplo, em que Simone/livro perde as estribeiras e vai a cozinha tomar um café ou em cenas como a conversa na sala de Aspásia e Simone, a atração sexual que a segunda exerce sobre Juliano ou a bronca que Sartre dá no jovem Juliano porque não quer ser plagiado por ele, não admite que ele saia citando-o a esmo.¹⁰⁹

Em algumas das cenas citadas, fica claro que Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir só existem fisicamente para Juliano e para o público. As demais personagens os veem – e tratam – como livros. O real da imagem (os atores interpretando Sartre e Beauvoir) não é idêntico à realidade propriamente dita (Sartre e Beauvoir só existindo enquanto instância literária). Em outras cenas, os próprios Sartre e Beauvoir rompem com a realidade e tomam posse de suas corporeidades realizando ações como indivíduos. Numa passagem, Aspásia e Simone de Beauvoir iniciam uma conversa harmônica, na qual confrontam as diferentes perspectivas que simbolizam (a primeira, dona de casa que constituiu família de acordo com as convenções, e a segunda, munida de ímpeto libertário, entre os vínculos com Sartre e Nelson Algren, com quem se corresponde) acerca do lugar da mulher no mundo.

Sergio Britto foi taxativo em relação à polêmica envolvendo as montagens carioca e paulistana. “A *Cerimônia do Adeus* foi a melhor direção do Paulo Mamede. A crítica disse: ‘Paulo poderia ter levado a peça às últimas consequências’. Foi uma injustiça absurda com ele”.¹¹⁰

A cenografia – também assinada por Paulo Mamede e destacada por Ulysses Cruz como um dos principais quesitos que marcavam diferença em relação ao espetáculo de São Paulo - foi bem recebida no Rio de Janeiro, a exemplo da análise de Tania Brandão.

O cenário dá fluidez total aos múltiplos espaços da ação. Com inteligentes transparências em algumas paredes, permite que o público viaje no mundo real e imaginário com o protagonista. Os efeitos são numerosos e de grande impacto. Há a imagem da queima de fogos comemorativa do desembarque aliado, muitas imagens de Paris exibidas num telão à “saída” do quarto de Juliano para o mundo. O padrão de qualidade não podia ser mais elevado...¹¹¹

¹⁰⁹ Mauro Rasi, entrevista à Eliane Lobato, “Besteirol na trilha de Sartre”, *O Globo*, 25/09/1987.

¹¹⁰ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

¹¹¹ Tania Brandão, “Besteirol de luxo”, *O Globo*, 02/10/1987.

O cenário de Paulo Mamede reconstituía a atmosfera de uma casa do interior. Na sala, sofá, duas poltronas, mesa de cabeceira antiga, mesa de centro, armário de louças ao lado da porta de entrada. Na lateral esquerda do palco, um piano, dois degraus abaixo do restante da sala. Subindo quatro degraus em relação à sala, um pequeno quadro, mais um armário, uma janela à direita e as portas dos quartos do casal Aspásia e Hermes e de Juliano. Dois outros espaços – o quarto de Juliano e a rua – são demarcados por uma parede de filó que se torna transparente com a incidência da luz. No quarto de Juliano, a reprodução do ambiente de um adolescente impetuoso: uma estante com livros em cima de uma escrivaninha, pôsteres emblemáticos, cama, uma poltrona com mesinha ao lado e uma cadeira, rádio, uma janela de fundo com porta de correr que, quando aberta, revela imagens de Paris, de um mundo novo com o qual a arraigada Aspásia só se deparará ao final, quando confrontada com a ausência do filho. Nos figurinos, Mimina Roveda contrastava o perfil interiorano de Aspásia (vestido estampado) e Brunilde (vestido mais esfuziante, com variações de rosa) com a discricção de Juliano (de preto) e de Sartre e Beauvoir.

A montagem carioca foi considerada como um dos maiores acertos do Teatro dos 4, contabilizando cerca de 200 apresentações. A montagem paulista teve um início de temporada complicado, deu certo prejuízo, mas depois a situação desfavorável foi revertida e o espetáculo acabou excursionando por várias cidades do interior paulista (Ribeirão Preto, Americana, Piracicaba, Marília e Campinas), além de Belo Horizonte e Brasília. Paralelamente à apresentação da montagem foram inauguradas três exposições permanentes, organizadas pelo crítico de teatro Edelcio Mostaço, no *foyer* do teatro Sesc Anchieta – uma delas, uma compilação de textos e fotos que registraram a vinda de Sartre e Simone ao Brasil em 1960, época em que tiveram contato com intelectuais brasileiros e participaram de diversos eventos, entre eles o famoso Seminário de Araraquara.

As produções do Teatro dos 4 também primavam pela qualidade dos programas, principalmente no que se refere ao valor informativo, com textos referentes ao autor, ao texto e entrevistas com o diretor. No caso de *A Cerimônia do Adeus*, os programas dos espetáculos paulistano (desvinculado do Teatro dos 4) e, principalmente, carioca foram um capítulo à parte. No programa da montagem carioca foi simulada a estrutura de um jornal de cidade do interior, chamado *A Voz do Interior*. Através desse formato inventado, o programa mesclava fatos da realidade – um texto sobre a vinda de Sartre ao

Brasil, uma parte, denominada *O Mundo em Manchete*, composta por fragmentos de notícias importantes da época, como o assassinato do estudante Edson Luís – com a instância ficcional – a exemplo do anúncio da estreia da peça do jovem Juliano Fonseca, denominado *Duelo do Kaos Morto* (não por acaso, título de uma peça que o próprio Mauro Rasi escreveu aos 14 anos), no Tênis Clube, dentro do contexto de um festival de teatro amador.

O programa da montagem em São Paulo obedeceu a um formato mais convencional, com textos em homenagem aos principais integrantes do espetáculo: Irene Ravache escreveu sobre Marcos Frota, Naum Alves de Souza, sobre Mauro Rasi, e Antonio Fagundes, sobre Ulysses Cruz. Há também a preocupação em elucidar a escolha dos nomes das personagens de Rasi (“Juliano foi um famoso imperador romano da Era cristã, que celebrizou-se como capitão e filósofo, iniciado nos mistérios de Elêusis na Grécia” (...)) “Brunilde é uma das principais heroínas da literatura nórdica e aparece como a principal Valquíria de *O Anel dos Nibelungos*, objeto de desejo de Siegfried”¹¹²).

O elenco da montagem do Rio de Janeiro era formado por alguns integrantes bastante frequentes nos espetáculos do Teatro dos 4: além de Sergio Britto, Nathalia Timberg e Yara Amaral. Também no elenco, Marcos Frota, Monah Delacy, George Otto e Camilo Bevilacqua, que voltaria nas encenações de *O Jardim das Cerejeiras* e *Mephisto*.

Já o elenco da montagem de São Paulo contava com grandes nomes do teatro brasileiro, como Antonio Abujamra (depois substituído por Fernando Peixoto no papel de Sartre) e Cleyde Yáconis. Também no elenco, Marcos Frota – que já tinha trabalhado com Ulysses Cruz em *Tem Banana na Banda* (1975), de Paulo Pontes, e *O Coronel dos Coronéis* (1980), de Maurício Segall –, Laura Cardoso (que fez substituição), Ileana Kwasinski, Sonia Guedes, Angelo Antonio e Rômulo Arantes. Abujamra tinha um vínculo antigo com Mauro Rasi. Conheceu-o em 1962, quando integrava o júri de um festival de teatro amador e se deparou com uma peça de Rasi – justamente, *Duelo do Kaos Morto*. Fernando Peixoto – naquele momento, diretor da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) – desenvolveu, ao longo do tempo, conexão com Jean-Paul Sartre. Foi convocado por padres do Colégio Rosário, onde estudava, para fazer parte de uma comissão de protesto contra a visita da montagem de *A Prostituta Respeitosa*

¹¹² Referências contidas no Programa de Sala, *A Cerimônia do Adeus*, Teatro dos 4, 1987.

(1948), da Companhia Maria Della Costa, mas conseguiu se livrar da incumbência por ser menor de idade. No Rio Grande do Sul, participou de uma montagem amadora de *O Muro* (1955). Na segunda metade da década de 70, dirigiu uma versão de *Mortos sem Sepultura* (1977), conseguindo que Sartre liberasse os direitos da peça, algo que o autor se negava como forma de oposição ao regime ditatorial brasileiro.

A crítica carioca¹¹³ elogiou o texto de Mauro Rasi, evidenciando que a racionalidade na articulação de diferentes planos dramáticos e a inclusão de referências diversas (fascismo, mortes de Federico García Lorca e Che Guevara, Guerra Civil Espanhola, queda de Málaga, etc.) não esfriavam a peça, gestada na memória afetiva do autor, como analisa Macksen Luiz. Tal qual seu alterego, que retorna à casa materna, o dramaturgo revisita a sua trajetória através do texto.

Apesar de um indisfarçável tom confessional, a peça é uma construção dramática milimetricamente elaborada para que se atinjam efeitos precisos. A criação de Simone e Sartre como personagens vivas, com as quais Juliano convive no espaço de liberdade do seu quarto, é um belo achado dramático que o autor sabe manipular. A existência da dupla vai se explicando aos poucos o fio de realidade e fantasia que as une às outras personagens, se define sutilmente, além de servir de contraponto às discussões-chaves, questão feminina, sexo, afetividade, política. A peça desvenda seu arcabouço tão arduamente que se tem a certeza de que foi escrita com muita emoção, mas que, sem dúvida, Mauro Rasi não deixou que lhe escapasse o domínio pleno de suas intenções. Mas, por outro lado, a peça guarda na essência uma pureza e integridade comoventes.¹¹⁴

Mas a crítica também suscitou polêmica, particularmente o texto publicado por Tania Brandão no jornal *O Globo*, ao desconfiar da guinada anunciada pelo diretor – do besteirol para o mundo das refinadas referências autobiográficas. O título da crítica (*Besteirol de Luxo*) era bastante provocativo.

Apesar do título, *A Cerimônia do Adeus* (...) está mais próxima, na verdade, do chamado teatro besteirol a que o autor tem sido associado. Representa, contudo, um grande avanço técnico em relação aos seus textos anteriores. É um besteirol de luxo. As marcas pessoais e os estilos estão presentes, mas há um acabamento muito melhor da ação, da trama e das personagens. Ao lado do humor corrosivo, do mergulho constante no absurdo e no insólito, das autoreferências complacentes, do apelo ao patético, há mais objetividade na ação, menos dispersão nos diálogos, personagens menos “chapadas”. Sem dúvida, a

¹¹³ O espetáculo ganhou o Prêmio Molière de melhor autor (Mauro Rasi) e o Troféu Mambembe nas categorias autor, atriz coadjuvante (Nathalia Timberg) e ator coadjuvante (Sergio Britto). Paulo Mamede foi indicado pela cenografia ao prêmio concedido pela Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e Yara Amaral, ao Troféu Mambembe.

¹¹⁴ Macksen Luiz, “Rito de passagem”, *Jornal do Brasil*, 01/10/1987.

montagem do texto pelo Teatro dos 4 permitiu ao autor um aperfeiçoamento da técnica dramaturgica (...) Há o plano da fantasia, onde o realismo e a cronologia não valem, e o plano da realidade. Aos poucos, eles se misturam, como em *Tupã*, do mesmo autor. Por causa desse jogo, os dois existencialistas aparecem em cena. São livros em forma de gente. E há um milhão de citações, tiradas culturais do tipo “você sabia”, uma salada de informações, que até o programa da peça explora, ao tentar sugerir o que era a imprensa da época. É tudo expressamente para rir. Como o truque básico é simples, já no final do segundo ato a proposta se torna repetitiva, cansativa.¹¹⁵

Tania Brandão não constata uma transição de fato na obra teatral de Mauro Rasi, e sim um aperfeiçoamento técnico em relação às ferramentas dramaturgicas. Relaciona os procedimentos empregados em *A Cerimônia do Adeus* com legítimos exemplares do besteiro, como *Tupã, a Vingança* (1985), e constata certo exibicionismo intelectual no acúmulo de referências distribuído pelo autor ao longo do texto. Sergio Britto voltou a frisar sua pouca adesão à dramaturgia do besteiro. “O besteiro não tem muito futuro porque é um tipo de humor que se desgasta em si mesmo. É uma coisa passageira. Muitas vezes o riso em cima de coisas possíveis de serem criticadas; em outras, somente o riso inconsequente”, afirmou¹¹⁶. Quase um ano depois de publicada a crítica de Tania Brandão, Mauro Rasi deu provas concretas de seu desejo de distanciar sua imagem de dramaturgo da produção do besteiro ao proibir encenações de seus textos desse período.

O besteiro original já foi ultrapassado, sofreu grandes problemas de interpretação. Além do mais, é um teatro escrito para atores específicos em determinado momento (...) Quero deixar bem claro que não se trata de uma picuinha particular com nenhum diretor. Esse tipo de atitude é normal na relação autor/diretor de teatro. Tenho um ciúme profundo do meu universo porque é verdadeiro e muito meu. E uma remontagem pode não significar a minha leitura.¹¹⁷

Mauro Rasi destacou, de fato, uma característica importante do besteiro: a de dramaturgia produzida no calor da hora, às vezes pelos próprios atores que iriam interpretá-la em cena. Mas justifica sua decisão por meio de um argumento que transcende o desejo de desapegar do besteiro: o de que um outro diretor pode não fazer jus à sua visão do texto. Esta explicação joga luzes, inevitavelmente, sobre o conflito

¹¹⁵ Tania Brandão, “Besteiro de luxo”, *O Globo*, em 02/10/1987.

¹¹⁶ Sergio Britto, entrevista a Antonio Abreu, “A década do descaminho”, *Tribuna da Imprensa*, 23/09/1987.

¹¹⁷ Mauro Rasi, entrevista à Rosângela Honor, “Rasi faz sua ‘Cerimônia do Adeus’ do Besteiro”, *O Estado de S. Paulo*, 24/09/1988.

que travou com Ulysses Cruz, diretor que considerou responsável por trair as características básicas do mundo que criou no papel.

Aimar Labaki valorizou bastante a criação de Ulysses Cruz em detrimento da de Mauro Rasi.

A Cerimônia do Adeus, de Mauro Rasi, é um blefe, uma excelente ideia recheada com diálogos brilhantes, mas inacabada por falta de carpintaria teatral e recebida por muitos como uma obra-prima (...) O texto de Rasi parte de uma ideia genial: materializar Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre no quarto de um adolescente interiorano no final da década de 60. O primeiro ato vem escrito: é apenas a exposição de sua galeria de tipos. Juliano, adolescente homossexual e intelectual, sua mãe medíocre e repressora, sua tia espírita e picaresca e seu primo direito e homossexual enrustido. Além, é claro, de Sartre e Simone. Armada a estrutura, o segundo ato trata da ação propriamente dita. E aí Rasi não consegue levar a bom termo a sua empreitada. O enredo se torna repetitivo nas cenas-chaves, quando Juliano e seu primo se defrontam, sofrem todas de uma certa reticência por parte do autor: não fica claro, por exemplo, se realmente houve uma relação entre os primos. As cenas desses encontros são, inclusive, surpreendentemente sintéticas se comparadas com as outras cenas da peça. É como se, além da personagem, também o escritor quisesse passar por essas cenas o mais rápido possível. O resultado é que as personagens não evoluem e o brilho dos diálogos não disfarça a fragilidade da trama (...) *A Cerimônia do Adeus* é o melhor trabalho de Ulysses Cruz, um espetáculo primoroso, onde mais que domínio formal, representa, pela primeira vez de forma clara, uma visão de mundo (...) No Rio, os defeitos do texto ficavam ainda mais evidenciados por uma direção linear e sem imaginação. Ulysses Cruz encontrou nesse texto inacabado o pretexto para a melhor direção de sua carreira. Utilizando o domínio técnico que possui, ele criou um texto paralelo, sem desmerecer ou contrariar o original. Ao contrário, ele consegue explicitar, através da direção, tudo aquilo que está implícito e o autor não conseguiu fazer concretizar. A relação colonizado/colonizador, do ponto de vista do intelectual não-nacionalista, a aceitação do *pop* como forma de expressão e não apenas de diluição e a auto-aceitação como um dos objetivos do artista. O primeiro ato se passa num palco inicialmente nu, que vai sendo povoado por livros. A entrada de Juliano no quarto, marcada por uma chuva de livros, é uma cena desde já antológica. Ao final do ato, o palco está tomado por livros e luzes, que transformam o espaço em um misto de cemitério e biblioteca. Num adendo ao texto, Ulysses põe em cena um negro *a la* Fassbinder que em uma moto leva Juliano para fora de cena. Com isso, ele atualiza de forma brilhante a estética e a moral que acaba de ser escolhida pelo protagonista ao assumir para si e para Simone e Sartre, os pais interiorizados, que está saindo atrás de sexo livre e sem compromissos. Quando a cortina se abre para o segundo ato, um choque, um cenário realista e minucioso ocupa o palco. Mas logo após a primeira cena, assim que a mãe é obrigada a encarar a opção sexual do filho, o cenário se estende, dando lugar a um útero-quarto, onde Juliano tentará seduzir o amigo. Progressivamente partes do cenário são removidas até que Juliano consuma o incesto indiretamente, indo para cama com Simone. Aí é o quarto, o cenário do crime que some, e o palco volta a ser o limbo onde se iniciava a peça. A última cena repete as marcações do primeiro embate mãe e filho, invertendo os papéis e revelando a última fantasia do filho autor: ser capaz de alterar o destino de mediocridade de sua mãe. ¹¹⁸

O crítico investe numa oposição entre dramaturgo e encenador, sublinhando o mérito de Ulysses Cruz em melhorar o texto de Rasi desenvolvendo, através de uma proposta cênica arrojada, tudo o que o autor deixou embutido em sua peça por meio do que denomina como “texto paralelo”, não verbal, que forma uma espessura criativa com o material original. Labaki argumenta a favor de Cruz por meio da concepção cenográfica, que teria potencializado os “conteúdos” de *A Cerimônia do Adeus* ao romper com um padrão de bom comportamento – segundo ele, marca da montagem carioca. Este rompimento parece indissociavelmente ligado ao afastamento dos procedimentos do realismo, da reconstituição fotográfica de uma dada realidade que limitaria as possibilidades de interpretação para além do texto.

Já Macksen Luiz fez restrições contundentes em relação à montagem paulistana, priorizando a carioca.

Ulysses, com uma bem definida opção diretorial (seus espetáculos usam poucos cenários e revelam um estilo de interpretação frio e contido), constrói verdadeiros painéis teatrais, dentro dos quais detalhamentos ficam sempre deslocados. *A Cerimônia do Adeus* não se enquadra com facilidade a esse tratamento muralista, a um ciclorama de emoções. Sob tais perspectivas, Ulysses reduz a peça à crônica de um jovem do interior, um tanto esquisito e agitado. Nada mais injusto com o texto. A falta de cenários rompe com a primeira convenção cênica da peça, o quarto de Juliano, onde ele é dono da fantasia que torna possível a existência física de Sartre e Simone. A tonitroante trilha sonora, ao invés de pontuar o texto, funciona como o elemento mais forte da montagem parecendo preexistir ao texto. Há profunda indiferença ao poético, substituído por uma visão supra-real da narrativa, o que torna de difícil compreensão o desenvolvimento da história (...) Ainda se construiu um incompreensível dispositivo cenográfico no segundo ato – no primeiro, o máximo que se permite são livros que caem do teto e umas poucas cadeiras – de concepção extremamente convencional que, da mesma forma surpreendente como surge, desaparece (...) Acrescente-se uma série de projeções de slides com imagens desconexas, numa multimídia fora de lugar, e se terá a extensão de equívocos dessa montagem.¹¹⁹

Macksen Luiz considera o espetáculo excessivo dentro da escassez (“poucos cenários”) que parece marcar os trabalhos de Ulysses Cruz. De acordo com o crítico, o diretor teria, no caso de *A Cerimônia do Adeus*, imposto uma visão arbitrária em relação à peça devido aos diversos elementos que insere, à busca de conexão com manifestações mais feéricas (multimídia) e à polêmica decisão em suprimir as barreiras delimitadoras do quarto do protagonista.

¹¹⁸ Aimar Labaki, “Ulysses Cruz supera as falhas de ‘Cerimônia do adeus’”, *Folha da Tarde*, 22/10/1988.

¹¹⁹ Macksen Luiz, “Mural sem fantasia”, *Jornal do Brasil*, 11/10/1988.

Em São Paulo, a crítica louvou ainda a preocupação em marcar distanciamento do significado literal na utilização dos elementos de cena. Carmelinda Guimarães destaca a importância do emprego diverso destinado aos objetos, não mais confinados aos seus sentidos mais evidentes.

O diretor Ulysses Cruz utiliza cinco mil livros na cenografia para contar a história do jovem que passa da adolescência para a idade madura, refugiando-se no mundo dos livros. Os livros preenchem o espaço do palco no primeiro ato de formas variadas e criativas. Vão de uma chuva que cai no palco vazio sobre a cabeça da personagem e compõe aos poucos o universo onde vive este adolescente. Fazem móveis e fardos que são carregados incansavelmente pela mãe, que os queima quando a repressão política incrimina os jovens pelos livros subversivos que encontra em suas casas. A mãe briga contra os livros, como briga com o universo íntimo do seu filho, que não consegue entender. No segundo ato estes mesmos livros ocupam a casa, já num cenário figurativo, uma casa que vai se desfazendo no decorrer das cenas e termina novamente num espaço vazio a ser construído, quando o jovem, queimadas suas etapas, sai de casa para conquistar o seu lugar no mundo.¹²⁰

Nem todos, porém, elogiaram o exercício de criatividade de Ulysses Cruz, materializado através de uma explosão das convenções cenográficas. Jefferson Del Rios considerou gratuita parte dos recursos empregada pelo diretor, que, de acordo com o crítico, buscaria um teatro de efeitos, de resultado imediato junto ao público.

... o seu trabalho (de Ulysses Cruz) é um exercício de virtuosismo visual sobre um texto que pretende escapar da tentação de ser outra versão brasileira de *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams (...). O espetáculo é bonito e oferece em seu andamento centelhas de emoção. O problema é o temor da direção em ir adiante no emocional, refugiando-se no humor e nos jogos de efeitos cênicos. O drama e a nostalgia raramente se estampam nas faces, o que torna um tanto estranho o próprio título da peça. O que sobra persistente é a força do encantamento teatral, que vez por outra escapa nos contrastes de luz e sombra, no diálogo ocasional e em algumas frases do autor. A impressão, enfim, é de que por ali, pulsando, corre uma possibilidade de poesia.¹²¹

Del Rios associa *A Cerimônia de Adeus* a *À Margem da Vida*. O paralelo não é gratuito. Em ambos os textos há um pai ausente (no primeiro porque não aparece; no segundo porque foi embora) e uma mãe dominadora. Também nas duas peças, o filho, personagem principal, se distancia do núcleo familiar já desestabilizado. Há ainda personagens que se refugiam do mundo real numa esfera íntima, intransferível (Juliano,

¹²⁰ Carmelinda Guimarães, “O mundo do adolescente nascido na ‘Cerimônia do adeus’”, *A Tribuna de Santos*, 16/10/1988.

¹²¹ Jefferson Del Rios, “Emoção e poesia em ‘A Cerimônia do Adeus’”, *O Estado de S. Paulo*, 05/10/1988.

fechado no quarto com Sartre e Beauvoir em *A Cerimônia do Adeus*; Laura, a irmã que coleciona bichinhos de cristal em *À Margem da Vida*).

Macksen Luiz associou a peça de Mauro Rasi a outros representantes da dramaturgia realista no Brasil e no exterior: Jorge Andrade e Anton Tchekhov.

Mamede consegue evocar a lembrança dos textos de Jorge Andrade na abertura e no final do espetáculo, quando Juliano dedilha o piano, ou quando amorosamente o rapaz beija Simone de Beauvoir, enquanto sua mãe permanece tristonha sob o foco de luz diante da janela. São cenas de indiscutível força poética. Sob essa perspectiva, o espetáculo ganha uma envolvimento que remete ao universo de Andrade e às citações tchekhovianas. O lado da fantasia que o cenário aproveita com recursos de filmes é trabalhado com mais discrição. A primeira entrada de Juliano no quarto do santuário se constitui num momento de vivo impacto, já que define a área a conquistar. Mas o texto é delírio, febre, tensão e a montagem não se permite aumentar a temperatura além do limite da segurança.¹²²

O crítico chama atenção para o contraste entre a intensidade do texto e um certo temor do risco por parte da direção, antecipando, em certa medida, as restrições que seriam feitas ao espetáculo carioca na comparação com a versão paulistana de Ulysses Cruz. Mas a direção de Paulo Mamede não foi mal recebida pela crítica no Rio de Janeiro. Tania Brandão, que problematizou a excelência do texto, fez elogios à direção. “Hábil nas cenas simultâneas, que são muitas, competente na exploração do ritmo das chances de riso, Paulo Mamede não deixa a monotonia acontecer”.¹²³

O elenco foi quase integralmente aprovado. No Rio de Janeiro, a crítica destacou o destemor de Yara Amaral em abordar o temperamento passional, operístico, e a limitação intelectual de Aspásia pela via do humor, mas sem incorrer na armadilha da caricatura; a sutileza e elegância de Nathalia Timberg na construção de Simone de Beauvoir; o bom resultado alcançado por Sergio Britto, que reafirmou a sua personalidade de ator de composição ao buscar uma determinada postura para Jean-Paul Sartre – uma postura curvada, que Britto descobriu após ver um vídeo com Sartre; a entrega juvenil e o expressivo trabalho corporal de Marcos Frota, encarregado de dar vida ao atormentado Juliano; e a espirituosa criação de Monah Delacy para a tia Brunilde. Em São Paulo, a crítica apontou Cleyde Yáconis como grande destaque do elenco. A atriz, que interpretou Simone de Beauvoir, voltaria, poucos anos depois, ao teatro do Rio de Janeiro numa encenação de Mauro Rasi para seu próprio texto, *O Baile de Máscaras*, apresentada no Teatro dos 4.

¹²² Macksen Luiz, “Rito de passagem”, *Jornal do Brasil*, 01/10/1987.

¹²³ Tania Brandão, “Besteirol de luxo”, *O Globo*, em 02/10/1987.

4.7 O Retorno dos Jovens

O ano de 1987 encerrou com duas montagens de fora: *De Repente... no Recreio*, texto (em parceria com Miguel Reade) e direção de Karen Acioly, e *Vincent Van Gogh – A Vida do Pintor*, texto de João Uchoa, que acumulou a função de ator. A primeira evidenciava a ascensão de Acioly no campo do teatro infanto-juvenil. Em *De Repente... no Recreio*, abordou a relação passional, de atração e repulsa, entre meninos e meninas. Enquanto eles brincam de futebol, elas optam pelo elástico. Todos se juntam para brincar de adivinhar títulos de filmes a partir de mímicas. Comparam os presentes que receberam dos pais. E ensaiam os primeiros namoros. A montagem era lúdica e despojada, com piso quadriculado e figurinos compostos por uniformes (camisa branca, short ou saia estampado, tênis). Engajados em dar vida a personagens irrequietas, os atores apresentavam desempenhos enérgicos. Poucos anos depois, Acioly retomaria a parceria com Drica Moraes no excepcional espetáculo *Pianíssimo* (1993). E Drica e mais uma integrante do elenco, Susana Ribeiro, fundariam, juntamente com o diretor Enrique Diaz e outros atores promissores, a Cia. dos Atores, que se transformaria num dos principais coletivos ao longo da década de 90 e do início do século XXI.

Já *Vincent Van Gogh* foi dirigido por Carlos Wilson, que tinha surgido na história do Teatro dos 4 na encenação de *Capitães de Areia*. Nesse projeto, Wilson e Uchoa, mais vinculados ao teatro juvenil, se lançaram no desafio de realizar uma encenação voltada para o público adulto. Acostumado a conduzir elencos bastante numerosos, Carlos Wilson (que havia recebido, recentemente, o Prêmio Molière pelo conjunto de seus trabalhos) se viu diante de um coletivo formado por “apenas” nove integrantes. Na dramaturgia, João Uchoa, então com 26 anos, não ambicionou biografar Van Gogh, e sim produzir uma ficção que rompesse com o mito criado em torno do pintor de modo a projetar sua humanidade. O espetáculo, contudo, figurou como um entre tantos outros que atravessaram a trajetória do Teatro dos 4, ocupando rapidamente o horário alternativo da casa sem deixar maiores marcas.

Em 1988, o espaço passou a ser constantemente ocupado por profissionais, de alguma forma, vinculados ao Teatro dos 4. *Beto e Teca* e *Mugnog!* foram projetos infantis a cargo dos artistas do Grupo Tapa que permaneceram no Rio de Janeiro (como Renato Icarahy, Celso Lemos e Eduardo Wotzik) após a partida de muitos integrantes (tendo Eduardo Tolentino de Araujo à frente) para São Paulo; *Meu Querido Mentiroso*

representou a retomada de um projeto pessoal de Sergio Britto e Nathalia Timberg; e *O Amigo da Onça* desembarcou no Teatro dos 4 após temporada no Teatro Dulcina, sob a condução de Paulo Betti, que dirigiu *Assim é (se lhe Parece)*.

Beto e Teca e *Mugnog!* integraram o projeto *Duas Vezes Grips*, referência ao grupo formado por jovens atores e autores alemães (Grips Theater, sediado em Berlim) que, a partir do início da década de 70, investiram num teatro destinado a crianças, mas destituído de infantilização. Não por acaso, o termo Grips significa “massa cinzenta”. O projeto evoca os primeiros anos do Grupo Tapa, voltado para um teatro infanto-juvenil de qualidade, distante dos eventuais apelos e facilidades encontrados nessa vertente. *Beto e Teca* conta a história dos dois irmãos que moram com a mãe e travam contato com Pedro, menino solitário que mora com o pai, a madrasta e quatro irmãos por parte de pai. O espetáculo estreou em 1985 e só chegou ao Teatro dos 4 nos primeiros meses de 1988, o que evidencia a tendência do espaço de receber encenações já validadas por uma carreira longa, que não foram, portanto, pensadas para interagir com a programação da sociedade. E *Mugnog!* representou uma aposta na criatividade do público por meio de uma proposta em que sobressai a dimensão do teatro como brincadeira imaginativa. Basta dizer que os atores se metamorfoseavam em personagens diversas ao tirarem adereços de um caixote (mugnog).

O projeto de *O Amigo da Onça* lançou um desafio a Chico Caruso, que não tinha experiência na seara teatral: escrever um texto entrelaçando as jornadas contrastantes entre o cartunista pernambucano Péricles Maranhão e sua personagem, o Amigo da Onça, criada dentro da redação da revista *O Cruzeiro*, em 1943, ambiente efervescente onde conheceu Millôr Fernandes e Ziraldo. Mas enquanto o gentil, elegante, reservado e depressivo Péricles enveredaria por uma trilha solitária que culminaria no seu suicídio, no último dia de 1961, o Amigo da Onça se configuraria como um malandro cada vez mais maledicente. Cabe assinalar que o ano de morte de Péricles coincidiu com o final do Teatro de Revista¹²⁴ no Brasil, gênero em vigor desde a segunda metade do século XIX e que a montagem de Paulo Betti prestou homenagem através de um roteiro estruturado em 40 cenas por meio das quais descortinava o elo entre criador e criatura e a atmosfera da década de 50.

Fruto de pesquisa minuciosa, o texto do também cartunista Chico Caruso proporcionava ao público uma viagem no tempo através da evocação de fatos históricos (a derrota do Brasil na Copa de 1950, a vitória na de 1958, o suicídio de Getúlio Vargas, o mito de

Tenório Cavalcanti) e elementos emblemáticos da época (o refrigerante Grapette, o sabão Rinso, as lâmpadas GE, as marchinhas de Carnaval, evocadas desde a entrada da plateia no teatro). Mas, na visão da crítica, o acúmulo de citações não fez com que a atmosfera da década de 50 fosse, de fato, captada. “Betti se deixa encantar pela mítica dos anos 50 e investe na brincadeira do *gingle* e no efeito da piada (...) Não se percebe o espírito carioca dos anos 50 e a molecagem que é a base de o amigo da onça”, afirma Macksen Luiz.¹²⁵ É como se as referências anunciassem uma época que, porém, não “surgia” de forma orgânica no palco.

As maiores restrições se concentraram, sobretudo, na dificuldade de Caruso, dramaturgo iniciante, em administrar o excesso de informações levantadas durante a fase de pesquisa. De acordo com Macksen Luiz, o autor não conseguiu desenvolver cada um dos ganchos lançados.

É projeto ousado, especial para um autor estreante que, diante de tantas informações - a peça sugere uma pesquisa em bruto - tem dificuldades em ordená-las e em criar formas de teatralização que as torne viáveis como jogo cênico (...) A ligação do amigo da onça com Péricles é apenas alinhavada, enquanto o painel de comportamento dos anos 50, muito *gingle* de propaganda e músicas carnavalescas, se impõem menos como pano de fundo e mais como forma simplificadora dos acontecimentos centrais. Até mesmo a tentativa de explicar o processo de decomposição da personalidade de Péricles em consequência do pouco respeito profissional da revista é ingênua, insinuando participação de personagens conhecidas sem situar as suas posições claramente (...) Falta à peça o espírito do amigo da onça, tão bem sintetizado na sua primeira cena, quando aparece acendendo um fósforo logo depois da carta do suicida Péricles. Essa alternância permanente de realidade e ficção e a intervenção do amigo da onça como presença crítica ao estado geral que leva Péricles à morte, acabam por ser abandonadas.¹²⁶

¹²⁴ No *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, pgs.296/297), o conceito de Teatro de Revista é definido em suas características gerais e, ao mesmo tempo, específicas, no que se refere à aclimação do gênero ao Brasil. “Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. (...) A revista, no Brasil, teve várias fases. Do início como revista de ano até os grandes shows produzidos por Walter Pinto, fundou-se uma tradição popular calcada nos grandes cômicos, nas belas vedetes e no teatro espetacular. Após a década de 1950, com a ideia equivocada de que teatro de revista era espetáculo apenas de virar páginas e que pouca ou nenhuma regra precisaria ser respeitada, muitos produtores se lançaram em montagens marginais, mal acabadas, desprovidas de quaisquer cuidados, terminando por levar o gênero até o esquecimento”.

¹²⁵ Macksen Luiz, “Um brasileiro malandro”, *Jornal do Brasil*, 29/01/1988.

¹²⁶ *Idem*.

O acúmulo também teria prejudicado a direção de Paulo Betti. Ainda segundo Macksen Luiz, o diretor transitou por gêneros diversos, ao invés de verticalizar a adesão a algum. “Se aproveita mais a Revista, não despreza a chanchada do cinema e a farsa, fazendo tentativas isoladas de estabelecer uma linha próxima à comédia de costumes. Tantos estilos acabam por descaracterizar o espetáculo, que dá muitas voltas em torno dessas sugestões sem deixar claro qual é verdadeiramente a sua intenção”, observa¹²⁷. Tania Brandão, porém, comemora a evocação da Revista. “É a reabilitação de Revista finalmente no palco carioca em grande estilo 130 anos depois do seu nascimento”, elogia.¹²⁸ No elenco, os destaques foram Sergio Mamberti e Chiquinho Brandão, encarregado de personificar o Amigo da Onça.

A maior parte do elenco de *O Amigo da Onça* fundaria, em 1992, a Casa da Gávea. Na inauguração, Sergio Britto ministrou um curso de interpretação, que resultou numa encenação de *O Cortiço* (1993), adaptação do livro de Aluísio de Azevedo (desmembrada em duas partes – *Cortiço I* e *Cortiço II – A História da República*) apresentada no teatro do Museu da República. Uma experiência determinante no convite feito por Helena Severo, então Secretária Municipal de Cultura na gestão de Cesar Maia, para que passasse a cuidar da programação do Teatro Delfim, no Humaitá, projeto ao qual se dedicaria após o término das atividades da sociedade no Teatro dos 4.

¹²⁷ Macksen Luiz, “Um brasileiro malandro”, *Jornal do Brasil*, 29/01/1988.

¹²⁸ Tania Brandão, “Revista em nova edição”, *O Globo*, 26/01/1988.



Cristina Pereira, Vic Militello, Yara Amaral e Henriqueta Brieba em *Assim é (se lhe Parece)*
(Foto: Tamas, Acervo Cedoc/Funarte)



Rubens Corrêa e Sergio Britto em *4 Vezes Beckett* (Foto: Acervo Cedoc/Funarte)



Atores de diferentes gerações harmonizados em *Sábado, Domingo e Segunda*
(Foto: Acervo Cedoc/Funarte)



Sergio Britto, Nathalia Timberg e Marcos Frola em *A Cerimônia do Adeus* (Foto: Acervo Cedoc/Funarte)

V. Novos Anos Turbulentos: Revisitas Dramatúrgicas

É inegável que, a partir de determinado momento, os sócios do Teatro dos 4 superaram as dificuldades iniciais referentes à inauguração e manutenção de um empreendimento financeiro ousado, alcançando certa estabilidade, em especial com a entrada da Shell como patrocinadora dos espetáculos. Mas as dificuldades voltariam na segunda metade da década de 1980 por diversas razões, boa parte delas relacionada à instabilidade aguda vivenciada pelos brasileiros e, especificamente, pelos moradores do Rio de Janeiro.

Em âmbito nacional, o final dos anos 80 foi marcado pelo início do nefasto governo de Fernando Collor de Mello, que promoveu uma desarticulação no terreno da cultura que vitimou não só o teatro como outras manifestações artísticas. Espetáculos de sucesso tiveram suas carreiras abreviadas ou encerradas. O poder aquisitivo dos brasileiros foi seriamente abalado pelo confisco das poupanças, decisão da então Ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello.

Em esfera mais localizada, a escalada da violência numa cidade que já não primava pela segurança, como o Rio, se tornou alarmante. A primeira metade dos anos 90 foi marcada pela onda dos sequestros, fazendo com que uma quantidade cada vez maior de habitantes temesse sair de casa à noite. Programar espetáculos para o horário vespertino, conforme realizado pelo Teatro dos 4 em anos anteriores (com bons resultados na faixa das 17h), se tornou difícil devido aos compromissos dos atores com as novelas de televisão.

Havia também uma quantidade crescente de ofertas de entretenimento, ainda num período pré-internet, diminuindo a assiduidade dos espectadores às salas de teatro. Se os sócios (principalmente, Sergio Britto) sempre destacaram a dificuldade de manter produções custosas em cartaz, tornava-se, de fato, cada vez mais complicado sustentar montagens de grande porte.

E não existia muito interesse em buscar novos formatos. Para os sócios, o Teatro dos 4 deveria continuar reconhecido pelo requinte de encenações (evidenciado no padrão técnico e num elenco mais numeroso do que a média das montagens) que contavam sempre com atores de renome. Havia o desejo de marcar um posicionamento na contramão da tendência mercadológica de investir em espetáculos cada vez mais funcionais (concepção estética menos ambiciosa, poucos atores) e normalmente filiados

ao resultado imediato do humor descartável. Um panorama que, aliás, ganharia muita força nas décadas seguintes.

Em 1990, os sócios interromperam a produção. *O Jardim das Cerejeiras* saiu de cartaz no dia 23 de fevereiro de 1990 e a produção seguinte da sociedade, *O Baile de Máscaras*, só entrou em cartaz em 16 de julho de 1991. Durante boa parte desse hiato (entre 14 de março de 1990 e 3 de março de 1991), o espaço foi alugado para um espetáculo de fora: *Fica Comigo Esta Noite*, de Flávio de Souza.

Tratava-se claramente de uma montagem de mercado. O texto doce-amargo, centrado nas agruras de uma recém-viúva que, a partir de determinado instante, passa a interagir com o marido falecido, não envereda pelo humor rasteiro. Mas os principais integrantes da equipe estavam estabelecidos no circuito televisivo, tanto o diretor (Jorge Fernando) quanto os atores (Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães, oriundos, porém, de grupos – respectivamente, Manhas e Manias e Asdrúbal Trouxe o Trombone). E o próprio resultado apresentado visava a alcançar uma adesão mais imediata do público, sem tanta preocupação com o refinamento imperante nas encenações do Teatro dos 4.

Os prejuízos suscitados pelas montagens seguintes, as duas últimas da sociedade (*O Baile de Máscaras* e *Mephisto*), levaram os sócios a repensar o futuro do empreendimento. *Mephisto*, particularmente, já nasceu com uma configuração de produção diferenciada. Afinal, foi uma coprodução do Teatro dos 4 juntamente com os atores José Wilker, Miguel Falabella e Mônica Torres (o primeiro, diretor da montagem, os outros, integrantes do elenco). A Shell não foi a única patrocinadora da encenação: Wilker recorreu também à White Martins para complementar os altos custos do projeto. A trajetória do Teatro dos 4 foi ainda abalada por uma tragédia: a súbita e precoce morte de Yara Amaral no naufrágio do Bateau Mouche, no Réveillon de 1988 para 1989. Atriz que, até então, mais tinha trabalhado em produções da casa – *Os Veranistas*, *Rei Lear*, *Assim é (se lhe Parece)*, *Imaculada*, *Sábado*, *Domingo e Segunda* e *A Cerimônia do Adeus* –, Yara faleceu durante a temporada de *Filumena Marturano*, espetáculo no qual interpretava a personagem-título. A atriz foi substituída em tempo recorde (seis dias) por Nathalia Timberg, também de presença bastante frequente no Teatro dos 4, que adiou, para tanto, a reestrela de *Meu Querido Mentiroso*, texto de Jerome Kilty que havia encenado em 1988 e quase 25 anos antes ao lado do mesmo Sergio Britto. Poucos tempo depois, o Teatro dos 4 seria marcado por outra meteórica e bem-sucedida substituição: Cleyde Yáconis assumiria muito rapidamente o papel da aristocrata Uberta

Molfetta em *O Baile de Máscaras*, de Mauro Rasi, para o qual foi convidada inicialmente Beatriz Segall.

Em relação às escolhas artísticas, é possível perceber certa perpetuação de determinadas características desenvolvidas pela sociedade ao longo do tempo. Como nos anos anteriores, permaneceu a determinação de se distanciar de encenações tradicionalmente realistas marcadas por interpretações psicológicas, a exemplo da versão de Paulo Mamede para *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, autor sempre associado ao realismo russo.

O repertório da fase final do Teatro dos 4 é marcado pela revisita a autores já encenados na casa. Os sócios retomam as dramaturgias de Eduardo De Filippo (*Filumena Marturano*), Anton Tchekhov (*O Jardim das Cerejeiras*) e Mauro Rasi (*O Baile de Máscaras*). O primeiro e o terceiro renderam encenações de sucesso em anos anteriores – as já citadas *Sábado, Domingo e Segunda* e *A Cerimônia do Adeus*. O segundo foi evocado com menos brilho em *Tio Vânia*, mas permanece como uma escolha segura, sempre acertada, dado o valor incontestável de sua obra. Nesse panorama, a única novidade foi *Mephisto*, adaptação de Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, para o romance de Klaus Mann, um projeto antigo de José Wilker, desde que viu a montagem na Cartocherie de Vincennes, em 1979. Cabe lembrar ainda que cada texto encenado nem sempre reflete a preferência absoluta dos sócios em dado momento. Há 25 anos já eram constantes as declarações ressaltando a necessidade de conceber alguns projetos para conseguir viabilizar um deles.

Esta fase final foi a mais marcada pela presença de espetáculos de fora. O palco do Teatro dos 4 nunca permaneceu tão ocupado. Passaram pelo espaço os espetáculos *O Amigo da Onça* (1988), *Mugnog!* (1988), *Meu Querido Mentiroso* (1988), *Louco de Amor* (1989), *Fica Comigo esta Noite* (1990), *A Macaca* (1990), *Love Letters (Cartas de Amor)* (1991), *O Duplo/Doppelganger* (1992), *A Família Monstro* (1992), *Quem matou a Baronessa?* (1992), *Flicts* (1992), *Yentl* (1992), *Os Saltimbancos* (1992) e *A Partilha* (1993). A grande quantidade de montagens avulsas parece sinalizar um arrefecimento na produção dos sócios, que foram abrindo o Teatro dos 4 para espetáculos diversificados. Nesse conjunto há a habitual constância de montagens infanto-juvenis (*Mugnog!*, mais um vínculo com o Grupo Tapa, *A Família Monstro*, *Flicts* e *Os Saltimbancos*) e mais uma conexão com o besteirol (*A Macaca*). Determinados espetáculos que começaram carreira em outros espaços aportaram no

Teatro dos 4. Foram os casos de *O Amigo da Onça*, que começou sua trajetória no Teatro Dulcina, e *A Partilha*, que deu início à trajetória no Teatro Candido Mendes e continuaria no Teatro Vanucci. As presenças de atores vinculados à televisão – Gloria Menezes e Tarcísio Meira em *O Duplo/Doppelganger*, Debora Bloch e Luiz Fernando Guimarães em *Fica Comigo esta Noite*, Arlete Salles, Susana Vieira e Natália do Vale em *A Partilha* e Edson Celulari em *Louco de Amor* –, ainda que não destituídos de vínculo com o teatro, e de outros mais imediatamente conectados com o palco – Eva Wilma e Carlos Zara em *Love Letters (Cartas de Amor)*, Marília Pêra em *Quem matou a Baronesa?* – não ganham força como tendências. Do mesmo modo, certa assiduidade dos autores brasileiros – Chico Caruso em *O Amigo da Onça*, Flavio de Souza em *Fica Comigo esta Noite*, Domingos de Oliveira em *O Duplo/Doppelganger*, Leilah Assunção em *Quem matou a Baronesa?*, Miguel Falabella em *A Partilha* – e dos estrangeiros – Sam Shepard em *Louco de Amor*, Jerome Kilty em *Meu Querido Mentiroso*, A.R. Gurney em *Love Letters (Cartas de Amor)*, Isaac Bashevis Singer em *Yentl* – não parece ter sido previamente pensada como proposta de repertório. E também não se pode falar do eventual elo com o musical – na adaptação de *Yentl* – como aceno do Teatro dos 4 aos novos tempos. A programação paralela, independentemente da qualidade variável do que foi apresentado, soa como resultado de oportunidades de momento.

5.1 Yara e Nathalia: Filumenas

O Teatro dos 4 marcou os seus dez anos de história com a montagem de *Filumena Marturano*. O retorno à dramaturgia de Eduardo De Filippo já estava planejado e não se deveu, sobretudo, ao grande sucesso alcançado por *Sábado, Domingo e Segunda*. Dadas as dificuldades enfrentadas pelos sócios (principalmente por Mimina Roveda e Paulo Mamede) para montar as peças de De Filippo no Brasil, acordaram, após a morte do autor, encenar dois textos, o que, de fato, aconteceu e quase em sequência.

O período anterior ao início dos ensaios (que transcorreram na academia Enid Sauer) foi marcado por certa polêmica. Inicialmente, Fernanda Montenegro assumiria o papel-título, mas acabou se distanciando do projeto devido a outros compromissos profissionais. Também foi divulgado que os direitos da peça estavam nas mãos de uma

empresária que teria convidado a atriz Yoná Magalhães para interpretar a personagem. Confusão desfeita, o Teatro dos 4 assumiu a produção que trouxe Yara Amaral e José Wilker, atores bastante ligados à trajetória do empreendimento, nos papéis de Filumena Marturano e Domênico Soriano.

Escrito em 1946 para Titina De Filippo, irmã do dramaturgo, o texto fora encenado em 1950, no Brasil, por Jaime Costa e Heloísa Helena. Eduardo De Filippo conta a história de Filumena Marturano, que conheceu Domênico Soriano no bordel onde trabalhava como prostituta. Depois de 25 anos vivendo como amante e cuidando de seus negócios, ela deseja evitar a união dele com outra mulher. Para garantir certa estabilidade aos três filhos, Filumena planeja se casar com ele. Para sensibilizá-lo, finge estar à morte. Quando descobre a farsa, Domênico pensa em anular a união matrimonial, mas Filumena revela que um dos três filhos é dele. Ambientada no pós-Segunda Guerra Mundial (portanto, exatamente no momento em que foi concebida), a peça flagra uma personagem que não mede esforços para escapar da miséria.

O texto ganhou adaptação cinematográfica, intitulada *Matrimônio à Italiana* (1964) e também dedicada a Titina De Filippo. Vittorio De Sica assinou o filme, protagonizado por Marcello Mastroianni e Sophia Loren, que interpreta Filumena em registro expansivo, em especial a partir do momento em que consuma o matrimônio com Domênico e revela a farsa a ele. A história é apresentada ao espectador por meio de *flash-backs*, demarcados através do movimento de aproximação da câmera dos rostos das personagens.

Algumas características acerca do texto foram especialmente destacadas. Uma não diz respeito tão-somente à *Filumena Marturano*, mas à obra de De Filippo: a atmosfera napolitana, que, impregnada em suas peças, deve estar presente nas encenações. Um dado frisado por Yan Michalski no texto que escreveu para o programa do espetáculo.

Como todas as peças de Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano* fala no plano mais imediato do povo de Nápoles. A protagonista Filumena e o seu antagonista Domênico, de modo mais evidente, mas também de maneira menos aprofundada, todas as personagens secundárias são, em estado puro, representantes típicas da população da cidade em que nasceram, com todas as principais características que tornam essa população inconfundível, paixões à flor da pele, sentimentalismo desavergonhado, um excepcional apetite de viver, um muito peculiar sentido de honra e de orgulho, uma alegria que resiste a todos os sofrimentos, uma noção de teatralidade na rotina cotidiana que beira o exibicionismo, uma tenaz vontade de melhorar de vida, ou, no caso de quem já melhorou, não perder o *status* adquirido, uma maneira toda sensorial de situar-se no mundo. Poeta visceral da sua terra, De Filippo não se cansa de exaltar as virtudes dos seus conterrâneos, nem se exime de brincar jocosamente com as

suas mazelas, mas, sobretudo, empenha-se em cercá-los de uma aura de poesia popular, que os torna secularmente sedutores.¹

Diretor da montagem, Paulo Mamede chama atenção para uma peculiaridade importante sobre Nápoles. “Construída perto de um vulcão, Nápoles convive com a morte, mas tem um povo com extraordinária vontade de viver”². Yan Michalski também destaca a importância da passagem do tempo em *Filumena Marturano*, tanto no que se refere ao descompasso entre as projeções feitas no passado e a realidade do presente quanto às expectativas limitadas em relação ao futuro.

Filumena Marturano é uma peça sobre os efeitos da passagem do tempo sobre a vida das pessoas. Este já pode ser intuído a partir do simples fato de que entre os dois primeiros atos, que constituem uma longa exposição e o primeiro desdobramento de uma situação inicial, e o terceiro ato, no qual a ação dramática se encaminha a galope para o seu desfecho, transcorrem dez meses. Nada nos é dito explicitamente sobre o que ocorreu nesse intervalo, mas o peso dos dez meses na vida das personagens está presente em cada detalhe da ação. O tempo amorteceu as tensões antes exacerbadas, permitiu que cada um distinguisse o primordial do acessório, amadurecesse uma opção que representa, como todas as opções, um provavelmente sofrido abandono de algumas soluções antes almejadas em benefício de uma solução definitiva, escolhida por reunir a maior soma de vantagens. Mais significativa do que isto, é, porém, a trajetória global das personagens, entre o seu passado, presente e futuro. Não é à toa que cada uma das três personagens mais detalhadamente elaboradas, Filumena, Domênico e Rosália, têm ao longo da peça extensas falas que relatam minuciosamente o que foi a sua distante juventude. O quadro traçado por esse relato entra em confronto com o presente que a ação dramática nos revela, esclarece as suas motivações, estabelece os seus limites, e a partir dali é que vemos que o desfecho da peça, aparentemente feliz e para cima, tem na verdade conotações bastante melancólicas. No destino de cada um, o tempo já produziu efeitos suficientemente devastadores para que não haja mais espaços para sonhos de um futuro que represente uma evolução pessoal em relação ao presente, como o presente representa uma evolução pessoal em relação ao passado. Para Rosália, em função da sua avançada idade, o futuro resume-se a uma confortável e serena espera do fim. Para o casal de protagonistas, o futuro só tem sentido se projetado nos filhos, e em função disso que eles fazem a sua opção.³

A figura da empregada Rosália Simeone traz à tona outra característica importante em *Filumena Marturano*: a abordagem da mulher como uma figura forte e determinada, pormais que seus métodos sejam eventualmente questionáveis. Este é exatamente o caso

¹ Yan Michalski, “Amor a napolitana”, Programa de Sala, *Filumena Marturano*, Teatro dos 4, 1988.

² Paulo Mamede, entrevista a Pedro Tinoco, “Presente dos 10 anos”, *Tribuna da Imprensa*, 25/08/1988.

³ Yan Michalski, “Amor a napolitana”, Programa de Sala, *Filumena Marturano*, Teatro dos 4, 1988.

de Filumena, personagem amorosa que manipula em prol de uma causa justa. Reprimida por Domênico durante décadas, subjugada a uma condição desfavorável, ela precisa se valer de artimanhas para garantir o futuro – não só o seu como o dos filhos. Já os homens ganham retratos menos lisonjeiros. Domênico Soriano é rico e imaturo; não protege Filumena como deveria. E o outro empregado, Alfredo Amoroso, tem postura bem mais subserviente e passiva em comparação com Rosália.

Os sócios voltam a destacar o caráter de risco envolvido numa montagem como a de *Filumena Marturano*, que reúne elenco composto por 11 integrantes, “numa hora em que o teatro privilegia produções despojadas, com poucos atores, ou até monólogos”, conforme relata Sergio Britto⁴. Paulo Mamede amplia a discussão para além do panorama descortinado pelo Teatro dos 4, arriscando uma visão global sobre o teatro realizado no momento, pelo menos no âmbito do Rio de Janeiro.

A contemporaneidade do teatro está abalada. Ninguém coloca a realidade de hoje no teatro. A crise é de discussão no meio teatral. Esta crise faz com que a história do teatro nestes anos seja uma história de espetáculos, uma infinita remontagem de clássicos. O que se vê hoje em dia é um diretor tal montando Shakespeare com uma visão, ou outro diretor montando Tchekhov com uma terceira visão⁵.

A declaração de Mamede soa inevitavelmente generalizante. Mas é interessante que questione o excesso de montagens de textos clássicos – que, porém, seriam encenados com cada vez menos frequência nos anos seguintes. Ao mesmo tempo em que Mamede destaca em sua afirmação a presença de um olhar sobre a obra por parte de cada diretor, menciona “uma infinita remontagem de clássicos”, expressão que não remete exatamente a uma visão específica, apurada, autoral sobre as peças encenadas. O Teatro dos 4 costuma ser lembrado como uma proposta que visava tão-somente à valorização de uma dramaturgia clássica através de espetáculos submissos ao autor. Essa visão soa duplamente errônea: em primeiro porque a sociedade nem sempre encenou textos clássicos de autores de relevância incontestável na história do teatro; e depois porque alguns diretores arriscaram interpretações pessoais em relação aos textos que encenaram. Paulo Mamede sublinha que não há razão em montar uma peça para apenas

⁴ Declaração de Sergio Brito em pequena matéria, “Próxima montagem é Filumena Marturano”, *Folha da Tarde*, 13/08/1988.

⁵ Paulo Mamede, entrevista a Pedro Tinoco, “Presente dos 10 anos”, *Tribuna da Imprensa*, 25/08/1988.

apresentar ao espectador um determinado enredo. Defende que o artista seja movido por um desejo de expressão mais consistente. Não por acaso, muitas das escolhas dramáticas do Teatro dos 4 foram justificadas pela possibilidade de traçar conexões, ainda que não literais, entre o contexto das peças e o do Brasil contemporâneo.

A crítica não chegou a considerar a montagem insatisfatória, mas fez restrições ao texto, avaliando como um exemplar menor na obra de Eduardo De Filippo, à direção e à escalação do elenco. De acordo com os críticos, Paulo Mamede investiu num tom excessivamente dramático, destituído de humor suficiente, tornando, assim, o espetáculo mais austero do que seria necessário. “Apesar de De Filippo ter sido um continuador da tradição italiana de interpretação, tanto aquela mais antiga exercitada pela *Commedia Dell’Arte*, como a defendida pelo Teatro Popular Napolitano, a direção não explora a liberdade criativa do elenco”, assinala Tania Brandão.⁶

Cecília Loyola constatou a dificuldade de alcançar o delicado equilíbrio doce-amargo:

O espetáculo deseja atingir o tom sutil da amargura que provoca o riso, mas oscila em sua determinação. A leveza permanente do texto (...) nos remete a uma certa condição de ser italiana. (...) Mas a direção excedeu-se às vezes no tempo dramático, abandona o ritmo que justamente esta leveza reclama, e o espetáculo se alonga sem necessidade.⁷

Barbara Heliadora e Macksen Luiz também se opuseram à quase ausência de humor. “O diretor-cenógrafo Paulo Mamede foi a principal vítima, pois ao tentar, nas duas atividades, ser o mais diferente possível do espetáculo dirigido por José Wilker, privou a obra de seu humor na direção e afastou o espetáculo de seu universo napolitano na ambientação visual”⁸, observou Heliadora, estabelecendo comparação com a montagem de *Sábado, Domingo e Segunda*. “A direção algo tímida, a dupla de atores-chave, Yara Amaral e José Wilker, em composições um tanto deslocadas, e a ausência do humor napolitano, fazem de *Filumena Marturano* um espetáculo profissional, mas sem as delicadezas populares de Eduardo De Filippo”⁹, avaliou Macksen Luiz.

Ainda no que diz respeito à direção de Paulo Mamede houve eventuais discordâncias em relação ao grau de filiação do espetáculo à vertente realista. Havia uma tendência

⁶ Tania Brandão, “O doce poder das mulheres”, *O Globo*, 31/08/1988.

⁷ Cecília Loyola, “Teatralidade nas origens”, *Tribuna da Imprensa*, 05/09/1988.

⁸ Barbara Heliadora, “Dramalhão menor”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1988.

⁹ Macksen Luiz, “Rendilhado de sentimentos”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1988.

nas encenações do Teatro dos 4 de se afastar dos códigos naturalistas da cena, por mais que a montagem de *Sábado, Domingo e Segunda* tenha demonstrado (bem-sucedida) conexão com eles. Em *Filumena Marturano*, Mamede não marca oposição ao realismo, mas também não parece construir uma cena norteada pela reprodução fidedigna de uma fatia de vida no palco. Os ambientes se transformavam no decorrer da apresentação (a sala de jantar em Igreja, por exemplo). Mas Tania Brandão aponta para uma crise entre dramaturgia e encenação. “Um (...) problema gerado pela direção e pela cenografia, também de Paulo Mamede, é a desatenção aos códigos realistas. Algumas marcações são problemáticas devido à impossibilidade de movimentação realista plena. A sensação é a de que a busca do efeito levou ao sacrifício das convenções com que o texto trabalha”, constata¹⁰.

Em relação ao elenco, a maioria dos críticos detectou uma tendência à contenção, ao investimento em desenhos formais rígidos. Por essa trilha, Yara Amaral teria transitado melhor do que José Wilker, que voltou a investir num registro estilizado, ainda que não tão polêmico quanto seu trabalho em *Assim é (se lhe Parece)*. Mesmo que a interpretação de boa parte do elenco tenha sido considerada como satisfatória, a falta de um humor mais caloroso temperando as atuações permaneceu como ressalva geral. Tania Brandão, em sua crítica, sintetiza os elogios e as restrições destinadas ao conjunto.

Yara Amaral arrebatava nos momentos mais fortes de emoção, mesmo explorando pouco o humor e os tons leves do excelente papel. José Wilker aparece numa chave mecanizada demais, com máscara facial por demais cristalizada, nada realista, sugerindo a repetição do tom seguido em *Assim é (se lhe Parece)*. Em muitas seqüências fica de costas para o público, sem razão textual para tanto.¹¹

Barbara Heliadora foi mais contundente na argumentação. “O elenco, a principiar por Wilker e Yara Amaral, segue a enganada linha da falta de humor, e colabora fortemente para transformar uma comédia maior em um dramalhão menor. A produção tem o cuidado habitual do grupo, mas falta ao espetáculo a pitoresca alegria do autor”, assinalou.¹² De acordo com os críticos, o humor apareceu, sobretudo, nas interpretações de Yolanda Cardoso e Arthur Costa Filho nas personagens dos criados, conforme

¹⁰ Tania Brandão, “O doce poder das mulheres”, *O Globo*, 31/08/1988.

¹¹ *Idem*.

¹² Barbara Heliadora, “Dramalhão menor”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1988.

aponta Cecília Loyola. “As personagens são mais do que os empregados, as sombras dos seus patrões, dos quais têm os mesmos encantamento e temores. Quando estão em cena, a comédia flui sem que se perca a amargura daquelas figuras, na sua condição de existir através do outro. O espetáculo se firma no momento em que opta com simplicidade pelo riso”, argumenta.¹³

Já Marcos Ribas de Faria considerou que a montagem alcançou o equilíbrio entre gêneros algo contrastantes, como melodrama e comédia, em pequeno texto crítico elogioso, no qual assume integrar a equipe do espetáculo como autor da trilha sonora, que abarcava árias de Gaetano Donizetti e Giacomo Puccini e músicas de Nino Rota.

Acompanhar a conquista do elenco, de Yara Amaral a Alexandre Padilha, seus espaços e personagens, procurando passar o melodrama, a história de amor e a comédia comovedoramente mescladas por Filippo, e ver este trabalho passado para o público, mesmo que em níveis diferentes, reforçou o interesse da experiência. Por tudo isso, e pelo admirável desempenho de José Wilker, como Domênico Soriano, com o tempo e uma lucidez que saem ao mesmo tempo da cabeça e do coração, *Filumena Marturano* cumpre competente e honestamente a sua missão.¹⁴

Havia talvez outro dado que influenciasse no fato de Yara Amaral e José Wilker não estabelecerem química tão azeitada em cena: a atriz parecia ter mais idade do que o ator (mais ainda do que a diferença de ambos na vida real – Yara é de 1936, Wilker, de 1945), elemento que não condizia com as personagens no texto. José Wilker evoca o próprio trabalho de maneira bastante rigorosa, impiedosa talvez.

Se eu cometi um equívoco na minha carreira de ator – e devo ter cometido vários –, o mais notável é esse, o de ter feito essa peça como ator. Não tinha o perfil e a idade para fazer a personagem. Yara e eu formávamos um casal que não tinha o necessário equilíbrio. Do ponto de vista visual eu parecia extremamente jovem em relação a ela. A diferença de idade entre nós não era tão grande, mas parecia no palco. Eu me sentia absolutamente inadequado. De início, iria dirigir *Filumena Marturano*. Mas Paulo Mamede quis. Muito justo, era o dono do teatro. Eu resisti durante mais de um mês a fazer o papel. Aceitei convencido por Paulo, Mimina, Sergio e pelo elenco, mas considero um erro. Acho que só consegui começar a fazer direito a personagem quando a Nathalia (Timberg) entrou no espetáculo depois da morte tristíssima da Yara. O fato de a distância de idade ficar ainda mais agravada deu à personagem um caráter que eu nem sabia que poderia ter. Aí o espetáculo começou a acontecer. E na mesma época eu fazia um filme e uma novela. Além de tudo estava afogado por mais duas personagens que, quer quisesse, quer não, invadiam aquela.¹⁵

¹³ Cecília Loyola, “Teatralidade nas origens”, *Tribuna da Imprensa*, 05/09/1988.

¹⁴ Marcos Ribas de Faria, “Experiência interessante”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1988.

¹⁵ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

A súbita morte de Yara Amaral no naufrágio do Bateau Mouche provocou comoção na classe artística. “Lembro daquela noite de ano novo. Cheguei em casa às três horas da manhã. O telefone tocou, atendi. Era um repórter. Queria saber se Yara Amaral tinha ido para o Bateau Mouche. Disse: ‘sim’. Ele falou: ‘sinto muito, mas ela morreu’. Morreram ela e a mãe. Os filhos escaparam porque não quiseram ir”, lembra, consternado, Sergio Britto¹⁶. A continuidade de *Filumena Marturano* estava evidentemente comprometida. Mais do que isso, a partida de Yara abalou o Teatro dos 4, dada a importância da atriz no empreendimento. Não por acaso, Yara declarou duas semanas antes da estreia do espetáculo: “alguns atores tiveram o Teatro Brasileiro de Comédia como escola; outros, o Teatro de Arena. Eu tive o Teatro dos 4”¹⁷.

A declaração da atriz tem algo de efeito, uma vez que compara o Teatro dos 4 com companhias bem maiores (em especial, o TBC) que realmente foram determinantes no processo de formação e desenvolvimento de muitos atores. No caso do TBC, o feito se deu através do contato com diretores estrangeiros que desembarcaram no Brasil ao longo da década de 40 e com uma dramaturgia, sobretudo, estrangeira; no do Arena, aconteceu por meio de uma proximidade maior com o espectador a partir da disposição espacial e também da escrita e encenação de textos voltados para a realidade do brasileiro das classes menos abastadas.

A história do Teatro dos 4 é diferente. Não pode ser considerado exatamente como uma companhia. Não manteve um elenco permanente (por mais assídua que tenha sido a presença de alguns atores) e nem uma sistemática de repertório (por mais que tenha apresentado espetáculos concomitantemente). Devido a questões orçamentárias, as montagens da sociedade se mantiveram, em sua maioria, restritas ao território do Rio de Janeiro, enquanto os espetáculos do TBC visitavam o Rio com certa frequência, desembarcando no Teatro Ginástico. Por outro lado, não seria justo e nem correto reduzir a relevância do Teatro dos 4 à apresentação de uma mera sucessão de diversos espetáculos bem-sucedidos, avulsos e destituídos de uma proposta artística comum. Se a plataforma propagandeada pelos sócios (investir em encenações que valorizassem textos e atuações em detrimento de propostas de direção autorais) era algo questionável em

¹⁶ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

¹⁷ Yara Amaral, “Próxima montagem é Filumena Marturano”, *Folha da Tarde*, 13/08/1988.

termos de efetiva concretização, não há como negar a força de determinadas tendências (o apego a um refinado formato de produção na encenação de peças pouco conhecidas no Brasil) atravessando o projeto do Teatro dos 4.

Yara Amaral não foi “formada” pelo Teatro dos 4. Graduou-se na Escola de Arte Dramática (EAD) e teve rápida passagem pelo Teatro de Arena – na montagem de *O Inspetor Geral* (1966), de Nikolai Gogol. Constituiu sólida carreira em espetáculos como *Réveillon* (1974) – no Grêmio Dramático Brasileiro, capitaneado por Aderbal Freire-Filho – e *À Moda da Casa* (1981), ambos a partir de textos de Flávio Marcio, *A Mais Sólida Mansão* (1976), de Eugene O’Neill, *Os Filhos de Kennedy* (1977), de Robert Patrick, *El Dia que me Quieras* (1980), de José Ignacio Cabrujas, e *Eu Posso?* (1982), de Reinaldo Loy. Ganhou o Prêmio Molière pelo já citado *Réveillon* e por *Avatar* (1974), montagem de Luiz Carlos Ripper para o texto de Paulo Afonso Grisolli. Mas foi no Teatro dos 4, sem dúvida, que a atriz teve a oportunidade de fortalecer o seu repertório dramaturgico interpretando personagens importantes em textos de autores estrangeiros como Gorki, Shakespeare, Pirandello e De Filippo.

Quando Yara Amaral morreu, *Filumena Marturano* estava em cartaz há cinco meses. Faltavam dois para o término da temporada. O corpo da atriz foi velado no Teatro dos 4. Caberia voltar a apresentar com outra atriz ou encerrar a carreira do espetáculo? Nathalia Timberg, atriz também muito ligada à sociedade, se ofereceu para assumir o papel de Filumena em tempo recorde e a encenação retornou no dia 11 de janeiro. Para viabilizar a empreitada, Nathalia adiou a reestrea de *Meu Querido Mentiroso*, de Jerome Kilty. Naquele momento não havia nada mais importante do que prestar homenagem à Yara, conforme lembra Nathalia Timberg.

Foi um momento em que a emoção sobrepujou a razão. Se tivesse parado para pensar, talvez não aceitasse a empreitada. (Paulo) Mamede disse para mim: “Não tenho como pedir a uma atriz um esforço desse só por mais dois meses de temporada”. E eu respondi: “A atriz, você tem”. Construí a personagem no decorrer da temporada. Achei que interromper a carreira da peça naquele momento seria como matar Yara pela segunda vez. Havia um laço bastante forte que me levou a este compromisso quase inviável. Foi muito bom quando entrei no teatro e encontrei um elenco ao nível do chão me dizendo: “Vamos trabalhar”. Yara estava comigo para me ajudar.¹⁸

No final da primeira apresentação em que assumiu o papel de Filumena, Nathalia Timberg pegou a rosa que segurava e colocou-a numa poltrona vazia em homenagem a

¹⁸ Nathalia Timberg (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Yara. O desafio não tinha terminado. Nathalia fez um grande esforço para decorar o texto de Filippo e aprender as marcações em tão pouco tempo, mas também não seria nada fácil dar continuidade à temporada sem o auxílio da adrenalina da estreia, como lembra José Wilker.

Nathalia decorou o texto e nós ensaiamos mal e porcamente três dias. Achei notável seu esforço. Mas nós, nessas circunstâncias – e isso não é um defeito –, decoramos para a estreia. Como na televisão: decoramos e esquecemos. Então, o que aconteceu de engraçado é que a Nathalia no dia da estreia mostrou-se brilhante. Sabia o texto, trouxe um tipo de emoção, de sensibilidade, carregada pela memória da morte da Yara que foi comovente. Mas, a partir do segundo dia, Nathalia tinha – e é normal – os problemas comuns de ter decorado o texto em um ou dois dias. Então, ocorriam lacunas monumentais de texto, que tínhamos que preencher com improvisos. E era mais difícil ainda de improvisar porque os dois atores que poderiam ajudar, Arthur Costa Filho e Yolanda Cardoso, não tinham a agilidade, até pela idade, para resolver essas questões. Com muita frequência precisávamos enfrentar longos silêncios numa peça que vivia de falação, de palavras. Ficamos, assim, durante uma ou duas semanas. Depois conseguimos reafinar o espetáculo. Notável é que a peça, que até então fazia uma carreira mediana, tornou-se um grande sucesso porque um certo necrofilismo assaltou o espectador.¹⁹

Os lapsos de texto não foram as únicas mudanças em relação ao espetáculo que vinha sendo apresentado com Yara Amaral. A entrada de Nathalia Timberg agravaria uma questão já sinalizada por José Wilker: a da diferença da idade entre os atores – agora, ainda mais acentuada. De acordo com o ator, porém, o problema foi revertido a favor da montagem.

...enquanto eu batalhava com Yara para parecer uma pessoa da mesma idade ou do mesmo universo, com Nathalia ficava claro que eu era alguém quase adotado por ela. Soava como uma espécie de paixão crepuscular por parte da Filumena. Fazia mais sentido. Como se uma mulher de mais idade visse no garoto um futuro e o garoto visse nela uma segurança. Era outra peça, que tinha mais graça.²⁰

O espetáculo voltou a ser analisado pela crítica, com olhar especificamente focado na atuação de Nathalia Timberg na noite de estreia.

A Nathalia que surge diante da plateia na cena silenciosa em que a personagem é provocado pelo marido, que acaba de descobrir uma falcatrua, é exemplar para entender a sua participação nessa montagem. Hierática, digna, tensa, Nathalia Timberg começa a viver uma mulher que se preparou por 25 anos para encontrar a felicidade, reunir os filhos, acarinhar o amado e, finalmente, se permitir chorar. Nathalia constrói sua interpretação sobre esse choro represado.

¹⁹ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

²⁰ *Idem*.

São os gestos levemente napolitanos que emolduram uma atuação altamente interiorizada, em que os silêncios e as intenções são tão importantes quanto as palavras. Atriz requintada, Nathalia não se desvia da linha do diretor Paulo Mamede, cumprindo com disciplina e ardor a sua orientação de equilibrar os climas de melodrama e de humor. A emoção de Nathalia Timberg fica contida pela necessidade de servir à narrativa, mas a atriz não disfarça a solidariedade que joga sobre Filumena. É uma solidariedade que nasceu no desaparecimento da colega morta e que se estende a uma intérprete que molda a personagem até a explosão final, quando, encharcada de emotividade, se derrama em prantos. Na primeira sessão de domingo, quando Filumena finalmente consegue chorar, Nathalia liberou a emoção abertamente.²¹

Segundo Macksen Luiz, Nathalia Timberg teria encontrado o equilíbrio – entre melodrama e humor – que faltava à montagem, a julgar pelas restrições lançadas sobre o espetáculo nos primeiros dias. Apesar de interpretar Filumena com inevitável força catártica, a atriz não se deixou dispersar pela expansão, buscando imprimir uma atuação contida, filigranada, discreta. Os dois últimos meses de temporada de *Filumena Marturano* foram norteados pela emoção do tributo a uma atriz de primeira grandeza que precocemente deixou os palcos brasileiros.

5.2 Nathalia e Sergio: 40 Anos de Parceria Artística

Nathalia Timberg ainda estava comprometida com mais uma empreitada: a reestrea de *Meu Querido Mentiroso* no Teatro dos 4, o mesmo espaço onde ela e Sergio Britto tinham apresentado o espetáculo no ano anterior. A temporada em 1988 havia sido bastante curta: apenas 21 apresentações antes de sair em turnê por 17 cidades brasileiras²², com Nathalia conciliando o espetáculo com as gravações da novela *Vale Tudo*, de Gilberto Braga. Nathalia e Sergio tiveram o primeiro contato com a peça de Kilty em 1964, em montagem dirigida por Antonio Do Cabo. O trabalho rendeu à atriz os prêmios Molière e Saci. Mas se a primeira encenação foi um dos pontos altos na carreira de Nathalia, para Sergio Britto se constituiu como uma experiência abortada.

²¹ Macksen Luiz, “A emoção da solidariedade”, *Jornal do Brasil*, 18/01/1989.

²² O espetáculo foi apresentado nas cidades de Petrópolis, Friburgo, Niterói, Goiânia, Brasília, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, São Luiz, Belém, Salvador, Carajás, Barbacena, Itabira, Corinto, Juiz de Fora e Manaus.

Afinal, o ator teve que se distanciar do espetáculo após uma fratura no cotovelo provocada depois de um passeio a cavalo.

Nessa revisita ao texto na segunda metade da década de 80²³, Nathalia voltou a ganhar o Prêmio Molière. Não se tratava de uma produção do Teatro dos 4, e sim dos próprios Sergio Britto e Nathalia Timberg, que contavam com patrocínio da Golden Cross. O único profissional presente nessa empreitada que costumava integrar a equipe técnica dos espetáculos da sociedade foi o iluminador Jorginho de Carvalho.

Os atores decidiram investir numa nova versão de *Meu Querido Mentiroso* enquanto apresentavam *A Cerimônia do Adeus*, espetáculo em que contracenavam nos papéis de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Sergio Britto e Nathalia Timberg perceberam uma coincidência de datas: Sartre e Beauvoir travaram duradoura relação de 40 anos. George Bernard Shaw e Beatrice Patrick Campbell, personagens reais do texto de Jerome Kilty, trocaram correspondência durante quatro décadas (entre 12 de abril de 1899 e 21 de agosto de 1939), evidência de um sólido, ainda que platônico (ambos eram casados), relacionamento, encerrado com a morte dela. E há exatos 40 anos Sergio e Nathalia tinham se conhecido no Teatro Universitário, conduzido por Jerusa Camões, onde contracenaram nas montagens de *O Pai*, de August Strindberg, e *Quebranto*, de Coelho Neto.

Jerome Kilty teve acesso à longa troca de cartas entre George Bernard Shaw e Beatrice Campbell graças à Agnes Claudius, que recebeu a correspondência das mãos de Campbell cinco dias antes dos alemães invadirem a França, em 1939, e entregou ao dramaturgo, então piloto da Força Aérea Inglesa. A correspondência foi publicada em livro em 1952, inspirando Kilty a escrever a peça. Claudius morou no Brasil durante oito anos, foi amiga de Paschoal Carlos Magno, atuou como crítica de teatro e conheceu Sergio Britto quando o ator participou da montagem de Hoffmann Harnish para *Hamlet*, no Teatro do Estudante, em 1948. Agnes Claudius fez a primeira tradução para o português de *Meu Querido Mentiroso*, auxiliada por Barbara Heliadora, que realizou uma nova tradução para a segunda montagem do texto de Kilty.

Ao contrário do que possa parecer, *Meu Querido Mentiroso* não se enquadra como exercício de encenação realista. Os atores transitam entre a narração e a representação e o espetáculo de Wolf Maya não segue à risca a rigidez de territórios delimitados.

²³ Nathalia Timberg e Sergio Britto voltariam a investir numa terceira montagem de *Meu Querido Mentiroso*, em 1998, no Teatro Delfim.

A montagem atual criou dois diferentes ambientes no palco – um para Shaw e outro para Mrs. Campbell –, mas durante a peça vai acontecer de Sergio Britto se levantar e entrar no ambiente de Mrs. Campbell, puxar uma cadeira e sentar ao lado dela. Eles também riem juntos lendo uma carta ou se entristecem juntos em outros momentos.²⁴

Este pedido de licença em relação ao plano da realidade lembra, em alguma medida, o proposto por Mauro Rasi em *A Cerimônia do Adeus*, no que se refere à contracena entre personagens da realidade (Aspásia) e da imaginação (Simone de Beauvoir). Por meio da dinâmica da cena, Wolf Maya evidenciou uma preocupação que também norteou o trabalho dramaturgico de Kilty: encontrar uma estrutura teatral para uma proposta calcada no registro da evolução de um relacionamento através de uma extensa correspondência de cartas.

A crítica elogiou o texto de Kilty e a direção de Wolf Maya, realçando a teatralidade da encenação em oposição a uma eventual ocultação do teatral em prol de uma perspectiva realista/naturalista. “Maya retira as muitas possibilidades teatrais que a integração das personagens permite, criando cenas que se fundamentam nos mais recorrentes efeitos de uma comédia inglesa clássica. A direção enfatiza esses efeitos, ao ponto de explorar as cortinas do cenário despojado quase como pano de boca para deixar transparente o caráter da representação”, afirma Macksen Luiz²⁵. As personagens, porém, convencem mais como símbolos de um momento histórico, cuja atmosfera é plenamente materializada no palco, do que como indivíduos específicos. “Na concepção de Wolf Maya, o tratamento sofisticado se impõe sobre o lado humano das personagens que se tornam figuras teatralmente bem definidas como traços estilísticos de uma época, mas às vezes insuficientemente dimensionadas como perfis de vivências”, complementa Macksen²⁶. Tania Brandão também considera algo artificial o elo entre as personagens – e não necessariamente pelo fato de se tratar de uma relação platônica, até certo ponto não concretizada na prática. “Mesmo quando os atores chegam a contracenar, seu encontro sugere sempre uma aproximação delicada, mais referida do que vivida”, observa²⁷.

²⁴ Wolf Maya, entrevista a Pedro Tinoco, “80 anos de palco”, *Tribuna da Imprensa*, 16/05/1988.

²⁵ Macksen Luiz, “Cartas apaixonadas”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1988.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Tania Brandão, “O amor sujeito a chuvas e trovoadas”, *O Globo*, 20/05/1988.

Nathalia Timberg recebeu mais elogios do que Sergio Britto, ainda que os dois atores tenham encaminhado seus trabalhos de modo coerente com suas personalidades interpretativas. A crítica realçou a solidez de Nathalia na construção de Beatrice Campbell, além de seu conhecido domínio técnico (“dicção perfeita”) e da proximidade entre a atriz e o universo sofisticado do personagem. De acordo com a crítica, não havia risco propriamente em questão, o que não invalidava, de modo algum, a qualidade de seu trabalho.

Nathalia Timberg se mostra perfeitamente à vontade no papel da atriz de classe, já que a sua personalidade de intérprete se ajusta bem a esse gênero de papéis. Timberg tira partido de sua figura sofisticada, da dicção perfeita e da forte presença de palco. A atriz domina as mudanças de climas dramáticos com segurança, ainda que nos momentos mais densos Nathalia resolva mais pela técnica e pela experiência do que pela busca de uma solução original.²⁸

Sempre vista como uma atriz rigorosa e sofisticada – o que, de fato, se confirma por sua formação em Paris com nomes como os de Jean-Louis Barrault e Etienne Decroux e pela consistência da carreira que desenvolveu ao longo das décadas –, Nathalia Timberg, porém, não se afastou de uma perspectiva popular – seja por meio do permanente vínculo com a televisão, seja de projetos como o do Circo do Povo, posto em prática no início dos anos 70 ao lado do marido, Sylvan Paezzo, que consistia na apresentação de importantes obras da dramaturgia brasileira num circo de dois mastros. Já Sergio Britto se notabilizou como ator de composição. Talvez por isto tenha optado por um Bernard Shaw expansivo que, contudo, suscitou restrições. “Sergio Britto (...) desenha Shaw como um temperamento um tanto extrovertido. Mesmo se considerarmos a origem irlandesa de Shaw, a linha adotada por Sergio parece exteriorizar em excesso os sentimentos intrincados do escritor”, constata Macksen Luiz²⁹. “Seu envelhecimento (...) sofre com o ar técnico forte inclinado à mecanização”³⁰, destaca Tania Brandão. Ambos, porém, são unânimes ao destacar uma passagem do ator no espetáculo: a cena em que relata a cremação do corpo da mãe.

²⁸ Macksen Luiz, “Cartas apaixonadas”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1988.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Tania Brandão, “O amor sujeito a chuvas e trovoadas”, *O Globo*, 20/05/1988.

5.3 Tchekhov em Atmosfera Desértica

Na produção seguinte, o Teatro dos 4 retomou Anton Tchekhov, que teve outra de suas grandes peças (*Tio Vânia*) encenada poucos anos antes. Agora, a escolha recaiu sobre *O Jardim das Cerejeiras*. Através dessa encenação, os sócios também reafirmavam o vínculo com a dramaturgia russa, a julgar pelos espetáculos já realizados a partir de autores como Maximo Gorki (*Os Veranistas*) e Nikolai Erdman (*O Suicídio*).

Apesar de ser um dos grandes textos da dramaturgia universal e de despontar como escolha constante dentro das escolas de teatro, *O Jardim das Cerejeiras* ainda não tinha sido suficientemente difundido na cena do Rio de Janeiro. O Teatro dos 4 cumpria essa função, apresentando material inédito ou ajudando a divulgar obras pouco conhecidas do público. A peça de Tchekhov havia inaugurado o Teatro Ipanema, em 1968, mas a projeção, naquela ocasião, foi discreta. “Tchekhov só não previu que a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética esmagaria naquele ano também a primeira montagem de *O Jardim* no Brasil. O texto ficou apenas três meses em cartaz porque, segundo explicação de Rubens na época, tudo ficou triste”, afirma a jornalista Marcia Cezimbra³¹, evocando o tumultuado ano do AI-5.

Como normalmente acontece nas montagens do Teatro dos 4, não houve a preocupação em reconstituir minuciosamente o contexto no qual a história se passa (no caso de *O Jardim das Cerejeiras*, a Rússia pré-revolucionária de 1904). Escorado na adaptação de Luigi Lumari e Giorgio Strehler, o diretor Paulo Mamede também não negou esse contexto por meio da imposição de um outro, diverso. Afinal, o panorama descortinado por Tchekhov não precisa de referências contemporâneas para afirmar sua atualidade. O texto destaca a gradativa desvalorização do vínculo afetivo em prol de uma noção pragmática de mundo. Os falidos aristocratas flagrados pelo autor (representados por Liuba e o irmão, Gaiev), destituídos de uma visão mais realista da vida, negam a sua frágil condição econômica até o limite do possível. O elo que ambos mantêm com o jardim das cerejeiras será suplantado pela rentabilidade que o mesmo jardim terá nas mãos de uma nova classe social (representada por Lopakhine) que passou a deter o poder econômico. Para Lopakhine, inclusive, o jardim o remete a um passado de escravidão que vitimou seus familiares.

³¹ Marcia Cezimbra, “Comédia da decadência”, *Jornal do Brasil*, 25/07/1989.

Mas as personagens não são separadas em blocos estanques. Liuba, símbolo de uma aristocracia ociosa, evidencia maior grau de inquietação do que Trofímov, o estudante revolucionário. Enquanto ela revela uma vida afetiva agitada, ainda que norteadada pela dependência em relação ao amante, ele permanece estagnado nos mesmos ideais, sem, contudo, transformar a teoria em ação.

No que diz respeito à encenação, é possível perceber em *O Jardim das Cerejeiras* uma tendência marcante em muitos espetáculos do Teatro dos 4: o afastamento de um código tradicionalmente realista, mesmo quando o autor (como é o caso de Tchekhov) está historicamente incluído nessa vertente. Esta determinação poderia ser claramente percebida nos figurinos (de Mimina Roveda), na trilha sonora (de Caíque Botkay), na iluminação (de Maneco Quinderé) e, em especial, na proposta cenográfica (também a cargo de Paulo Mamede, diretor da encenação, e Paulo Roberto Leal).

A montagem marcava a solidificação do vínculo entre Maneco Quinderé e o Teatro dos 4, ainda que não propriamente o início do contato entre o iluminador e o espaço. Afinal, Quinderé já tinha participado de encenações realizadas no Teatro dos 4, produzidas pelos sócios (foi assistente de Aurélio de Simoni e Luiz Paulo Nenen em *O Suicídio e As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e eletricista cênico em *Tio Vânia*) ou não (como *Barreado*, na qual foi contra-regra). A partir de *O Jardim das Cerejeiras*, Maneco Quinderé iluminaria os espetáculos da fase final: *Fica Comigo esta Noite* (fora da sociedade), *O Baile de Máscaras* e *Mephisto*. Foi convidado para trabalhar nas montagens do Teatro dos 4 por Mimina Roveda e Paulo Mamede após o casal assistir à iluminação dele para o espetáculo infanto-juvenil *Uma só Andorinha não faz Verão* (1988), texto de Giuliano Nandi, uma produção da atriz Ítala Nandi.

O iluminador confirma que integrar a equipe de criação do Teatro dos 4 significava ocupar um lugar ambicionado, a evidência de ter alcançado um determinado *status* na carreira e, ao mesmo tempo, marcar filiação a um teatro tido como convencional. Era uma época em que o Rio de Janeiro vivia agitado pelas instigantes criações de Gerald Thomas com a Companhia de Ópera Seca – depois de *4 Vezes Beckett*, no Teatro dos 4, surgiram espetáculos norteados por textos do encenador e marcados por concepções cênicas arrojadas que forneciam acesso refinado ao público, muito além do entendimento suscitado pelo plano verbal, como *Eletra com Creta* (1986), *Carmem com Filtro* (1986), *Carmem com Filtro 2* (1988), *Trilogia Kafka – Uma Metamorfose*, *Praga, Um Processo* (1988), *Matogrosso* (1989) e *M.O.R.T.E* (1990) – e pelas de

Moacyr Góes com a Companhia de Encenação Teatral – a partir de textos de Bertolt Brecht – *Baal* (1988) –, Christopher Marlowe – *A Trágica História do Dr. Fausto* (1989) –, Michel de Ghelderode – *A Escola de Bufões* (1990) –, Luigi Pirandello – *Os Gigantes da Montanha* (1991) – e August Strindberg – a peça *O Sonho*, que gerou *Epifanias* (1993) –, espetáculos concebidos em parceria com a teórica Beti Rabetti. Mas Maneco Quinderé considera apressada a classificação de tradicionalista atribuída aos espetáculos da sociedade. “Sergio Britto era responsável pelo novo no Teatro dos 4”, afirma³², referindo-se, principalmente, à concepção do próprio Gerald Thomas, convidado por Britto para trabalhar no teatro, em *4 Vezes Beckett*.

O Jardim das Cerejeiras também podia ser visto como um exemplo de criação arrojada, distante de convenções pré-estabelecidas em todos os quesitos da criação. Mimina Roveda, que revestiu os figurinos de uma fina camada de tule preto para sugerir envelhecimento, chama atenção para o esforço do Teatro dos 4 de fugir a uma abordagem museológica do material sobre o qual se debruçam.

Os figurinos não se propõem a evocar uma época precisa. Pela concepção do espetáculo isto seria impossível ou completamente impertinente fazer figurinos realistas. Mas, de qualquer modo, teriam que reproduzir um tipo de gente, uma sociedade. Os figurinos são verdadeiros, vestem as máscaras sociais. Sem dúvida, reportam-se à Rússia tchekhoviana, mas não com os olhos de historiador. Não é como um médico procurando as marcas do tempo num rosto, mas como um psicólogo procurando os traços de um caráter.³³

Sergio Britto e Paulo Mamede destacam com frequência essa mesma preocupação nas declarações em que justificam os textos escolhidos. Caíque Botkay também não enveredou por uma pesquisa musical que ambicionasse remeter o espectador ao período em que o texto é ambientado.

A música, como tudo nesta montagem, não tem o sentido de ilustração ao texto e a ação. Não visa servir à montagem. A música pretende, com recursos atuais, refletir esta montagem. Foram criados dois temas musicais que acompanham toda a peça. No terceiro ato, que, para Tchekhov, seria o único com música, acontece uma festa, mas, ao contrário da estrutura de uma festa clássica, com oito valsas em diferentes andamentos, aqui é a mesma valsa que se repete. Um outro tema está presente em toda ação: a música também recorre a ruídos externos, sons de fora da casa, mas sem qualquer tratamento sonoplástico. Não há nenhuma intenção realista. O sentido da música na peça é o de traduzir em som e ritmo algumas obsessões do drama tchekhoviano – a repetição, a fatalidade, a imobilidade, o absurdo, o vazio.³⁴

³² Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

³³ Mimina Roveda, Programa de Sala, *O Jardim das Cerejeiras*, Teatro dos 4, 1989.

³⁴ Caíque Botkay, Programa de Sala, *O Jardim das Cerejeiras*, Teatro dos 4, 1989.

Botkay sublinha um ponto importante: a determinação em não ilustrar o texto, em não conceber uma música que sublinhasse o que já se encontra anunciado pelo autor. Uma perspectiva que pode ser relacionada às encenações do Teatro dos 4, que não se limitavam a reiterar a história diante do espectador. Havia a intenção, mesmo que em medidas variáveis, de fornecer ao público possibilidades de analogias, de associações espaço-temporais, sem, porém, perder de vista a obra do autor através de abordagens arbitrárias.

A cenografia de Paulo Mamede, concebida em parceria com Paulo Roberto Leal, lançava as personagens em espaço desértico, ao invés de inseri-las na ambientação realista de uma propriedade aristocrática. O cenário era formado por uma sobreposição de papelões em tons terrosos. Mas Paulo Mamede não considera certa suspensão do realismo como espinha dorsal da criação cenográfica.

Já naquela época muita gente contrastava textos realistas com cenografias não-realistas. A cenografia de *O Jardim das Cerejeiras* não deixava, de alguma forma, de ser realista. Não era totalmente abstrata. Havia algo que remetia às estepes. Era toda em tons de terra. Quando recebemos o material, um dos tons terrosos veio mais claro. A diferença se tornou maior do que tínhamos planejado. Mas prevaleceram os tons terrosos.³⁵

A escolha do papelão remeteu à valorização de uma discussão ecológica, lançada pelo autor (e bastante presente em outras de suas peças, principalmente em *Tio Vânia*), e valorizada no contexto de 1989, ano da montagem do Teatro dos 4. Havia ainda a intenção de potencializar, por meio da cenografia, o contraste entre o apego à estagnação e o sopro de mudança, como afirma Paulo Mamede.

O próprio material escolhido, um produto que vem da madeira, um subproduto industrial, de certa forma afigura essa dialética, presente nas peças de Tchekhov e na angústia de suas personagens, vivendo nos limites entre a transformação e a criação do novo frente à força inabalável do velho, da decadência. Essa discussão, tão em moda na ecologia, passa pela mesma tensão que opõe o avanço científico e tecnológico à destruição do meio ambiente.³⁶

A iluminação de Maneco Quinderé interagiu com a espacialidade proposta por Paulo Mamede e Paulo Roberto Leal. Foi uma criação influenciada pelo convívio entre os três. “Eu compreendi aquela atmosfera tchekhoviana e estabeleci boa parceria com um diretor de teatro e um artista plástico que nunca tinha feito cenário”, observa Maneco³⁷,

³⁵ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

³⁶ Paulo Mamede, Programa de Sala de *O Jardim das Cerejeiras*, Teatro dos 4, 1989.

³⁷ Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

que acumulou experiência como assistente e operador de luz de Luiz Paulo Nenen e, posteriormente com diversos diretores.³⁸ Em *O Jardim das Cerejeiras*, o iluminador promoveu eventuais contrastes em relação à cenografia, como a inserção de cores como azul e vermelho em meio à sobreposição de tons pastéis do papelão. Foram marcantes as criações do pôr-do-sol e da mesa de sinuca de Gaiev. “O efeito do jogo de sinuca do Gaiev era obtido através de uma luz verde que recortava a cena num grande tabuleiro”, lembra Maneco³⁹. Como aconteceu em *Sábado, Domingo e Segunda*, os sócios optaram por não dividir o Teatro dos 4 com nenhuma outra produção, decisão possivelmente decorrente não só das exigências envolvidas na concepção cenográfica como da peculiar disposição espacial.

A montagem valoriza as transformações ocasionadas pela passagem do tempo, mas também uma sensação de vácuo presente na dramaturgia de Tchekhov – entre uma ordem de valores que se revela obsoleta (mesmo que os sinais ainda não estejam suficientemente claros) e uma nova que se insinua no horizonte. Em *O Jardim das Cerejeiras*, a transição é contundente; já em *A Gaivota*, surge de maneira mais sutil, com a diva Arkádina simbolizando uma visão artística que começava a evidenciar seus primeiros sinais de desgaste e o filho, o incompreendido e passional Treplev, tentando se lançar como dramaturgo. Por meio dessas duas personagens, Tchekhov aludia ao conflito entre naturalismo e simbolismo, especialmente marcante na passagem do século XIX para o XX. O dramaturgo discordava das direções excessivamente naturalistas de Constantin Stanislavski, que buscava o máximo de precisão na reprodução da fatia de vida ambicionado nas montagens do Teatro de Arte de Moscou. Em todo caso, a relevância do tempo em Tchekhov se mostrou determinante não só na criação cenográfica como na própria configuração espacial do palco. Paulo Mamede e Paulo Roberto Leal aproveitaram a disposição móvel do palco, que avançou sobre a plateia.

Nós pensamos em ser fiéis a essa visão perspectiva da obra de Tchekhov, observando o caráter de jogo, acaso, necessidade e mudança que compõe o núcleo da estrutura familiar da peça. Buscamos um elemento que é apenas

³⁸ Na época da montagem de *O Jardim das Cerejeiras*, Maneco Quinderé já tinha trabalhado com diretores como Luiz Carlos Ripper – em *Galvez, o Imperador do Acre* (1983), de Márcio Souza e Luiz Carlos Góes –, Mauro Rasi – em *Tupã, a Vingança* (1985) –, Luís Antônio Martinez Corrêa – em *Theatro Musical Brasileiro I* (1985) e *Theatro Miscal Brasileiro II* (1987), de Martinez Corrêa e Marshall Netherland –, Marília Pêra – em *O Mistério de Irma Vap* (1986), de Charles Ludlam –, Naum Alves de Souza – em *Cenas de Outono* (1987), de Yukio Mishima –, Aderbal Freire-Filho – em *Gardel, uma Lembrança* (1987), de Manuel Puig – e Bia Lessa – em *Exercício nº 1* (1987).

³⁹Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

sugerido no texto, uma mesa de bilhar, e fizemos dela como que uma espécie de narrador visual da ação. Como o teatro é modulado, mexemos no palco, que avançou sobre a plateia com a mesa encaixada. Quando vimos a maquete, percebemos que a configuração do espaço lembrava um grande pássaro.⁴⁰

A imagem descrita por Paulo Roberto Leal pode remeter à gaivota tchekhoviana, que, não por acaso, se tornou símbolo do Teatro de Arte de Moscou. Sergio Britto também traz à tona a conexão passional entre Tchekhov e Stanislavski ao destacar o esforço feito por Paulo Mamede para caminhar na contramão do que porventura possa ser considerado como eventual estereótipo propagado pela encenação de obras do autor: o tom psicologizante impregnado em interpretações ralentadas.

Tchekhov cria máscaras imutáveis vivendo histórias e experiências diferentes. A Arkádina de *A Gaivota* é a Liuba em *O Jardim das Cerejeiras*, como é também a Anna Petrovna do filme *Peça Inacabada para Piano Mecânico*, baseado em conto seu. Eu acho importante destacar o seguinte: o teatro de Tchekhov foi a base de Stanislavski para a criação do seu famoso método. Por conta disso, e à revelia de Tchekhov e do próprio Stanislavski, o teatro tchekhoviano ganhou um tom psicologizante insuportável. Tem filmes russos modernos que conservam esse traço. Eles são quase intragáveis para o gosto moderno e certamente insuportáveis para nós brasileiros, apesar de belíssimos. Mas a verdade é que não se faz mais Tchekhov na Inglaterra ou na França e em praticamente nenhum lugar do mundo dessa maneira. A montagem do Paulo não coloca mais o ator se desdobrando em cena infinitamente, lentamente, como se você estivesse lendo o que se passa na cabeça dele. É um teatro menos psicológico, mas mais verdadeiro.⁴¹

Sergio Britto afirma que as personagens de Tchekhov são “máscaras imutáveis” e justifica sua visão ao apostar numa equivalência entre algumas. A máscara é comumente vista como embalagem falseadora da essência de um indivíduo. Mas essa abordagem foi bastante questionada ao longo do tempo a partir da percepção de que a aparência é reveladora do indivíduo. Os conceitos tradicionais de aparência/essência, superficial/profundo, interioridade/exterioridade, foram tensionados. Isto reverberou, sem dúvida, na abordagem do teatro de Tchekhov, muitas vezes atrelado a um lugar-comum: a vida interior das personagens é muito mais intensa do que tudo aquilo que acontece no mundo externo. Para reforçar a relevância da vida interior das personagens de Tchekhov, os encenadores tendem a investir em interpretações psicologizadas,

⁴⁰ Paulo Roberto Leal, Programa de Sala, *O Jardim das Cerejeiras*, Teatro dos 4, 1989.

⁴¹ Sergio Britto, Programa de Sala, *O Jardim das Cerejeiras*, Teatro dos 4, 1989.

marcadas por longas pausas nem sempre devidamente preenchidas, como aponta Sergio Britto. A montagem de Paulo Mamede procurou romper com essa tradição.

Não era uma tarefa fácil diante de um elenco tão grande e heterogêneo, desafio presente em diversos espetáculos do Teatro dos 4. Em sua maioria, o grupo reunido em *O Jardim das Cerejeiras* não fazia parte da história da sociedade até então, com exceção de Sergio Britto (Gaiev) e Nathalia Timberg (Liuba). Camilo Bevilacqua (Iacha) já tinha participado de *A Cerimônia do Adeus* e voltaria em *Mephisto*. Ada Chaseliov (Carlota) havia feito rápida substituição em *Sábado, Domingo e Segunda*. Sobressai a preocupação em valorizar novos atores que, eventualmente, despontaram em cena como revelações, como Emilia Rey (Duniacha), vinculada ao Grupo Tapa, companhia que contava com outra integrante em cena: Clarisse Derzié (Ania). Mas os veteranos também continuavam devidamente destacados, a julgar pelas presenças de José Lewgoy (Firs), que quebrava jejum teatral de quase 18 anos – seu último trabalho foi na montagem de José Renato para *O Peru*, de Georges Feydeau, que inaugurou o Teatro Galeria –, Othon Bastos (Lopakhine) – ator que retornaria em *Mephisto* fazendo aqui personagem que, de início, seria interpretado por José Wilker –, Nelson Dantas (Pichtchik) e André Valli (Epikodov). A preocupação de incluir atores inseridos no mercado televisivo, ainda que sem perder de vista o cuidado na escalação, transparecia nas presenças de Renée de Vielmond (Varia) e Edwin Luisi (Trofimov). Virgínio Liberti ficou encarregado da circunstancial figura do Viajante.

Era, sem dúvida, interessante se deparar com a contracena estabelecida entre atores oriundos de formações e experiências profissionais diversas. Mas buscar riqueza na falta de unidade também acabava sendo a saída diante da impossibilidade de trabalhar com um grupo coeso. O Teatro dos 4 não conseguiu firmar um elenco próprio e precisava lidar com as agendas atribuladas de alguns integrantes, cada vez mais compromissados com a televisão. “Na época era difícil ensaiar com um elenco daquele tamanho em função dos compromissos de cada um. Então, às vezes, eu ensaiava como diretor 12 horas por dia para pegar três horas um, três horas outro”, relembra Paulo Mamede⁴², que contou com o auxílio de Angel Vianna, que fez a direção corporal de alguns espetáculos do Teatro dos 4.

⁴² Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

As reportagens da época trouxeram declarações semelhantes às publicadas sobre cada nova empreitada do Teatro dos 4, no que se refere ao esforço de apostar num espetáculo requintado com um elenco numeroso (13 atores e três músicos). A fala pode soar repetitiva, mas é justa. No decorrer do tempo, produções como *O Jardim das Cerejeiras* e outras tantas propostas pela sociedade diminuíram de quantidade até o quase desaparecimento no Rio de Janeiro. O chamado teatro de texto, envolto em produções suntuosas, perderia paulatinamente o seu lugar nas décadas seguintes.

O Teatro dos 4 contava com o patrocínio da Shell, mas era inevitavelmente afetado pela instabilidade do país, como afirma Paulo Mamede. “O Plano Verão, entre outras alterações monetárias, deixou incalculável o custo do espetáculo em cruzados novos. Tudo foi calculado em OTN, BTN, em dólar, em tanta coisa, que não sei mais o valor em cruzados novos”⁴³. As matérias também apontam para a relevância do espetáculo numa época em que (já) se tendia a investir em montagens acomodadas para garantir o tilintar das caixas registradoras das bilheterias. “Chega de comedinhas para ganhar dinheiro. Todo ator tem que passar por grandes autores. Trama-se no submundo do Teatro dos 4 uma intervenção na pasmaceira geral do teatro”, declara Edwin Luisi⁴⁴.

De acordo com a recepção da crítica, não houve maiores descompassos entre o resultado ambicionado e o efetivamente alcançado. Os críticos consideraram a montagem algo fria na opção por marcações austeras, tonalidade, porém, também atribuída à determinação em não se apoiar na contundência que as palavras escritas por Tchekhov com precisão cirúrgica poderiam adquirir. Sheila Kaplan elogiou a habilidade de Paulo Mamede no transporte da atmosfera tchekhoviana para o palco.

O rigor e a seriedade do empreendimento saltam aos olhos, atingindo um patamar único em nossos palcos. Mamede conseguiu um bom ponto de equilíbrio, percebendo que os laivos de humor nessa tragédia da decadência de um mundo resultam da dubiedade com que o autor olhava seus personagens – por um lado, cheio de terna compaixão, por outro, desnudando com a crueza do médico que ele também era a ridícula disparidade entre existências rasteiras e sonhos grandiosos.⁴⁵

Macksen Luiz considerou que Paulo Mamede lançou um olhar respeitoso em relação ao texto, perspectiva só tensionada pela arrojada concepção cenográfica. O diretor também

⁴³ Paulo Mamede, entrevista à Marcia Cezimbra, “Comédia da decadência”, *Jornal do Brasil*, 25/07/1989.

⁴⁴ Edwin Luisi, entrevista a Sidney Garambone, “Julho é o mês de Tchekhov”, *Revista de Domingo, Jornal do Brasil*, 11/06/1989.

⁴⁵ Sheila Kaplan, “Muito além de um simples jardim”, *O Globo*, 27/07/ 1989.

teria escapado às convenções ao não se debruçar sobre as personagens a partir de uma perspectiva psicológica.

Esse texto fundamental para a compreensão da alma humana recebe um tratamento reverente do diretor Paulo Mamede. Não há rupturas – a única quebra é o cenário que procura abstração – ou tentativas de psicologizar a narrativa. Mamede limpa a cena de interpretações psicológicas, projetando o universo de Tchekhov num cenário horizontal praticamente sem móveis, onde os atores se sentam no chão, seguindo os traços indefinidos do cenário.⁴⁶

Houve uma tendência na crítica de recortar a concepção espacial do restante do espetáculo, como se a ousadia da proposta cenográfica contrastasse com uma abordagem mais convencional da obra. Mas talvez a encenação não fosse exatamente convencional, mas austera, demonstrativa até, como aponta Macksen Luiz.

A direção evita explicar motivações. É um painel de vidas apodrecendo, ruindo, desperdiçadas. As marcações são hieráticas, pelo menos no primeiro ato, quando Mamede consegue reunir no quarto de brinquedo da velha família tantas crianças grandes que brincam inconsequentemente com suas vidas (...) *O Jardim das Cerejeiras*, nessa produção do Teatro dos 4, nem sempre estabelece uma envolvimento. O espetáculo está marcado por uma frieza demonstrativa, olhe como agem as personagens.⁴⁷

Em todo caso, a espacialidade singular proposta por Paulo Mamede e Paulo Roberto Leal – remetendo a outras experiências feitas no Teatro dos 4 que subverteram a disposição à italiana tradicional – despontou como destaque da montagem, como assinala Cecília Loyola. “O sentido de modernidade presente no gesto de se apropriar do espaço para fazê-lo estruturalmente um pensamento cênico”.⁴⁸

Outro crítico, Armindo Blanco, usou o termo “modernidade” para analisar a montagem de *O Jardim das Cerejeiras*.

...(a montagem) vai num crescendo, apesar dos desequilíbrios do elenco, e da busca de uma modernidade que recusa o tom psicologizante, como diz Sergio Britto: “Ora! Sem esse tom, o que resta de Tchekhov?” A montagem do Teatro dos 4 aponta no sentido do mundo crepuscular em que se movem os personagens. Stanislavski, que deu corpo e forma à obra de Tchekhov no Teatro de Arte de Moscou, acharia pouco, e menos ainda se considerarmos o bege das roupas tinindo de novas, e a coloração estival da cenografia. Mas há um Tchekhov em cena, o Tchekhov de Mamede. Sérgio Britto e Mimina Roveda, que experimentam e ousam, e ninguém lhe negará a sensibilidade e inteligência e crédito profissionais para isso. Trata-se para eles de ir além do já visto...⁴⁹

⁴⁶ Macksen Luiz, “Tempo dos gestos inúteis”, *Jornal do Brasil*, 27/07/1989.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Cecília Loyola, “Pelo viés da memória”, *Tribuna da Imprensa*, 07/08/1989.

⁴⁹ Armindo Blanco, “Um Tchekhov em bege”, *O Dia*, 29/07/1989.

Armindo Blanco questiona as opções de Paulo Mamede na condução do espetáculo, especificamente no que se refere à recusa de um tom psicologizante. Opõe-se ao que considera como um padrão estético asséptico da montagem. Ao mesmo tempo, porém, louva a disposição não só de Mamede nessa encenação como dos demais sócios do Teatro dos 4 de transitar acima das limitações do lugar-comum.

Conforme o esperado, os críticos⁵⁰ fizeram restrições ao rendimento desigual do elenco, notadamente heterogêneo. “A unidade cromática do visual não se transfere para a linha de interpretações. Há atores que agem numa chave naturalista, enquanto outros ritualizam a atuação em gestos excessivamente formalizados”, observa Macksen Luiz⁵¹, dividindo em dois blocos contrários os registros interpretativos. De um lado, o apagamento da representação através da coloquialidade e espontaneidade próprias da “chave naturalista”; do outro, a tendência a afirmar uma composição, a assumir uma construção física estilizada, visível diante do público. Macksen Luiz considera mais problemática essa indefinição do que o rendimento do elenco como um todo, uma vez que tanto ele quanto os demais críticos aprovaram o resultado alcançado pela maior parte dos atores individualmente. Nathalia Timberg, Sergio Britto, José Lewgoy, Othon Bastos, Nelson Dantas, Edwin Luisi, André Valli, Emilia Rey e Camilo Bevilacqua ganharam elogios unânimes.

A crítica destacou ainda não só a qualidade das soluções estéticas na montagem de *O Jardim das Cerejeiras* como o entrosamento entre elas. Sheila Kaplan considerou que a iluminação potencializava o estado de espírito das personagens de Tchekhov. “O cenário consiste em uma paisagem de papelão que ganha inesperados sentidos com a iluminação de Maneco Quinderé, que, sem cair num simbolismo primário, reverte em cores e climas a angústia e o desencontro afetivo que caracteriza as personagens”.⁵²

Cecília Loyola percebeu questões determinantes na dramaturgia de Tchekhov por meio da cenografia.

A cor fluida das areias estende-se pelo espaço sólido do Teatro dos 4. Marca as ondas de um tempo passado que se deseja eternizar no universo irreal das personagens de Tchekhov, mas as paredes negras da realidade rasgam o cenário dessa gente etérea, perpetuada pela ficção do autor russo da passagem do

⁵⁰ O espetáculo ganhou o Prêmio Fundacen, destinado aos cinco melhores espetáculos do ano.

⁵¹ Macksen Luiz, “Tempo dos gestos inúteis”, *Jornal do Brasil*, 27/07/1989.

⁵² Sheila Kaplan, “Muito além de um simples jardim”, *O Globo*, 27/07/1989.

século. *O Jardim das Cerejeiras*, de flores alvas e madeira avermelhada, é a cena da superfície. Sobre vulcões em quase erupção, as águas serenas do lago da gaivota onde boia o anzol, que se transformam num imenso quarto de crianças em que os mais velhos brincam. As coisas acontecem sem acontecer e o tempo passa sem passar, à beira do abismo escarpado.⁵³

Ao decodificar elementos da peça através da criação cenográfica (em texto de qualidade poética), Cecília Loyola remete à ampliação do conceito de texto, não mais restrito ao plano verbal. O público não acessa mais os “conteúdos” da peça tão-somente por meio do texto que escuta. O texto verbal é um entre outros elementos que compõem o espetáculo. Tendo em vista que a plateia pode acionar chaves da encenação e/ou da obra do autor através da cenografia, da iluminação, dos figurinos, talvez seja possível dizer que existe texto em todos os integrantes do acontecimento teatral. Uma perspectiva que também pode ser verificada na análise de Cecília Loyola em relação aos figurinos de Mimina Roveda.

...falam as tonalidades que escurecem e clareiam as amareladas cerejeiras da Europa. Dizem a pureza em Anya, o desencanto em Varya, a fixidez etérea em Gaiev e Liuba. Mas Tchekhov é Tchekhov, e o espetáculo se dá e se obstaculiza ondulando numa cadência que busca um movimento original da estrutura explicitada no magnífico cenário.⁵⁴

Macksen Luiz aplaudiu a integração entre as criações da equipe técnica.

A iluminação de Maneco Quinderé esquentava o palco com suas tonalidades azuis e vermelhas (anoitecer e amanhecer), com bonitas soluções, como a passagem do trem, as silhuetas dos atores em contraplano, especialmente ao explorar a tessitura do cenário, as ranhuras do papelão que compõem imagens abstratas. Quando recebem luzes laterais, redimensionam com impacto o belo cenário de Paulo Mamede, em colaboração com Paulo Roberto Leal. Num quadro de cores matizadas, os figurinos de Mimina Roveda exploram a decomposição do marrom contraposta entre o preto e o branco.⁵⁵

Mas a ousadia cenográfica não escapou imune a restrições. Armindo Blanco considera que “... o cenógrafo e diretor Paulo Mamede, empenhado numa abstração que bem analisadas as coisas só fez descaracterizar a indispensável atmosfera...”.⁵⁶ O crítico não parece exatamente fazer uma defesa da cenografia realista tradicional, mas frisar a ausência de elementos concretos capazes de evocar o mundo descortinado por Tchekhov em sua obra.

⁵³ Cecília Loyola, “Pelo viés da memória”, *Tribuna da Imprensa*, 07/08/1989.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Macksen Luiz, “Tempo dos gestos inúteis”, *Jornal do Brasil*, 27/07/1989.

⁵⁶ Armindo Blanco, “Um Tchekhov em bege”, *O Dia*, 29/07/1989.

A partir dessa encenação, os espectadores do Teatro dos 4 contariam com uma atração constante: a apresentação da pianista Maria Alice Saraiva, uma hora antes de cada apresentação. Durante os ensaios de *O Jardim das Cerejeiras*, em 1989, Sergio Britto recebeu um convite de Luiz Geraldo Dolino do Nascimento, encarregado de dirigir a programação do Centro Cultural Banco do Brasil, para auxiliá-lo na área de teatro. Para tanto, Britto não se afastou de modo contundente do Teatro dos 4 (acompanharia o processo de *O Baile de Máscaras*, participaria como ator de *Mephisto*). Mas o seu engajamento nesse novo projeto informa, em alguma medida, sobre uma tendência dos sócios a começarem a se conectar com outras iniciativas. Mimina e Paulo se envolveriam com a programação do *foyer* do teatro, onde implantariam uma programação que flertaria com a atmosfera do cabaré e um humor próximo à tradição do besteiro, contrastando, portanto, com certa austeridade dos projetos escolhidos para o teatro. No *foyer* foram apresentados *Subversões*, formado por esquetes de humor assumidamente debochados, *Falabella solta os Bichos* (1994) – que, inicialmente, se chamaria *Miguel Falabella canta Disney*, título impugnado por um representante da Disney – e shows à tarde de cantoras como Lana Bittencourt, Rosita Gonzales, Marlene e Zezé Gonzaga. Era uma época em que levantar e manter espetáculos de grande porte no contexto do Rio de Janeiro se tornava cada vez mais difícil.

Em seu livro *Fábrica de Ilusão*, Sergio Britto afirma ter sido alvo de polêmica pelo convite que recebeu para assessorar na implantação de um perfil de programação no novo espaço (o Teatro I do CCBB, já que a proposta de investir num segundo espaço, dedicado a espetáculos mais experimentais, não saiu do papel num primeiro momento). De acordo com Sergio, as restrições se mantiveram mesmo quando divulgou a lista de nomes convidados. “Só essa lista era a prova absoluta de que eu não estava levando para o Centro Cultural a mesma proposta, por exemplo, do Teatro dos 4”, afirma (Britto, 1996, p. 235). De fato, Sergio imprimiu, no CCBB, uma programação diversificada e notadamente mais alternativa do que a do Teatro dos 4.

Investiu em novos e promissores nomes, como o de Bia Lessa, que encenou *Orlando* (1989), versão do romance homônimo de Virginia Woolf, e *Cartas Portuguesas* (1991), espetáculo baseado em cartas de Mariana do Alcoforado no qual a diretora transportou um pedaço de floresta para o espaço fechado do teatro. O grupo mineiro Ponto de Partida, com o qual Sergio estabeleceu sólido vínculo, foi chamado para apresentar *Drummond* (1989), concebido em homenagem a Carlos Drummond de Andrade.

Amante da ópera, Sergio Britto aceitou o convite para dirigir uma de Cirley de Hollanda a partir de *Judas em Sábado de Aleluia* (1989), de Martins Pena. E arriscou-se na condução com uma montagem tão incômoda quanto o texto do qual partiu: *Casamento Branco* (1990), de Tadeus Rosevitz. A parceria com Luiz Fernando Lobo rendeu as encenações de *Tambores na Noite* (1990), de Bertolt Brecht, e *Um Céu de Asfalto* (1991), a partir do elo entre Brecht e Kurt Weill. Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro evocaram o besteiro com *A Macaca*, única atração em comum com o Teatro dos 4.

Mas Sergio também deu espaço para os artistas veteranos que fizeram parte da sua história teatral. Nathalia Timberg capitaneou com brilho o quase monólogo *A Balada de Zerline* (1989), de Herman Broch, com direção de Rubens Corrêa e presença de Jitman Vibranovski. Amir Haddad, próximo de Sergio Britto desde a época do Teatro Senac, dirigiu *Uma Casa Brasileira, com Certeza* (1989), de Wilson Sayão, com o grupo Tá na Rua. Ítalo Rossi assinou um excelente espetáculo (produzido por Jacqueline Laurence) a partir de textos curtos de Harold Pinter – intitulado *Isso é Tudo* (1990). E Tônia Carrero e Paulo Autran fizeram o recital *Mundo Vasto Mundo* (1990), em homenagem a Drummond, dividindo o palco com o grupo musical Garganta Profunda.

5.4 Apelo Comercial com Algum Refinamento

A encenação de *O Jardim das Cerejeiras* deu lugar a uma produção de fora. Ao contrário da maioria dos espetáculos do Teatro dos 4, esse contava com poucos atores (apenas quatro) – entre eles, um nome fortemente vinculado à televisão: Edson Celulari. Mas é possível traçar certos pontos de contato, seja na escolha de um autor de renome, Sam Shepard (no caso, com lugar garantido na dramaturgia contemporânea), seja na opção por uma dramaturgia inédita, ou quase, no Brasil. *Louco de Amor* despontou como a primeira peça de Shepard encenada profissionalmente no Brasil – *Criança Enterrada* (1986) foi feita por alunos da Escola de Arte Dramática, sob a direção de Francisco Medeiros. A demora se deveu a uma resistência do próprio Shepard, que mantinha postura próxima da de Eduardo De Filippo, autor encenado duas vezes pelo Teatro dos 4. O autor evitava que suas peças fossem montadas no Brasil devido a possíveis interferências da censura e a eventual dificuldade de receber os direitos autorais devidos. Além disso, consta que o autor não gostou da versão cinematográfica

de Robert Altman (realizada em 1985), na qual atuou ao lado de Kim Basinger, passando a restringir ainda mais a difusão do texto. A permissão foi conseguida graças à interferência de William Kennedy, autor do romance homônimo que inspirou Hector Babenco no filme *Ironweed* (1987).

A encenação, que chegou ao Rio de Janeiro após seis meses de temporada em São Paulo, marcou a estreia de Hector Babenco na direção teatral, função que continuaria a exercer, com relativa frequência, nas décadas seguintes. A decisão de apostar nesse projeto surgiu após Babenco assistir, em Nova York, à montagem de *Lies of the Mind*, de Shepard, e é possível inserir esse projeto na galeria de personagens *outsiders*, marginalizadas, valorizada por Babenco. *Louco de Amor* mostra o embate entre os meios-irmãos e amantes, o *cowboy* Eddie e a decadente May, num motel perdido no deserto de Mojave. O espaço desolado, onde ele chega após percorrer quase quatro mil quilômetros para encontrá-la, potencializa a miséria afetiva das personagens, norteadas pela figura imaginária do pai. Babenco preservou o texto original sem fazer alterações. Aderiu a esse universo marcadamente norte-americano, sem buscar aclimações ao Brasil. No âmbito da encenação investiu num detalhamento evidenciado na compra de produtos americanos (100 cremes, shampoos e loções) para decorar o banheiro, parte integrante da cenografia de Marcos Flaksman, também responsável pelos figurinos. Apesar da obediência do diretor às indicações do autor – ou exatamente por isto –, Babenco não conseguiu, de acordo com parte da crítica, transcender os limites impostos pelo respeito tradicional, como se, mesmo com todos os elementos referenciais reunidos, não tivesse dimensionado o universo do autor. É o que observa Macksen Luiz, que conecta o mundo de Shepard, nessa tradução de Babenco, com a pintura hiperrealista de Edward Hopper.

Rigorous ao seguir as rubricas do texto, Babenco demonstra menor segurança para trazer à superfície da cena a tensão interna que dá sentido e tessitura ao texto. Há um conflito não exatamente no sentido psicológico que traz a transcendência na aparente banalidade. Mesmo com a ajuda do cenógrafo Marcos Flaksman, que criou um motel vagabundo com pinceladas sujas que aderem às paredes e aos objetivos, o diretor não estabeleceu perspectiva mais pessoal. Babenco trabalha com as rubricas e assim dimensiona a narrativa mais como um drama psicológico do que como uma experiência próxima ao hiperrealismo à americana.⁵⁷

⁵⁷ Macksen Luiz, “Flagrantes hiper-realistas”, *Jornal do Brasil*, 10/03/1989.

No elenco, Edson Celulari e Xuxa Lopes interpretam as personagens centrais, Linneu Dias, o pai onipresente, e Otávio Muller, que substituiu Antonio Calloni no Rio, ficou encarregado de Martin, namorado de May. A crítica fez restrições aos desempenhos, sem deixar de assinalar (e louvar, em alguma medida) os esforços de composição do par de protagonistas na construção de suas personagens, registro oposto à proximidade de Linneu Dias de uma linha naturalista, justamente para uma personagem evocada na memória.

Mas não há unanimidade nas observações. Para Macksen Luiz, “Edson Celulari procura encontrar numa composição física extremamente rigorosa a base interior do *cowboy* Eddie. Fica próximo. Já Xuxa Lopes esbarra exatamente numa discutível composição corporal – gestos que insinuam exageradamente a vulgaridade da May, calcadas na imagem mítica de Marilyn Monroe”.⁵⁸ Sheila Kaplan observou que Xuxa Lopes “escolheu o caminho da dificuldade. Em vez de extroversão e sinais de declarada sensualidade, preferiu os riscos da contenção. O desespero contido, a loucura contida, a raiva espumante, que, entretanto, não explode”.⁵⁹ Na interpretação de Edson Celulari, percebeu que o ator “ordena momentos de grande sinceridade com outros menos frequentes em que predomina o esforço da técnica”.⁶⁰ Em todo caso, os trabalhos apontam para a preocupação com a construção de uma fisicalidade que distancie os atores de um corpo cotidiano. Esse desenho bem marcado não encaminha o elenco para um registro necessariamente expansivo. Não parece haver contradição entre a composição corporal e certa dose de contenção. Os maiores elogios à montagem ficaram concentrados na reconstituição precisa da ambientação, tanto através do cenário de Marcos Flaksman quanto da iluminação de Maneco Quinderé.

Em 1990, os sócios do Teatro dos 4 alugaram o espaço durante todo o ano. Já tinham passado por experiência parecida em 1981, quando – abatidos pelo reduzido retorno financeiro obtido com as montagens de *Os Órfãos de Jânio* e, principalmente, *Morte Acidental de um Anarquista* – alugaram o teatro para o espetáculo *Barreado*. Como a maior parte das montagens que ocupou o Teatro dos 4, *Fica Comigo esta Noite* destoou do padrão de espetáculos normalmente apresentado pela sociedade. Tratava-se de uma

⁵⁸Macksen Luiz, “Flagrantes hiper-realistas”, *Jornal do Brasil*, 10/03/1989.

⁵⁹Sheila Kaplan, “Animais no deserto”, *O Globo*, 10/03/1989.

⁶⁰*Idem*.

encenação funcional, voltada muito mais para a empatia imediata com o público do que para requintes de encenação. A escala e o formato eram propícios a temporadas em outras cidades.

Ao invés do numeroso elenco encontrado nos espetáculos da casa, apenas dois atores jovens e promissores (Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães) com trajetória em teatro e imagem difundida Brasil afora pela televisão, também o principal meio de expressão do diretor, Jorge Fernando. As escalações de elenco para as montagens do Teatro dos 4 foram, em alguma medida, influenciadas pela eventual popularidade de determinados atores. Mas os espetáculos não eram conduzidos por chamarizes de público. A trajetória artística do profissional, a estrada percorrida, tinha muito valor para os sócios, o que justifica a constância com que profissionais como Yara Amaral, Nathalia Timberg e Henriqueta Briebe marcaram presença.

Apesar de serem jovens e conhecidos da televisão, Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães não eram desvinculados da atividade teatral. Os dois acumularam experiência em grupos. Ela, no *Manhas e Manias*, dirigido por José Lavigne, que vigorou entre 1980 e 1985. A companhia, também voltada para o universo infanto-juvenil, investia em espetáculos concebidos a partir de criações coletivas (com exceção de *O Dragão* (1982), de Eugène Schwartz, também montado no Tablado) e que costumavam contar com acompanhamento musical em cena. Ele, no *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que surgiu antes, em 1974, conduzido por Hamilton Vaz Pereira, grupo que se firmou como uma equipe pautada pela criação coletiva de jovens atores desejosos de falar sobre o seu universo com boa dose de humor irreverente. Foi essa proposta que rendeu *Trate-me Leão* (1977), *Aquela Coisa Toda* (1980) e *A Farra da Terra* (1983). Os dois coletivos encerraram suas atividades em períodos próximos, na metade da década de 80.

O humor continuou norteando os percursos dos atores, que nunca tinham trabalhado juntos em teatro, depois da passagem pelas companhias. Antes de *Fica Comigo esta Noite*, Débora Bloch havia sido dirigida por Hamilton em *Ataliba, a Gata Safira* (1988). E Luiz Fernando Guimarães participou de *O Reverso da Psicanálise* (1988), uma tentativa frustrada de perpetuar o sucesso de *O Mistério de Irma Vap* (1986), do mesmo Charles Ludlam, também sob a direção de Marília Pêra. Jorge Fernando – que mantinha filiação à comédia, a julgar por seus trabalhos em *As 1001 Encarnações de Pompeu Loredó* (1980) e *A Receita do Sucesso* (1981) – voltaria ao Teatro dos 4 anos depois.

Em momento posterior ao final das produções de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, esteve à frente da montagem de *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997), de Paulo Halm, a partir do filme homônimo de Sandra Werneck.

A montagem de *Fica Comigo esta Noite* alugou o espaço do Teatro dos 4, antecipando o que aconteceria após a extinção da sociedade, em 1993. Como boa parte dos teatros do Rio de Janeiro, o dos 4 se tornaria mais um espaço de aluguel, pronto para receber uma programação não mais norteadada por um conceito de programação. Segundo João Madeira, “a montagem foi patrocinada pela Shell pelo fato de ter entrado em cartaz no Teatro dos 4”⁶¹. De acordo com Madeira, a verba da Shell não se destinava apenas aos espetáculos da sociedade, mas a outros eventualmente apresentados no espaço, como este, também produzido pelos próprios atores. Paulo Mamede, porém, contesta essa informação. “A Shell não patrocinava o Teatro dos 4, e sim os espetáculos”, afirma.⁶² A Shell destinava uma determinada verba para a sociedade realizar um espetáculo. Ocasionalmente acontecia de fazerem mais de uma encenação por ano com a verba e/ou utilizá-la para manutenção da montagem em cartaz.

De acordo com informações publicadas na imprensa, a encenação de *Fica Comigo esta Noite* não foi, de início, pensada para o Teatro dos 4. “Luiz Fernando Guimarães e Débora Bloch estão ensaiando *Fica Comigo esta Noite* e se preparando para entrar em cartaz no Teatro da Barra, que só estará liberado em dezembro de 1989. A direção é de Pedro Paulo Rangel”, anuncia Maria Silvia Camargo.⁶³ No final da primeira quinzena de março de 1990, porém, a montagem estreou no Shopping da Gávea, sob o comando de Jorge Fernando. O texto de Flavio de Souza já tinha sido apresentado, um ano e meio antes, em São Paulo, com Marisa Orth e Carlos Moreno, dirigidos pelo próprio autor, montagem conferida por Luiz Fernando Guimarães. A atriz, inclusive, retomaria o texto, já no século XXI, em nova versão ao lado de Murilo Benício, conduzida por Walter Lima Jr., no Teatro das Artes, ao lado do Teatro dos 4.

Nessa primeira montagem apresentada no Rio de Janeiro, Débora Bloch interpreta a mulher que “conversa” com o marido, que sofreu um infarto fulminante aos 40 anos, na noite de seu velório, promovendo uma inusitada catarse conjugal. Os espectadores

⁶¹ João Madeira (Entrevista ao autor, acervo pessoal)

⁶² Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

⁶³ Maria Silvia Camargo, *Jornal do Brasil*, 29/10/1989.

ganham “papéis”: são os parentes e convidados do velório que vieram prestar a última homenagem ao morto.

Em que pese o contraste em relação ao refinado padrão de produção do Teatro dos 4, *Fica Comigo esta Noite* surpreendia na concepção cenográfica de Gringo Cardia, que pendurou móveis antigos – além de cadeiras, aspirador de pó, enceradeira, cinzeiro, mesinhas, varal de roupas, sombrinhas – no palco. “Era como se a vida tivesse virado de cabeça para baixo de um dia para o outro”, observa Maneco Quinderé⁶⁴, mais modesto ao se referir ao seu trabalho de iluminação. “Era uma luz aberta, de comédia. Eu acho que quando você não vê, também não escuta. Então, o ator tem que ver o outro bem iluminado. É importante o olho no olho entre os atores”, assinala.⁶⁵

Para Macksen Luiz, o texto de Flavio de Souza tem méritos, ainda que não se possa perder de vista a dificuldade em sustentar a situação-base até o final.

Há textos teatrais que vivem de um simples efeito dramático, do truque, que provoca situações capazes de surpreender e capitalizar a atenção da plateia. *Fica Comigo esta Noite*, de Flavio de Souza, é o exemplo desse tipo de peça. Uma caixa de armar que depois que se descobre seu mecanismo perde muito de seu interesse. Não que o autor demonstre inabilidade na construção dos diálogos. Há um tom ironicamente classe média na discussão do casal. Ou que sua escrita seja desleixada. Existe uma ideia de humor demolidor subjacente à trama. Mas Flavio de Souza não sustenta a ação superficial que comanda a longa história sem nuances, a ponto de jogar na monotonia as possibilidades do texto. A surpresa de *Fica Comigo esta Noite* é o tratamento que dá à morte. Brinca com os sentimentos de separação, de perda e de dor sem qualquer resquício de reverência ou de respeito ao ritual.⁶⁶

Marcos Ribas de Faria, que assistiu à outra montagem em São Paulo, também destaca o esgotamento do mote proposto por Flavio de Souza. O crítico faz restrições à estrutura monológica do texto, na medida em que os duas personagens não estabelecem contracena durante boa parte do tempo. *Fica Comigo esta Noite* foi concebido a partir de solos direcionados para a plateia, presente ao velório do marido morto. A interação entre as personagens só ocorre quando o marido “ressuscita” para um acerto de contas.

Lendo e vendo com atenção a peça de Flavio de Souza pela segunda vez volta-se a perceber com uma certa clareza a sua condição de *trouville* básica razoavelmente simpática – a última noite de uma viúva com seu marido morto durante o velório que faria a delícia de um Steno ou de um Monicelli dos anos 50, período máximo das comédias italianas – que, infelizmente, não consegue ser dramática ou comicamente desenvolvida de forma adequada por seus quase

⁶⁴ Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Macksen Luiz, “O mecanismo está à mostra”, *Jornal do Brasil*, 15/03/1990.

90 minutos de duração. Na verdade, a sua *durée* se torna muito maior e a repetição termina tomando conta do material. Objetivamente os quase três quartos iniciais de *Fica Comigo esta Noite*, indo além dessa duração com um interminável prólogo, ficam restritos ao velório propriamente dito, com a viúva conversando e/ou brigando com os visitantes, padre, freira e companhia. Em contraponto mais do que tímido, o marido passeia em cena na tentativa sempre frustrada de reforçar a comicidade patética da situação. Essencialmente sem nenhuma contracenar, as duas únicas personagens são jogadas às feras, mais do que perdidas (...) No quarto final, quando viúva e falecido finalmente contracenam e os monólogos, ainda que camuflados, desaparecem, e o diálogo se insinua, o texto cresce alguma coisa, embora as virtudes de um bom roteiro que seriam fundamentais para o bom resultado de um suposto filme dos citados Steno e Monicelli (...) permaneçam ausentes. Restam algumas piadas engraçadas, uma certa ironia pinçada aqui e ali e nada mais.⁶⁷

Segundo os críticos, o texto não é o único elemento prejudicado por um descompasso entre a sua extensão e a impossibilidade de sustentação da “trama”. O vácuo também atinge o espetáculo, não só devido à peça de Flavio de Souza como a opções do diretor Jorge Fernando, como aponta Macksen Luiz.

O diretor Jorge Fernando parece ter compreendido que a peça deveria ser tratada como esquete. Esqueceu apenas que a duração do esquete é curta. Fernando adota a linha da comédia rasgada. A referência ao programa de humor *TV Pirata* não está apenas na presença dos atores Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães no elenco. Mas o diretor desconsidera as eventuais alternativas que a peça oferece. Há uma certa melancolia e uma dimensão sentimental das personagens que são completamente ignoradas. Pode até ter sido uma escolha mais adequada ao temperamento de Jorge Fernando, mas seguramente não ajudou a maquiar as imperfeições do texto.⁶⁸

Para Macksen Luiz, a montagem parece resultar de um encadeamento de esquetes destituído de unidade. O diretor teria valorizado o humor imediato, de resultado junto ao público, em detrimento de eventuais sutilezas contidas na peça. O crítico faz referência ao programa de televisão *TV Pirata*⁶⁹, que, porém, não se tornou conhecido por seu apelo comercial, e sim pelo investimento num registro de humor irreverente, (ousado, até certo ponto, para o tradicional padrão televisivo) e ligado, em alguma medida, ao besteiro, com o qual o Teatro dos 4 mantinha relação ambígua, a julgar por certo

⁶⁷ Marcos Ribas de Faria, “Duas feras perdidas numa noite longa demais”, *O Estado de S. Paulo*, 20/03/1990.

⁶⁸ Macksen Luiz, “O mecanismo está à mostra”, *Jornal do Brasil*, 15/03/1990.

⁶⁹ O programa *TV Pirata* foi criado por Guel Arraes e exibido na TV Globo entre 1988 e 1990 e retomado em 1992. No elenco estavam Cláudia Raia, Cristina Pereira, Débora Bloch, Diogo Vilela, Guilherme Karan, Louise Cardoso, Marco Nanini, Maria Zilda, Ney Latorraca e Pedro Paulo Rangel.

contraste entre as declarações de Sergio Britto e a presença de alguns legítimos representantes do gênero no espaço. Macksen Luiz analisa o trabalho dos atores a partir da vinculação ao programa *TV Pirata*.

Os atores Débora Bloch e Luiz Fernando se desdobram em interpretações afinadas com o humor que desenvolvem no programa de televisão. Débora reforça o perfil de comediante que já havia revelado no teatro em *Ataliba, a Gata Safira* com uma presença intensa e provocante. A atriz impõe à plateia um fascínio numa atuação que quebra com a mesmice da peça. Luiz Fernando Guimarães usa talvez excessivamente os seus recursos de ator cômico estabelecendo, apesar de tudo, uma divertida interpretação do marido.⁷⁰

De acordo com os críticos⁷¹, *Fica Comigo esta Noite* parecia sinalizar um novo momento para o teatro do Rio de Janeiro, marcado pelo investimento em montagens planejadas para conquistar a adesão do espectador, visão mercadológica conciliada ainda com certa preocupação em revestir o trabalho de algum nível de proposta artística. No caso dessa montagem, a criatividade aparece concentrada na cenografia de Gringo Cardia, por mais questionável que seja a proposta que, na opinião de Lionel Fischer, se revela um tanto redundante em relação ao texto. E o crítico não considera como bem-sucedidos os eventuais esforços da direção para disfarçar os limites do que avalia como sendo uma dramaturgia burocrática.

Aos espectadores (...) pelo menos duas surpresas estarão reservadas. A primeira delas, ainda no saguão do teatro, fica por conta da atriz Débora Bloch, que, toda vestida de negro e marejada de lágrimas, distribui empadinhas. A segunda, ao tomar contato com a cenografia do espetáculo: a maioria dos objetos, como que indiferentes às mais elementares leis da gravidade, pairam sobre a plateia (...) Com relação ao prólogo degustativo do saguão, visa a converter os espectadores em participantes do espetáculo, centrado num velório. Quanto à levitação dos objetos, provavelmente pretende fornecer uma ilustração do estado de espírito da jovem viúva, cujo mundo, devido à morte súbita do marido, teria literalmente virado de pernas para o ar. Embora a primeira proposta do diretor careça de originalidade e a segunda seja discutível – na medida em que o comportamento da viúva não sugere, em nenhum momento, uma radical transformação de seu mundo a partir da inesperada viuvez...⁷²

O Teatro dos 4 seguiu alugando a sala para produções de fora. Algumas ocupavam rapidamente o espaço; outras, com mais potencial de bilheteria, permaneciam em cartaz durante alguns meses. Em todo caso, não havia uma preocupação em buscar

⁷⁰ Macksen Luiz, “O mecanismo está à mostra”, *Jornal do Brasil*, 15/03/1990.

⁷¹ O espetáculo foi avaliado pelos críticos Lionel Fischer (*O Globo*), Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*) e Marcos Ribas de Faria (*Tribuna da Imprensa*).

⁷² Lionel Fischer, “Fragilidade dramaturgica”, *O Globo*, 15/03/1990.

proximidade com as encenações do Teatro dos 4 – eventuais pontos de ligação eram mais acidentais do que efetivamente almejados. O espetáculo seguinte, *Love Letters (Cartas de Amor)*, parecia conectado à outra encenação de fora (*Meu Querido Mentiroso*), ainda que com atores bastante vinculados ao Teatro dos 4 (Sergio Britto e Nathalia Timberg). Em ambas as montagens, as personagens travam vínculo afetivo expressado por meio da troca de cartas – no espetáculo anterior, entre George Bernard Shaw e Patrice Campbell, nesse entre as personagens Andy e Melissa, que se correspondem até a faixa dos 50 anos. *Love Letters* também contava com dois atores de peso – o casal Eva Wilma e Carlos Zara – que já tinham trabalhados juntos na encenação de *Quando o Coração Floresce* (1984), de Aleksei Arbuzov. São intérpretes ligados à vida teatral, principalmente Eva Wilma, atriz que integrou o Teatro de Arena nos primeiros anos e firmou bem-sucedida parceria com Antunes Filho em alguns espetáculos, como *Sem Entrada e sem Mais Nada* (1961), último trabalho do Pequeno Teatro de Comédia, *A Megera Domada* (1965), de William Shakespeare, *Black-Out* (1967), de Frederick Knott, e uma ousada versão de *Esperando Godot* (1977), de Samuel Beckett, com elenco inteiramente feminino.

Love Letters também confirma uma guinada na carreira de Flavio Marinho, que troca a crítica teatral pelas funções de diretor, dramaturgo e tradutor, conforme evidenciado anteriormente no divertido musical *Splish Splash* (1988), inspirado na atmosfera do Colégio Andrews na década de 50. O projeto do espetáculo era mais ambicioso do que o que acabou sendo concretizado no palco do Teatro dos 4. De acordo com matéria de Eliane Lobato, publicado no jornal O Globo cerca de dez meses antes da passagem de *Love Letters* pelo espaço de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, o produtor Walter Santos procuraria viabilizar uma recomendação do próprio autor, A.R. Gurney: convidar diversas duplas de atores que já tivessem conhecida afinidade profissional. As duplas deveriam ser substituídas a cada duas semanas. A lista incluía alguns dos mais renomados nomes: Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi, Nathalia Timberg e Sergio Britto, Beatriz Segall e Claudio Correa e Castro, Tônia Carrero e Paulo Autran, Marieta Severo e Sergio Viotti, Irene Ravache e Edwin Luisi, Renata Sorrah e Antonio Fagundes e Vera Fischer e Tarcísio Meira. De todos estes, de acordo com Bibi Ferreira, que assinaria a direção da montagem (que acabou ficando a cargo de Flavio Marinho), apenas Beatriz Segall e Claudio Correa e Castro tinham sido contatados. Mas as

personagens acabaram sendo interpretados por Eva Wilma e Carlos Zara durante toda a temporada.

5.5 O Baile de Máscaras: Afirmação da Identidade Cultural

A sociedade retomou a produção de espetáculos no ano seguinte com uma encenação sintonizada com o padrão do Teatro dos 4. A escolha recaiu sobre mais um autor já encenado na casa – Mauro Rasi (*A Cerimônia do Adeus* permaneceu como um dos pontos altos da história do empreendimento). Agora, Rasi apresentava *O Baile de Máscaras*, um texto cuja gestação estava irremediavelmente ligada à conexão entre o autor e os sócios do Teatro dos 4 – Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede.

Mauro Rasi era um dos frequentadores das famosas reuniões de Carnaval no apartamento de Sergio Britto, no Leblon. Durante os dias de folia, Sergio se fechava no apartamento juntamente com um grupo para assistir a filmes clássicos e a óperas em verdadeiras maratonas cinematográficas. As maratonas costumavam começar por volta das 11h da manhã e se estendiam pela tarde e pela noite, intercaladas com pausas para as refeições e discussões sobre a programação formulada por Sergio. O contraste entre a explosão popular do Carnaval nas ruas e a aura de refinamento que se instalava no apartamento de Sergio Britto era marcante, bem como entre o isolamento do grupo e a inevitável interferência do mundo externo (simbolizada pelo barulho das obras no apartamento de cima). Não por acaso, Mauro Rasi faz referência, no final da peça, ao filme *O Anjo Exterminador* (1962), de Luís Buñuel, no qual um grupo de aristocratas não consegue sair de dentro de uma casa.

O Baile de Máscaras foi concebido após as maratonas de Carnaval. Numa delas, o grupo assistiu a *Berlim Alexanderplatz* (1980), monumental panorama da Alemanha da década de 1920 concebido por Rainer W. Fassbinder, a partir do romance homônimo de Alfred Döblin. O cineasta fez o filme para a televisão, no formato de série em capítulos que soma 15 horas e meia de duração. “Vimos *Berlim Alexanderplatz* em um sábado. Quando terminou, o grupo travou uma discussão sobre indulgências papais. Estávamos realmente num mundo à parte”, evoca Marcos Ribas de Faria, integrante do grupo⁷³.

⁷³ Marcos Ribas de Faria (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Além das obras de Buñuel e Fassbinder, muitos outros filmes vinham à tona durante o espetáculo, como *Violência e Paixão* (1974), de Luchino Visconti, e *E La Nave Va* (1983), de Federico Fellini. Sergio Britto destaca a inspiração de Mauro Rasi para escrever não só *O Baile de Máscaras* como seus textos autobiográficos.

Eu comecei a fazer uma coleção de vídeos fantástica. E convidava amigos a irem ver os vídeos na minha casa. Era o jeito de vermos o cinema expressionista alemão, o cinema americano dos anos 30 e 40. Mauro Rasi começou a frequentar o nosso grupo. Um dia, ele nos disse: “Essas sessões de vídeo estão perturbando a minha cabeça. Estou com vontade de escrever um teatro melhor do que fiz até agora. Não quero mais escrever besteiro!”. E um dia trouxe *A Cerimônia do Adeus*. E anos mais tarde, *O Baile de Máscaras*.⁷⁴

Britto chama atenção para a guinada de Mauro Rasi. Mas tanto o besteiro quanto a dramaturgia posterior de Rasi evidenciavam muitas referências que os autores faziam questão de explicitar, não como exibição de conhecimento, e sim como necessidade de trazer à tona o próprio patrimônio afetivo e cultural. Era a contramão da tendência de uma época em que o refinamento artístico passava a ser considerado como cada vez mais supérfluo diante da urgência de estabelecer sintonia com uma faixa de público o mais abrangente possível, algo que só se agravaria nas décadas seguintes.

O elo de Mauro Rasi com o Teatro dos 4, surgido durante o processo de *A Cerimônia de Adeus*, e o requinte intelectual do grupo, evidenciado no porte das produções que apresentavam, foram evidenciados através de um delicioso texto do dramaturgo publicado no programa de *Filumena Marturano*.

Durante a montagem de *A Cerimônia do Adeus*, encontrei neste teatro uma família, não exatamente no sentido que lhe confere Mário Puzo, embora o fundo musical tenha sempre sido Nino Rota. Meu encontro com o Teatro dos 4 ocorreu nos corredores do Shopping da Gávea, quando Marcos Ribas de Faria apresentou-me a Mimina Roveda. Eu tinha feito uma imagem dela pelo que eu ouvia falar, a italiana do Teatro dos 4, a megera indomada do teatro brasileiro e etc., mas quando a vi diante de mim descobri que já a conhecia há muito tempo. Ter acesso, então, ao inestimável tesouro de Sérgio Britto fez-me sentir um Monte Cristo, um Ali Babá. Outro encontro importante com Paulo Mamede. Sua obsessão formal me fez lembrar da história que se conta sobre Von Sternberg, o criador de Marlene Dietrich, e sua briga com os produtores de *The Scarlet in Dress*. Von Sternberg exigia que os botões das túnicas da guarda pessoal da Imperatriz Catharina a Grande, da Rússia, fossem de ouro maciço. Os produtores recusaram, alegando que o público jamais iria perceber se os botões eram ou não de ouro (...) Mamede cuida para que nada em cena seja

⁷⁴ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

falso. Um simples cinzeiro será sempre no mínimo de murano. E esses 10 anos têm demonstrado que tanto atores quanto público compreendem a diferença.⁷⁵

Mauro Rasi reproduz, com irresistível bom humor, a atmosfera das reuniões promovidas por Sergio Britto e o contraste entre o programa de um grupo protegido por uma espécie de redoma de vidro e o generalizado clima de euforia.

Passamos o tríduo momístico de 87 diante do vídeo, enfurnados confortavelmente numa sala participando de um intensivo de cinema alemão, divertidamente batizado por nós de maratona da morte. Confesso que me senti um pouco como Apícios, o crítico de restaurante obrigado a experimentar de tudo um pouco para depois emitir uma opinião. Começávamos geralmente às onze da manhã e íamos até duas ou três da madrugada, para recomeçar no dia seguinte. Entre outras depressivas películas vimos a série *Heimatt*, e a versão integral de *Berlim Alexanderplatz*, onde, após o sexto episódio, pensei como Linda Batista, que acabaria morrendo no Carnaval. Durante o fantástico tríduo de quatro dias, vimos aproximadamente uns 30 vídeos, entre óperas, balés, filmes e documentários. Às vezes, ao trocar de fitas, víamos por segundos flashes dos bailes do Scala, do Sírio Libanês, do Corinthians Paulista, só para concluir que a espécie humana não tem realmente salvação. Entre um Pabst e um Fassbinder resolvemos, que ninguém é de ferro, espairecer e ver uma coisa mais leve. Dirigimo-nos, então, ao Cine Estação Botafogo, assistir ao *Joana D'Arc* (1928), de Dreyer. Domingo de Carnaval, duas horas da tarde, um calor africano, a Voluntários da Pátria era um verdadeiro Sudão, tomada pelos foliões de Botafogo, meia dúzia de homens vestidos de mulher parando automóveis, constringendo pessoas e promovendo algazarra. Abrimos caminho em direção à sórdida galeria onde funciona o cinema, como que enfatizando o divórcio existente no Brasil entre arte e riqueza. Do jeito que nos olhavam, parecíamos ser uma missão especial da ONU em visita à Eritreia. Atravessamos o botequim, onde domésticas de fio-dental reboavam alcoolizadas, e alcançamos o pulgueiro como se ele fosse o Santo Graal. Na bilheteria o aviso: “O ar-condicionado não está funcionando”. Já que estávamos ali, nos abanaríamos como as mulheres de Trinidad e Tobago. Entramos no forno. O filme, obviamente mudo, estava num estado de conservação semelhante aos manuscritos da grande biblioteca de Alexandria após o grande incêndio, ou seja, poderia tranquilamente ter sido produzido antes da invenção do cinema. Sombras, sombras, aliás, mais sombras que imagens, vez ou outra distinguia-se meio ator. Nessa versão, *Joana D'Arc* não teria sido queimada, mas sim decapitada, pois raramente se via sua cabeça. Os fotogramas saltavam feito lebres. Foi quando alguém protestou que os rolos haviam sido trocados. Ora, que diferença faria? Naquele silêncio, quebrado apenas pelo barulhinho metálico do projetor, fazendo zhuuummm, havíamos todos pegado no sono. Sérgio roncava gostosamente. De vez em quando acordava, examinava um pedaço do Delfim, uma mancha que tanto poderia ser uma torre quanto um Arcebispo, e cochilava novamente. Foi quando um frio correu-me a espinha, um pensamento gelou-me: não estaríamos participando da última sessão de cinema, no último minuto do planeta Terra? Quem sabe quando o projetor fosse desligado tudo se desintegraria e nada mais faria sentido? A relíquia encerrou-se bruscamente. Quando vimos, ela já tinha virado pomba. Quando a porta abriu-

⁷⁵ Mauro Rasi, “Eu e o Teatro dos 4”, Programa de Sala, *Filumena Marturano*, Teatro dos 4, 1988.

se senti-me como Papillon saindo da solitária trôpego, sol me ferindo a vista. Havia vida lá fora? Antes não houvesse. Mimina discretamente escondeu o diamante, presente de Oppenheimer, o da mineração, não o físico. E atingimos o carro, com o devido respeito à traída Santa Joana. Caímos na risada e retornamos felizes à maratona, que ainda incluiria, enumerava Sergio já totalmente reanimado, Bejart, Lubst, Visconti e um novo balé de Jile Guiliam, enquanto deixávamos Varennes para trás e nos aproximávamos são e salvos de Versalhes. Mas não se iludam: o Teatro dos 4 não é uma ilha; a ilha é o Brasil.⁷⁶

No programa do espetáculo, Mauro Rasi, confirmando o bom humor peculiar, assina como autor do texto, “com a colaboração de Giuseppe Verdi”. O título da famosa ópera de Verdi é *Um Baile de Máscaras* e foi baseada no assassinato do Rei Gustavo III, da Suécia. Havia ainda outra referência a Verdi por meio da ópera *Va Pensiero*, entoada numa determinada passagem. Mas, com certeza, as máscaras às quais Rasi se refere em sua peça dizem respeito às ostentadas por um grupo economicamente abastado e intelectualmente refinado, aos mecanismos de atuação empregados no cotidiano, desconstruídos, vez por outra, em circunstâncias específicas. O autor publicou, no programa, um texto ainda mais pessoal, no qual evoca o contraponto entre sua origem interiorana, em Bauru, e o admirável mundo novo que descobriu na cidade grande por meio do Teatro dos 4, ainda que evidentemente não só.

É estranho. Curioso. Pois apesar de estar no Teatro dos 4, supostamente o TBC dos anos 90, “o melhor teatro do Rio de Janeiro”, eu sinto a mesma solidão, o temor de ser interrompido, de não poder brincar. Como quando fazia “cirquinho” entre os limoeiros, no quintal lá em casa, em Bauru. Inesperadamente, minha mãe surgia. - Que que a minha mesinha tá fazendo aí? Bem que eu tava procurando. Meus tapetes! Minhas cortinas! – e levava o cenário embora. Ou então era o elenco que me era arrancado. Inesperadamente chegava a mãe de um dos atores e gritava: - Chiquinho, chega de brincar. Vem tomar banho pra jantar! Toninho! Cidinha!. E lá se ia embora o elenco. Eu acabava sempre sozinho, no lusco-fusco à mercê da hora do Angelus, ouvindo a *Ave Maria* de Schubert – exposto no palco como a bailarina de Davi Nasser: a cortina inapelavelmente descerrada. Um clima de “Limilight” temperando o noroeste paulista; o ocaso, eu diria que precoce, de um palhaço chapliniano, um misto de José Mauro Vasconcelos com Grotowski, do Pedrinho do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* com Querelle. Como se eu só quisesse brincar. Como se obrigasse os outros a “comprar” a minha brincadeira (ou a fazer parte do meu pesadelo, como dizem os meus desafetos). Como se todos estivessem me concedendo um favor – quando não uma honra – que eu tivesse, a cada segundo, que reverenciar. Como se tudo, enfim, o que acontece fosse obra, exclusivamente, da **minha** vontade. O medo de ser deixado brincando sozinho no lusco-fusco me persegue; ser abandonado, não poder jamais me desvencilhar da improvisação, do amadorismo, da gripe e das enxaquecas, como no passado

⁷⁶ Mauro Rasi, “Eu e o Teatro dos 4”, Programa de Sala, *Filumena Marturano*, Teatro dos 4, 1988.

o foram a caxumba e o sarampo. A *Ave Maria* até hoje me deprime. Com profunda admiração. Dedico este espetáculo a Cleyde Yáconis, expressão de uma ética que se está extinguindo, e que era melhor que a nossa.⁷⁷

O contraste entre os pequenos acontecimentos do dia-a-dia interiorano – a moral tacanha, o horizonte estreito (lembrados, porém, com indisfarçável carinho) – e o *glamour* do mundo que Rasi descobriu ao se distanciar da cidade natal (mas sem nunca perdê-la de vista) transparece nas peças autobiográficas, especialmente em *A Cerimônia do Adeus* e *A Estrela do Lar*. Em *O Baile de Máscaras*, essa característica também vem à tona através das figuras da empregada e do filho, destoantes da nobreza que imperava no salão. Mas Mauro Rasi vai além, ao dimensionar a solidão que o atravessou desde a infância, devido a um possível desencontro entre as suas demandas e dos que o cercam. É como se tivesse sido condenado a viver, até determinado momento, ilhado, a exemplo da circunstância que criou em *A Cerimônia do Adeus*, na qual Juliano, seu alterego, conversava com um Jean-Paul Sartre e uma Simone de Beauvoir imaginários.

Essa sensação de desamparo sobreviveu ao tempo, mesmo na fase em que adquiriu estabilidade profissional que pode ser constatada por meio da constância de sua presença no Teatro dos 4, relacionado de maneira apressada ao Teatro Brasileiro de Comédia. A homenagem à Cleyde Yáconis (que, aliás, deu seus primeiros passos no TBC) se deveu à capacidade da atriz de construir a aristocrata Uberta Molfetta, personagem que aludia à Mimina Roveda, em pouquíssimo tempo, após o desligamento de Beatriz Segall. Cleyde ainda conciliou *O Baile de Máscaras* com as gravações da novela *Vamp*, de Antonio Calmon, exibida na TV Globo. Sergio Britto evoca o impacto do trabalho de Cleyde no ensaio.

Ela chegou num dia, pegou o texto e disse: “De noite vou ensaiar o primeiro ato”. Até então, não tinha visto a Mimina. Decorou o primeiro ato, chegou de noite, cumprimentou Mimina, subiu no palco e começou a ensaiar. Já sabia o primeiro ato quase de cor. E a Mimina na plateia começou a chorar. Porque a Cleyde era ela. Isto fala de duas coisas: intuições incríveis da Cleyde diante de um texto e a habilidade do Mauro, que escreveu o texto de *O Baile de Máscaras* muitas vezes conversando com a Mimina e comigo. Roubou falas nossas. Então, a Cleyde executando bem as falas que o Mauro escreveu bem sobre a Mimina... chegou na Mimina direto. Foi emocionante.⁷⁸

⁷⁷ Mauro Rasi, “Eu e o Teatro dos 4”, Programa de Sala, *O Baile de Máscaras*, Teatro dos 4, 1991.

⁷⁸ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

Marcos Ribas de Faria também evoca o espantoso resultado alcançado por Cleyde Yáconis em tão pouco tempo.

Mauro Rasi ligou para Cleyde e ela ficou de dar a resposta logo. Queria, antes, falar com Beatriz para não gerar qualquer indisposição. Beatriz aconselhou-a a fazer e Cleyde, então, aceitou. Pediu para estudar o texto durante cinco dias e para não conhecer Mimina naquele momento. Poucos dias depois, no ensaio, Cleyde já era Mimina, no gesto e na voz. E sem imitá-la. Foi só após o ensaio que ambas foram apresentadas. Parecia que Cleyde tinha sido tomada por um espírito.⁷⁹

O Baile de Máscaras foi concebido a partir de um jogo de espelhamento, com as personagens da ficção diretamente inspiradas na realidade. Além de Uberta remeter à Mimina, o dramaturgo Celso Rossi (Daniel Dantas) se assemelhava ao próprio Mauro Rasi; o arquiteto e cineasta Horácio Lopes Madureira (Reinaldo Gonzaga), a Paulo Mamede; o ator Rodolfo Costa (Sergio Viotti), dono de uma imensa videoteca e prestes a completar 50 anos de carreira, a Sergio Britto; o crítico João Lucas Ribeiro (Claudio Mamberti), a Marcos Ribas de Faria; Egberto da Costa Bohn (Roberto Frota) e Silvia (Lilia Cabral) ao casal Adolfo e Celene; e a empregada Dica (Thelma Reston), a Chica, fiel escudeira de Sergio Britto.

A proposital semelhança gerou um embaraço inicial, como recorda Marcos Ribas de Faria. “Lembro da primeira leitura de *O Baile de Máscaras* na casa do Mauro Rasi. Houve um certo clima. Sergio e Paulo receberam o texto com tranquilidade. Mimina, nem tanto. Mas ela adorava o Mauro e acabou aceitando”.⁸⁰ Para fazer o seu papel, Marcos Ribas sugeriu Rodrigo Santiago, ator que participou da primeira montagem do Teatro dos 4, *Os Veranistas*, e voltaria ainda na encenação de *Mephisto*. “De início, José Wilker faria a personagem. Estava, porém, ocupado com a comédia *Algemas do Ódio* (1991). Eu sugeri Rodrigo, mas ele sofreu um acidente de moto. E Mimina demorou muito para convidá-lo. Quando fez o convite, ele havia se envolvido com outro trabalho. A escolha recaiu, então, sobre Claudio Mamberti”, recorda.⁸¹

A crítica fez mais elogios do que restrições ao espetáculo, destacando, em primeiro plano, a interpretação de Cleyde Yáconis.

⁷⁹ Marcos Ribas de Faria (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Ibidem*.

A volta de Cleyde Yáconis ao teatro do Rio no papel da italiana Uberta Molfetta só comprova a qualidade dessa atriz. A personagem, que poderia ser facilmente caricaturada, é transfigurada por Cleyde com humor e domínio técnico em uma interpretação sensível, clara e extremamente reverente à personagem. E, ainda assim, o trabalho de Cleyde é o oposto do que representa a personagem. Uma interpretação irrepreensível.⁸²

Para Macksen Luiz, a atriz teria sido reverente, mas não subserviente à personagem, propondo uma apropriação a partir de um minucioso trabalho de construção. O grau de detalhamento encontrado na interpretação de Cleyde Yáconis e a capacidade de criar Uberta Molfetta em poucos dias podem ser relacionados à formação da atriz, que aprendeu a profissão no ritmo incessante do TBC, companhia que chegava a fazer cerca de dez sessões semanais e retirava um espetáculo de cartaz, substituindo-o por outro, quando o insucesso era constatado. Vale lembrar que desafio parecido foi vencido com bravura por Nathalia Timberg, atriz também com sólida formação voltada para o estudo de texto, tanto no teatro (Teatro Universitário, Teatro Brasileiro de Comédia, Companhia Dulcina-Odilon, Companhia Dramática Nacional) quanto na televisão (Grande Teatro, da Tupi).

As palavras de Barbara Heliodora foram contundentes em relação ao trabalho de Cleyde Yáconis. “Cleyde elabora sua teia com sutilezas, meios-tons e ocasionais explosões que revelam outros níveis emocionais e culturais, com resultado primoroso”.⁸³ Entre os demais atores, Daniel Dantas e Sergio Viotti receberam elogios.

Macksen Luiz considerou o humor como a principal qualidade do texto, mas fez restrições ao excesso de citações como recurso que restringe a apreciação a um público determinado. E destacou a dificuldade inerente ao desenvolvimento de uma peça que não é propriamente movida por uma ação ou um conflito, e sim pela determinação em fornecer um retrato de um determinado extrato social e cultural.

Em *O Baile de Máscaras*, o último texto de Mauro Rasi, a situação básica da peça é retirada de uma experiência pessoal do autor. Um grupo se reúne durante quatro dias de carnaval para assistir a vídeos de óperas e filmes. Os que participam dessa “maratona cultural” são projeções de personagens reais – o próprio autor dá crédito à sua apropriação –, impiedosamente revistos por um olhar que capta a imagem de dentro do *melting pot* cultural que desenha cada um deles. A ideia é, no mínimo, divertida, pelo menos em suas linhas gerais.

⁸² Macksen Luiz, “Ópera bufa da cultura nacional”, *Jornal do Brasil*.

⁸³ Barbara Heliodora, “O inferno familiar da cultura”, *O Globo*, 18/07/1991.

Afinal, a situação, bizarra em si, promete ser a radiografia de um sentimento artístico desvinculado da verdadeira expressão cultural. A atitude, mais do que a essência, é embalada por Mauro Rasi através do diálogo cáustico (o humor é o maior e melhor trunfo do autor), algumas cenas bem construídas (os contrapontos entre as interferências culturais brasileiras – a empregada e seu filho Vinícius – e as belas artes dos espectadores do vídeo) e por citações cinematográficas e operísticas que pontuam a narrativa. Mas *O Baile de Máscaras* tem alguma dificuldade de sustentar a situação-chave, já que a rigor o texto não se apoia numa situação explícita, mas num movimento crítico em relação a um tipo de comportamento. O aspecto estético de *O Baile de Máscaras* está mais próximo da bufonaria do que do melodramático, mas a construção da peça obedece a um desenvolvimento previsível. Tudo antecipa a explosão emocional das personagens. O desabafo vai num crescendo lento e adquire o tom melodramático e lamentoso de uma cena trágica. Mas fica em desacordo com o espírito de humor que perpassa a peça e, ao contrário de provocar alguma solidariedade na plateia (na verdade, a crueldade do autor é muito mais uma atitude que persegue o choque do que propriamente bom jogo psicológico), acentua o patético de fancaria e a falta de força dramática. Ainda que *O Baile de Máscaras* possa ser compreendida sem o conhecimento das referências (as árias de óperas, o caráter de cada filme, os mecanismos da crítica e da produção teatral e as personagens inspiradoras), a falta delas esvazia bastante a apreensão do espetáculo. E, nesse sentido, até mesmo os símbolos desse universo (como a piada com a estatueta do Prêmio Molière) não são explicitados ao público leigo, o que é uma ameaça de transformar *O Baile de Máscaras* numa encenação, senão cifrada, pelo menos restritiva. Mesmo considerando que no cerne da peça está em discussão um outro universo (a ausência de identidade cultural), não se pode esquecer que a peça se dirige a um público interno, talvez àquele que esteja retratado em cena.⁸⁴

Barbara Heliadora, em contrapartida, não considerou a grande quantidade de citações como fator impeditivo à apreciação do espetáculo e percebeu na ostentação intelectual uma espécie de esforço de alienação em relação aos dilemas pessoais. “Talvez o aspecto mais fascinante de *O Baile de Máscaras* seja a presteza e a eficiência com que a persona cultural do grupo age para sufocar as explosões das angústias individuais, como um mecanismo de defesa do conjunto”⁸⁵. Também diferentemente de Macksen Luiz, Barbara Heliadora não avaliou a falta de desenvolvimento de uma ação propriamente dita como um problema. “A ação da peça em si é tênue, porém levada adiante com considerável habilidade; ela mostra o preço pago pelo grupo quando sustenta sua personalidade cultural ostensiva durante longo período contínuo e em grande proximidade com seus pares de requinte intelectual”⁸⁶.

⁸⁴ Macksen Luiz, “Ópera bufã da cultura nacional”, *Jornal do Brasil*.

⁸⁵ Barbara Heliadora, “O inferno familiar da cultura”, *O Globo*, 18/07/1991.

⁸⁶ *Idem*.

Na visão de Macksen Luiz, a irregularidade do texto ficou refletida na direção, o que seria difícil de evitar, uma vez que Mauro Rasi acumulou as funções de dramaturgo e encenador, diferentemente da experiência de *A Cerimônia do Adeus*.

O diretor Mauro Rasi seguiu cuidadosamente o seu roteiro escrito. *O Baile de Máscaras*, com todos os seus limites, mostra uma elaboração dramaturgicamente muito fácil para a realização cênica (tudo está claramente indicado). O primeiro ato, que percorre os dois primeiros dias da maratona (sábado e domingo), é mais enxuto e conciso, e o diretor Rasi extrai dessas qualidades o melhor rendimento da sua encenação. O ritmo é preciso, o final do ato com a entrada da empregada Dica em contraponto à Mimi, da ópera *La Bohème*, é quase perfeito, não fosse o diretor ter prolongado além do tempo cênico ideal. No segundo ato, no entanto, as limitações e a previsibilidade do texto não contribuem para que a encenação sobreviva à graça direta (há algumas piadas medíocres) e supere o melodrama, não como linguagem, mas como essência. Os desabaços, as grandes árias dramáticas das personagens, acabam por resultar num anticlímax que reverte inteiramente a ironia.⁸⁷

Sergio Britto, que não participou da montagem como ator, também detectou certo descompasso entre o primeiro e o segundo ato.

No primeiro ato, o espetáculo era perfeito. Anunciava um grande texto. Mas o Mauro não soube encontrar o final. Ele botou aquela gente que via vídeo, ansiosa por alguma coisa que nem sabia o que era, todos com uma ideia de “queremos uma coisa sublime, maior”. No final, não conseguiam sair de casa. Era uma analogia direta com *O Anjo Exterminador*. Mas faltou um tico para Mauro escrever a maior peça da vida dele. A melhor ficou sendo *A Cerimônia do Adeus*.⁸⁸

Apesar das restrições, *O Baile de Máscaras* reconciliou o Teatro dos 4 com o requinte das produções que fez do espaço uma referência na cena teatral do Rio de Janeiro. As estantes de vídeos em preto, branco e cinza que emolduravam a cena, criação de Paulo Mamede diretamente inspirada na extensa coleção de VHS de Sergio Britto, conferiam imponência ao espetáculo. Juntamente com os figurinos de Mimina Roveda, remetiam à fotografia de Giuseppe Rotunno.⁸⁹

O espetáculo propiciou a Maneco Quinderé o desenvolvimento de uma pesquisa contrastante em relação a *O Jardim das Cerejeiras*. Se no espetáculo anterior o iluminador se debruçou sobre a cor numa espacialidade desértica, algo abstrata, agora concentrou sua criação sobre as variações de tons neutros dispostos dentro de um

⁸⁷ Macksen Luiz, “Ópera bufa da cultura nacional”, *Jornal do Brasil*.

⁸⁸ Sergio Britto (Entrevista ao autor em anexo 2).

⁸⁹ Referência ao diretor de fotografia Giuseppe Rotunno (1923), que trabalhou em filmes como *Rocco e seus Irmãos* (1960), *O Leopardo* (1963), *Satyricon* (1969) e *Amarcord* (1973),.

ambiente único e fechado. Um dos poucos momentos de inserção de cor se dava na cena da ópera *Va Pensiero*, marcada pelo nascimento e evolução da lua, amarela. Seguindo sugestão do ator Roberto Frota, Quinderé também imprimiu agilidade, por meio da luz, na sequência em que os atores retornavam ao início de uma cena, fazendo toda a movimentação de trás para frente, como se a tecla *rewind* tivesse sido acionada. E debateu com os sócios a resolução estética do desfecho, quando as personagens se sentem impossibilitadas de deixar o apartamento, evocando o filme *O Anjo Exterminador*.

No final de *O Baile de Máscaras*, as personagens abriam uma porta e não conseguiam sair do apartamento. Era uma referência ao Buñuel. Alguém se virava e perguntava: que tal vermos mais um capítulo do *Berlim Alexanderplatz*? Eu, Mauro, Mimina e Paulo discutimos bastante sobre aquela porta que se abria. Mauro queria o Nada. Paulo e Mimina desejavam aprofundar a questão filosoficamente, enquanto Mauro dizia que o Nada era o Nada. Paulo achava que o Nada era preto. Eu propus uma insolação. Até que Mauro bateu o martelo dizendo que seria branco. Mauro tinha a profundidade do teatro dele, mas veio do besteiro. Podia dizer a maior bobagem do mundo com uma voz muito tênue e própria, enquanto eles tinham um peso europeu.⁹⁰

Por mais que as referências de Mauro Rasi fossem diversas das de Mimina Roveda, Paulo Mamede e Sergio Britto havia uma provável aproximação entre todos em textos como *O Baile de Máscaras*, no qual o autor se valia diretamente de seu patrimônio cultural. O texto de Rasi, mais próximo do refinamento das peças autobiográficas do que do humor mais expansivo do besteiro (ainda que as referências também se fizessem bastante presentes no exercício desse humor), figurava, sem dúvida, como destaque no panorama dramaturgico do início dos anos 90. Não por acaso, o espetáculo ganhou em quatro das cinco categorias em que foi indicado ao Prêmio Molière – melhor autor (Mauro Rasi), atriz (Cleyde Yáconis), ator (Daniel Dantas) e cenografia (Paulo Mamede). Dessas, apenas a de ator não foi uma decisão unânime do júri⁹¹. A montagem⁹² perdeu no quesito direção, que ficou com Antonio Abujamra por *Um Certo Hamlet*, primeira encenação do grupo Os Fodidos Privilegiados, que permaneceu, durante a década de 90, à frente da programação do Teatro Dulcina.

⁹⁰Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

⁹¹O júri do Prêmio Molière era formado por Bárbara Heliodora, Macksen Luiz, Armindo Blanco, Lionel Fisher e Marcos Ribas de Faria.

⁹²A montagem de *O Baile de Máscaras* também foi contemplada com o Prêmio Shell nas categorias autor (Mauro Rasi) e cenografia (Paulo Mamede).

De acordo com Paulo Mamede, a temporada de *O Baile de Máscaras* terminou com 12 mil dólares de prejuízo. Não era a primeira vez que o Teatro dos 4 enfrentava um quadro financeiro preocupante. Trata-se de algo, inclusive, que atravessou boa parte do empreendimento – valendo lembrar da dificuldade de conseguir empréstimos nos primeiros anos e dos espetáculos que não contaram com a esperada adesão do público, tornando difícil para os sócios mantê-los em cartaz, mesmo com o patrocínio da Shell. Mas um novo panorama, difícil de ser revertido, se apresentava nesse momento. Os espectadores mudavam seus hábitos devido ao aumento da violência. A tentativa de buscar uma solução, antecipando o horário das sessões, se tornava inviável devido aos compromissos de muitos atores com a televisão. “Aconteceu algo sério no Rio de Janeiro que foram os sequestros. A *Wizo* e o *Lar da Criança* compravam sempre as nossas estreias. Mas tanto uma como a outra disseram que queriam sessões às 17h. Não havia como. Os atores faziam televisão. As coisas passam e a gente se esquece. Era o clima naquele momento”, confirma Paulo Mamede⁹³.

Como em *Sábado, Domingo e Segunda* e *O Jardim das Cerejeiras*, os sócios não dividiram o teatro com montagens em outros dias e horários. Se nas encenações anteriores a engenharia cenográfica desponta como uma provável causa principal, agora, apesar da imponência do cenário de Maneco Quinderé, o desgaste do projeto Teatro dos 4 possivelmente influenciou na diminuição da utilização feérica do espaço. *O Baile de Máscaras* foi o último espetáculo inteiramente produzido pelo Teatro dos 4.

5.6 Abertura para o Mercado

No ano seguinte, o espaço voltaria a ser alugado – agora para trabalhos representativos da cena mineira. Na verdade, o projeto, intitulado *Presença Mineira*, surgiu de uma parceria entre Sergio Britto e o grupo Ponto de Partida. Britto assistiu em Barbacena a um dos trabalhos do grupo, *Drummond* (que selecionou para a programação inaugural do CCBB), e ministrou oficina de três dias. E voltou à cidade para ver o processo de *Beco – A Ópera Lixo*, montagem que acabou integrando a *Presença Mineira* no Teatro dos 4. O evento ocupou o teatro nos meses de novembro e dezembro de 1992.

⁹³ Paulo Mamede (Entrevista ao autor em anexo 3).

Contou com abertura a cargo de João Bosco e apresentações dos grupos Multi-Mídia (com o show *Alucenações*) e Uakti, a companhia Ponto de Partida (com os espetáculos *Beco – A Ópera Lixo*, *Nossa Cidade* e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*), o grupo de dança Primeiro Ato (com *Isto Aqui não é Gotham City*), o Nós & Voz Vocal e a exibição dos filmes *Idolatrada* (1983), de Paulo Augusto Gomes, *Noites do Sertão* (1983), de Carlos Alberto Prates Correia, *Um Filme 100% Brasileiro* (1985), de José Sette de Barros, e *A Dança dos Bonecos* (1986), de Helvécio Ratton.

Em relação às montagens do Ponto de Partida, os críticos abordaram tanto a determinação do grupo em aproximar os textos do universo cultural do interior de Minas Gerais quanto de buscar um afastamento de um mundo já desbravado. Ao analisar *Beco – A Ópera Lixo* (que fez apenas cinco apresentações no Teatro dos 4, assim como *Nossa Cidade*, enquanto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* foi visto em dez sessões), Barbara Heliadora detectou uma importação direta do modelo (americano), destituída de necessária apropriação brasileira e, ao mesmo tempo, de aprimoramento técnico exigido pelo gênero visitado (musical).

A ideia inicial parece ter sido a de que a imitação proclamada justifica certo número de recursos cênicos, mas infelizmente o grupo não percebeu o quanto teria sido melhor usar os musicais americanos apenas como inspiração, não como modelo a ser reproduzido. O que já é altamente consagrado nas mãos, na voz e nos pés de grandes intérpretes não é bem aceito se executado sem aquele mesmo nível de talento e profissionalismo; de longe o melhor de *Beco* são os momentos em que os mineiros se voltam para sua cultura; suas origens, e realizam números musicais integralmente nacionais: nesses pode-se aceitar muito melhor a busca de um caminho que mesmo sem ter atingido seu objetivo final já apresenta um encanto próprio: é pena que a “vizinha” que inspira esses mendigos de história tão estrangeira não sonhasse em ver o equivalente nacional dos musicais que aprecia no vídeo.⁹⁴

Barbara Heliadora parece apontar para uma necessidade de equilíbrio entre a apropriação personalizada do modelo estrangeiro e a conquista de um domínio sobre os procedimentos do gênero musical. No início da década de 90, a defasagem técnica entre americanos e brasileiros nesse setor era consideravelmente maior do que hoje em dia. A solução, de acordo com a crítica, estaria em encarar o musical “como inspiração”, desobrigando-se, assim, da necessidade de igualar-se a ele. Não por acaso, Barbara Heliadora considerou satisfatória a adaptação da companhia em relação a *Nossa Cidade*,

⁹⁴ Barbara Heliadora, “Barbacena não é Nova York”, *O Globo*.

peça de Thornton Wilder que coloca o espectador diante do panorama de uma pequena cidade, Grover's Corners, por meio de uma estrutura épica, a julgar pela figura do Diretor de Cena, personagem que apresenta e comenta sobre os habitantes. O grupo transportou a ação para Barbacena, opção que não teria resultado num abasileiramento forçado.

Adaptar uma peça estrangeira ao Brasil é bem mais do que traduzi-la e salpicá-la arbitrariamente de nomes locais; o encantador espetáculo da clássica *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, que transforma a Nova Inglaterra americana em Barbacena é um ótimo exemplo de bom aproveitamento de um original, pois a um só tempo ele respeita a intenção e o clima do autor e lança raízes sólidas no novo terreno para o qual ele foi transplantado.⁹⁵

Já Macksen Luiz problematizou a operação geográfica do grupo. “A adaptação do grupo Ponto de Partida não chega a empobrecer o original, ainda que retire da peça um certo registro da passagem do tempo e transforme as referências em sinais locais ou, pelo menos, regionais. A mineiridade é ressaltada especialmente nas canções. A música pontua a narrativa com comentários que se aproximam perigosamente da pieguice”, observa Macksen⁹⁶.

Antes das atrações do *Presença Mineira*, o Teatro dos 4 recebeu espetáculos de fora ao longo de 1992: *O Duplo/Doppelganger*, encenação de Domingos Oliveira para seu próprio texto, *Quem matou a Baronesa?*, montagem de José Possi Neto para a peça de Leilah Assumpção, *Yentl*, adaptação do conto de Isaac Bashevis Singer celebrado na versão cinematográfica dirigida e protagonizada por Barbra Streisand, e os infantis *A Família Monstro*, de Leão Leibovitch, *Flicts*, de Ziraldo, e *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque. Se o Teatro dos 4 destinou pouco espaço entre as suas produções à dramaturgia brasileira durante a década de 80, o acúmulo de textos no início dos anos 90 entre os espetáculos avulsos apresentados no espaço não foi motivo de comemoração, uma vez que a crítica considerou a maioria das peças como insatisfatória. Além disso, as montagens desconectadas das produções da sociedade se tornaram cada vez mais dirigidas por profissionais vinculados à televisão – casos de Wolf Maya (em *Meu Querido Mentiroso*, ainda que esse trabalho fosse, sobretudo, um projeto pessoal

⁹⁵ Barbara Heliodora, “Barbacena com ótimo sotaque universal”, *O Globo*, 27/11/1992.

⁹⁶ Macksen Luiz, “Miudezas do cotidiano”, *Jornal do Brasil*, 27/11/1992.

de Nathalia Timberg e Sergio Britto), Jorge Fernando (*Fica Comigo esta Noite*), Cininha de Paula (*Yentl*) e Miguel Falabella (*A Partilha*). Mesmo que o Teatro dos 4 tenha incluído em muitas de suas encenações atores notabilizados na televisão foram as presenças de diretores desse veículo (mesmo que ocasionalmente com passado teatral) na condução de determinadas montagens que pareceram influenciar na obtenção de resultados funcionais, voltados para uma comicidade mais imediata – pelo menos, nos casos de *Fica Comigo esta Noite*, *Quem matou a Baronnesa?* e *Yentl*. Miguel Falabella é um caso á parte nesse panorama. Até aquele momento, Falabella vinha sobressaindo pela assinatura de diretor em espetáculos como *Emily* (1984), de William Luce, e *Lucia McCartney* (1987), de Rubem Fonseca.

Espetáculo que evidencia a abertura do Teatro dos 4 para produções comerciais desvinculadas da proposta de implantação de um repertório mais consistente pela sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede, *O Duplo* reuniu em cena um famoso casal da televisão – Glória Menezes e Tarcísio Meira –, ainda que com incursões no teatro mais ou menos constantes ao longo do tempo (mais Glória do que Tarcísio). Ambos, que tinham contracenado na montagem de *Um Dia muito Especial*, a partir do filme de Ettore Scola, em 1986, foram conduzidos por Domingos de Oliveira, que se notabilizou, ao longo do tempo, tanto como diretor quanto como dramaturgo. De acordo com informações divulgadas na imprensa, Tarcísio e Glória assumiram os custos do projeto (como tinham feito em *Um Dia muito Especial*) e teriam desembolsado uma quantia próxima a 100 mil dólares.

Nesse seu texto, Domingos se vale das personas públicas dos atores: Tarcísio e Glória interpretam um casal de atores – Júlio Matos e Julia Vieira, juntos há 25 anos. Júlio deseja se separar de Julia, mas mantém dependência em relação a ela, atriz de sucesso. A terceiro personagem da peça é o psicanalista de Julio, apaixonado, sem que o cliente saiba, por Júlia. Mas o principal conflito diz respeito ao fato de Julio se deparar com o seu *doppelganger*, com sua imagem física desdobrada. Domingos de Oliveira preserva o mistério da situação, sem propositadamente definir se Julio vive assombrado pelo duplo, se a imagem do outro de si não passa de delírio ou se se trata de algum expediente empregado por ele com finalidade calculada.

A crítica não recebeu bem *O Duplo*, fazendo diversas restrições tanto à dramaturgia quanto à realização do espetáculo. Em relação ao texto, Macksen Luiz apontou o

problema da indefinição, decorrente do desejo do autor de transitar por gêneros variados sem verticalizar o vínculo com nenhum.

Entre a comédia policial e o drama passional, a peça de Domingos de Oliveira se fragmenta por várias pistas que acabam por tornar evidente aquilo que se pretendia misterioso (...) Se o diretor Domingos de Oliveira tivesse escolhido a comédia como o tom dominante de *O Duplo*, abandonando a linha do policial, talvez abraçasse melhor resultado para estabelecer alguma dubiedade e conseguisse intrigar bem mais o espectador (...) ...*O Duplo* dá a nítida impressão de que o texto caminha numa direção (o *boulevard* policial) e o espetáculo em outra (a comédia de traição).⁹⁷

Barbara Heliadora também considerou o texto insatisfatório, destacando a dificuldade do autor em suscitar curiosidade por meio do mistério que propõe e ressaltando que o atrativo do espetáculo se reduz ao jogo estabelecido entre o casal de atores e o casal de personagens.

O mistério, a seriedade, a investigação sobre os problemas fundamentais da vida e da profissão teatral são primariamente tocados no texto e não conseguem adquirir vida na encenação; periodicamente um ou outro momento é explorado para o riso, mas este só é alcançado pelo fato extrateatral de Glória Menezes e Tarcísio Meira serem casados há muito tempo, serem ambos atores famosos (e que trabalham juntos com frequência) e serem consagrados na televisão.⁹⁸

Na sequência, o Teatro dos 4 manteve o espaço aberto a produções comerciais através de *Quem matou a Baronesa?*, monólogo escrito por Leilah Assumpção interpretado por Marília Pêra. Leilah foi uma das principais representantes do *boom* da dramaturgia brasileira na passagem da década de 60 para a de 70. Evocou o regime militar, sob perspectiva intimista, a partir de uma galeria de mulheres reprimidas. A principal delas foi Mariazinha Mendonça de Moraes, de *Fala Baixo, senão eu Grito*, solteirona que acumula frustrações decorrentes da passagem do tempo e se vê às voltas com um homem que invade seu quarto (figura real ou projeção da imaginação dela?). Abordou o processo de libertação feminina em *Roda Cor de Roda* e *Adorável Desgraçada*, também encenada sob o título de *Quem matou a Baronesa?*. Enfocou ainda o relacionamento conjugal em *Boca Molhada de Paixão Calada*, *Lua Nua* e *Intimidade Indecente*. Fez referências ao contexto político em *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que sou Donzela*. E rompeu com a dramaturgia realista em *A Kuka de Kamaiorá*, peça premiada no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT).

⁹⁷Macksen Luiz, "A identidade perdida no palco", *Jornal do Brasil*, 11/01/1992.

⁹⁸Barbara Heliadora, "Diretor confuso com 'mistério' de seu texto", *O Globo*.

Quem matou a Baronessa? recebeu duas montagens posteriores em relação à apresentada no Teatro dos 4, com Marília Pêra – uma, encenada em São Paulo, com Claudia Mello, em 1994, e a outra no Rio de Janeiro e em São Paulo, com Debora Duarte, em 2009/2010. Ambas, porém, estamparam outro título: *Adorável Desgraçada*. O espetáculo de José Possi Neto, no Teatro dos 4, recebeu restrições contundentes, principalmente em relação à peça de Leilah Assumpção, considerada como um carbono de *Fala Baixo senão Eu Grito*. Além do problema da reiteração da personagem, a crítica apontou a perda da importância de uma figura que pode ter sido emblemática no Brasil da repressão. É o que assinala Macksen Luiz.

Em 1969, quando a personagem Mariazinha Mendonça de Moraes, de *Fala Baixo senão eu Grito*, de Leilah Assumpção ocupava o palco com uma interpretação inesquecível de Marília Pêra, a histeria progressiva de uma solteirona reprimida ganhava a dimensão de uma metáfora. A circunstância política da época ampliava o universo mesquinho e solitário de uma mulher, emprestando-lhe referência extrateatral. Vinte e três anos depois e muitas cópias de Mariazinha a mais (a dramaturgia brasileira dos anos 70 produziu vários subprodutos desse monólogo), Leilah Assumpção retoma o mesmo universo de *Fala Baixo senão eu Grito*. Lá está a solteirona reprimida que se submete à litania da solidão, até que, num desfecho radical, rompe violentamente com a imobilidade de sua existência. (...) Mas, mesmo sem comparações, *Quem matou a Baronessa?* demonstra que a fluência da autora na construção das falas é insuficiente para insuflar na peça algo além de uma agitação verbal dissociada de verdadeira sustentação dramática. Guta de Mello Santos, como funcionária de uma loja de departamentos há 15 anos, sobrevive à mediocridade elegendo o aparelho de televisão como companheiro onipresente de um cotidiano solitário. A peça se inicia quando o aparelho de TV enguiça e Guta fica diante do silêncio. Leilah, na verdade, não trabalha esse silêncio, preferindo sobrecarregar o texto de ruídos cômicos, caindo em simplificações e banalidades. (...) A Mariazinha pode ter envelhecido, mas Guta não é o seu futuro. As duas se parecem, mas enquanto uma é História, a outra é apenas recriação.⁹⁹

Barbara Heliadora também frisou a fragilidade da dramaturgia. “O mais grave problema (...) reside na indigência de sua única personagem, o que resulta em constantes repetições de temas, em situações muito iguais, em função das limitações da personalidade da protagonista: uma vez enunciado o modelo de comportamento, ele se repete exaustivamente, resultando tautológico e cansativo”.¹⁰⁰

Dando continuidade aos espetáculos de mercado na programação dissociada da sociedade, o Teatro dos 4 recebeu *Yentl*, peça de Leah Napolin e Isaac Bashevis Singer

⁹⁹ Macksen Luiz, “Clichê da repressão feminina”, *Jornal do Brasil*.

¹⁰⁰ Barbara Heliadora, “Marília Pêra desperdiça seu talento”, *O Globo*.

adaptada do livro *Yentl, the Yeshivah Boy*, de Bashevis Singer, sobre Yentl, que, após a morte do pai, deseja estudar as leis talmúdicadas. Para tanto, disfarça-se de homem, artifício que tem dificuldade de sustentar, especialmente a partir do momento em que se apaixona por Avigdor, seu colega de estudos. Popularizado pela versão cinematográfica dirigida e protagonizada por Barbra Streisand, *Yentl* (1983) chegou ao palco do Teatro dos 4 em versão que visava ao talento musical da atriz Sylvia Massari. Macksen Luiz realçou, em sua crítica, determinadas operações realizadas na transposição de *Yentl* para o palco, de modo a tornar a jornada do personagem-título ainda mais palatável.

A adaptação teatral de *Yentl* transfere essa história escrita nos anos 50 e que se passa na Polônia, no final do século passado, para um gênero peculiar: um drama com música. (...) Nesta montagem, a personagem Yentl tem tratamento de solista absoluto, para quem converge toda a ação. A estrutura da peça impõe a personagem não apenas como o centro narrativo, mas como foco único da ação dramática. Desta maneira, a peça se desequilibra, servindo como veículo para uma atriz demonstrar seus dotes de intérprete e cantora, mas sem qualquer compromisso com a veracidade da personagem. As canções, por outro lado, interrompem o desenvolvimento narrativo, tornando a cena estática e indistinta (tudo mais que não seja Yentl se dilui num pobre segundo plano).¹⁰¹

A crítica de Macksen Luiz evidencia uma diferença entre *Yentl* e boa parte dos espetáculos do Teatro dos 4: aqui tudo parecia girar em torno do brilho isolado de um intérprete (numa época em que os atores eram cada vez mais estimulados a revelar suas habilidades dentro do gênero musical), enquanto que as encenações da sociedade, mesmo marcadas por destaques individuais, eram norteadas por um sentido de conjunto. Além disso, a montagem de *Yentl* sobrepunha a presença do ator em detrimento do valor da obra, enquanto que a sociedade do Teatro dos 4 procurava preservar o texto em *status* mais elevado.

A última produção de fora que ocupou o espaço foi um grande – e talvez inesperado – sucesso do teatro brasileiro do início dos anos 90: *A Partilha*. A montagem de Miguel Falabella para o seu próprio texto estreou no Teatro Candido Mendes – onde Falabella já tinha apresentado *Emily, Classificados Desclassificados* (1984) e *Pedra, a Tragédia* (1986) – e migrou para o Teatro Vanucci, sobrevivendo à desestabilização decorrente do governo Collor. A presença do espetáculo no Teatro dos 4 parece evidenciar uma certa estratégia de produção que se tornaria frequente nos anos seguintes: a inclusão na

¹⁰¹ Macksen Luiz, “De baixo teor dramático”, *Jornal do Brasil*.

programação de espetáculos bem-sucedidos comercialmente (e, nesse caso, também artisticamente) em teatros que, ao invés de lançarem uma programação, passariam a esperar por encenações de retorno garantido. Mas parece precipitado conectar essa estratégia com a política de ocupação do Teatro dos 4, uma vez que esta se dava de forma mais aleatória do que planejada.

Estimulado por lembranças pessoais ligadas à infância num casarão da Ilha do Governador construído pelo avô, Eduardo Souza Aguiar, Miguel Falabella olha com esperança para as personagens de *A Partilha*, irmãs que se reencontram no velório da mãe e promovem um acerto de contas doce-amargo ao longo do processo de divisão dos bens familiares. Maria Lúcia, recém-chegada de Paris, Regina, psicóloga espiritualista, e Laura, jornalista envolvida com a tese *Manifestação do Riso no Terceiro Milênio*, se esforçaram para reescrever suas histórias, mesmo que através de relacionamentos nem sempre norteados pelo amor. Se não acertaram, contabilizam, pelo menos, o esforço da mudança. Selma, apesar de ter se acomodado num casamento burocrático, começa a ensaiar uma transição.

A passagem do tempo diminui a possibilidade das personagens transformarem suas realidades e elas, apesar de desejarem recomeçar, já não têm a disposição da juventude. Em todo caso, o correr dos anos ajuda as irmãs a rirem de suas próprias mazelas. A capacidade das personagens de se divertirem com as suas trajetórias, até quando não conseguem evitar certo travo melancólico diante da evocação de fatos dolorosos, decorre da percepção de que a vida não deve ser levada tão a sério.

A forçada retomada do convívio gera inevitáveis discussões e rompantes catárticos. As irmãs hesitam, em dados instantes, entre o elo afetivo com o passado e o pragmatismo do presente. Lamentam, em certa medida, se desfazer do apartamento da família onde passaram parte de suas vidas (a saudade constante do espelho antigo simboliza isto), mas não a ponto de abrirem mão de uma visão prática. Precisam do dinheiro da venda e sabem que as lembranças continuam presentes dentro de cada uma.

A Partilha estreou há 22 anos¹⁰² e representou um divisor de águas na dramaturgia de Miguel Falabella, que já tinha acumulado experiência na escrita de textos ácidos e

¹⁰² Miguel Falabella retomou *A Partilha* em 2012 com o elenco original (com exceção de Natália do Vale, substituída por Patrícia Travassos, que já tinha interpretado a personagem anteriormente), mas em dimensão diversa do espetáculo de 1990, a julgar pelo novo espaço escolhido, o teatro Oi Casa Grande.

críticos do besteirol. Entretanto, aqui o autor apresentou uma abordagem amorosa que seria mantida em algumas de suas peças seguintes, especialmente em *A Vida Passa*, em que retomou, com bastante sensibilidade, as mesmas personagens, anos depois. Outros textos podem ser citados – como *No Coração do Brasil*, que nasceu das memórias da infância e adolescência na Ilha do Governador que vêm à tona por meio da carinhosa descrição de um cinema de rua; *Querido Mundo*, que evidenciou a habilidade em abordar o cotidiano da classe média por meio do convívio entre marido e mulher; e *Como encher um Biquíni Selvagem*, que comprovou seu apreço pela humanidade a partir da reunião de uma galeria de personagens numa estrutura de monólogo.

A crítica fez elogios unânimes ao texto, ao trabalho das atrizes (considerando, porém, que Thereza Piffer ficava prejudicada com o papel da irmã mais nova, menos bem resolvido dramaturgicamente) e à cenografia de Pedro Drummond, que, com muita habilidade, transformava, na passagem da primeira para a segunda cena, o ambiente de uma capela mortuária no da sala do apartamento a ser partilhado pelas personagens.

5.7 Mephisto: A Retomada Final

Os sócios retomaram produção com *Mephisto*, encenação de 1993, que, produzida por José Wilker, Miguel Falabella e Mônica Torres, teve o Teatro dos 4 como coprodutor. Dessa fase final foi o único entre os espetáculos da sociedade que não surgiu de um autor já montado na casa. A encenação do romance de Klaus Mann, escrito em 1936, partiu da versão de Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, que montou o texto em 1979. O espetáculo ficou mais de um ano em cartaz na Cartoucherie de Vincennes, nos arredores de Paris. Em 1981, o cineasta István Szabó ganhou o Oscar de filme estrangeiro pela adaptação cinematográfica protagonizada por Klaus Maria Brandauer.

Desde que assistiu ao espetáculo de Mnouchkine, José Wilker planejava montar *Mephisto*. Miguel Falabella – que não conseguiu assistir ao espetáculo do Soleil em Paris, mas se encantou com as fotos da encenação com que se deparou num livro – também desejava viabilizar o projeto. Ao se encontrarem na desprezível montagem de *Algemas do Ódio*, comédia de Terrel Anthony com direção de Wilker (também presente no elenco), decidiram unir forças na viabilização do projeto.

Os custos eram bastante altos (130 mil dólares), mesmo levando-se em conta o patrocínio da Shell. Tanto que buscaram verba com outras empresas, como a White Martins. A trinca de produtores negociou ainda a venda de três cotas de 23 mil dólares para manter o espetáculo em cartaz durante um ano, caso houvesse público. Era uma produção suntuosa: 20 atores (e mais sete profissionais envolvidos na equipe), 108 figurinos (que consumiram 1600 metros de tecido), 11 cenários, 65 refletores além dos 100 já existentes no Teatro dos 4. Graças ao apoio da Varig, tornou-se possível escalar um elenco que contava com a presença de Aída Lerner, que morava na Alemanha há três anos com o marido (foi acordada a vinda dele ao Brasil duas vezes durante a temporada). As presenças de três atores residentes em São Paulo (Paulo Gorgulho, Giuseppe Oristânio e Rodrigo Santiago) também decorreu dos apoios de passagens e de um apart-hotel em Copacabana onde ficaram hospedados. Para tentar reduzir os custos da montagem, os realizadores propuseram diminuir o número de atores de 20 para 12, mas Ariane Mnouchkine, então detentora dos direitos do texto, não permitiu. José Wilker, que fez a tradução de *Mephisto* e assumiu, além do posto de diretor, a trilha sonora do espetáculo, detalha os riscos da empreitada.

Quando fui diretor da escola de teatro Martins Pena cheguei a encenar trechos com os alunos. Naquele momento, o Teatro dos 4 estava parado. Havia sido alugado para algumas produções. Os sócios estavam tendendo a vender. Paulo encontrava-se mais interessado na administração do *foyer* do que do teatro. Sergio estava mais ou menos afastado, cuidando de um teatro na cidade. Nessa época, a Shell mudou de presidente e havia a ameaça no ar de interrupção da relação com o Teatro dos 4. Conversando com Mimina e Paulo, sugeri que fizéssemos *Mephisto*, um grande espetáculo que, de alguma maneira, poderia sensibilizar a Shell. Os custos do *Mephisto* iam muito acima do patrocínio disponibilizado pela Shell. Eu me associei também a White Martins. Manter uma peça em cartaz com 22 pessoas em cena mais 10 fora num teatro de 400 lugares é inviável no Rio de Janeiro. Então, a Shell e a White Martins viabilizaram *Mephisto*. E nós encaramos o desafio.¹⁰³

José Wilker faz referência a uma nova interrupção na produção do Teatro dos 4. Depois de *Fica Comigo esta Noite*, a sociedade retomou as atividades com *O Baile de Máscaras*, mas novamente interrompeu, em 1992, optando, por sediar espetáculos mineiros de companhias como Ponto de Partida e Primeiro Ato. Wilker chama atenção para o início de um processo de afastamento dos sócios, com Mimina Roveda e Paulo

¹⁰³ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

Mamede começando a migrar para o *foyer* do próprio Teatro dos 4, que ganharia uma programação mais descontraída, na trilha aberta pelo *pocket show* de humor *Subversões*; e Sergio Britto, que, depois da experiência no CCBB, deu partida à sua gestão no Teatro Delfim, espaço que ganhou de Helena Severo, recentemente nomeada Secretária Municipal de Cultura na gestão do então prefeito César Maia. No Delfim, Sergio privilegiaria um repertório notadamente brasileiro, valorizando os atores negros, muitos selecionados entre os alunos de um curso que ministrou na Casa da Gávea, no ano anterior, quando inaugurou o teatro no sobrado da Praça Santos Dumont. A configuração de produção mais econômica que passou a imperar na cena brasileira e o crescente afastamento dos sócios em relação ao Teatro dos 4 evidenciam a instabilidade atravessada pelo país na primeira metade da década de 90. O rumo da cena voltava a ser influenciado pelo contexto brasileiro, tal como vinha ocorrendo na segunda metade do século XX, como evoca a atriz Fernanda Montenegro.

Os nossos biógrafos costumam esquecer que toda vez em que ocorre uma *débâcle* econômica a estrutura do grupo sofre um baque (...) Sou traumatizada com as grandes agressões políticas que sofremos ao longo do tempo. Eu e Fernando enfrentamos a renúncia de Jânio Quadros, que nos fez passar do Teatro Ginástico para a Maison de France durante a temporada de *O Beijo no Asfalto*, a proibição de *Calabar*, o confisco do dinheiro público e o desmonte do Ministério da Cultura no período Collor, que impediu que viajássemos com *Suburbano Coração* (1989). Estávamos com casas lotadas e no dia seguinte não havia ninguém nos teatros do Brasil. O ser humano não pode segurar um castelo nas costas.¹⁰⁴

Além de *O Beijo no Asfalto* e *Calabar*, experiências mais distantes no tempo, Fernanda Montenegro traz à tona a burleta *Suburbano Coração*, espetáculo de Naum Alves de Souza para o texto de Chico Buarque que apresentou no final dos anos 80 no Teatro Clara Nunes, também no Shopping da Gávea. Era uma produção de menor porte, se comparada às do Teatro dos 4, com apenas quatro atores no elenco (além de Fernanda, Otávio Augusto, Ana Lucia Torre e Ivone Hoffmann). Tornava-se difícil levantar e manter espetáculos com a suntuosidade dos planejados pela sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede. E não interessava aos sócios aderir a outro modelo de produção – mais econômico e funcional, menos elegante e refinado – daquele que tinha se tornado reconhecido como o padrão de qualidade do Teatro dos 4.

¹⁰⁴ Fernanda Montenegro (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Talvez não tenha sido por acaso o fato de a escolha recair sobre uma obra que versa sobre um contexto marcado pela instabilidade. Protagonista de *Mephisto*, o ator Hendrik Höfgen trabalha num pequeno teatro de Hamburgo nos anos da República de Weimar. Diante do sonho de ganhar projeção na Alemanha do entre-guerras, Hendrik abdica de suas posições antinazistas e adota postura omissa. Klaus Mann promove uma simbiose entre a personagem e o mito do Fausto, de Goethe (Hendrik sonha interpretar Mefistófeles, em Berlim), no que se refere ao afastamento do artista de uma conduta ética, em prol do bem coletivo, em detrimento de interesses individuais. A personagem de Hendrik foi inspirada no ator alemão Gustav Gründgens¹⁰⁵, que trocou os ideais da juventude (a filiação ao comunismo) pela convivência com o regime hitlerista em ascensão.

O desejo de discorrer sobre a prostituição ideológica não era ocasional. *Mephisto* estava bastante ligado à trajetória de Klaus Mann. Fugindo do nazismo, saiu da Alemanha em 1933 juntamente com Erika, sua irmã, e peregrinou por países da Europa (França e Holanda, fundando em Amsterdã a revista *A Coleção*, na qual reunia textos de autores alemães exilados) até desembarcar nos Estados Unidos. Primeiro dos quatro filhos de Thomas Mann, Klaus teve dificuldade para se impor diante da soberania artística do pai e se suicidou em 22 de maio de 1949, em Cannes. Na versão de Ariane Mnouchkine, Thomas, Klaus e Érika despontam como personagens – respectivamente, Thomas, Sebastian e Érika Brückner.

A encenação de *Mephisto* foi norteadada, até certo ponto, por possíveis conexões com a contemporaneidade, especialmente no que se refere às manifestações de nazifascismo que voltaram a espocar mundo afora, como assinala José Wilker no programa do espetáculo.

Mais de meio século depois da tomada do poder pelos nazistas, quando todos acreditavam que a maldição estivesse definitivamente conjurada, eis que a serpente espalha mais uma vez seus ovos pelo mundo. Na Europa, na América,

¹⁰⁵ O modelo do romance era o ator Gustav Gründgens, que fora casado com sua irmã, Erika. Em 1963, ano da morte de Gründgens, o livro foi finalmente lançado na Alemanha Ocidental, mas o herdeiro do ator, seu filho adotivo, moveu um processo contra a editora e conseguiu sustar a distribuição por dez anos. Foi uma das batalhas judiciais mais famosas da Alemanha do pós-guerra. “Klaus tinha um relacionamento homossexual com Grandin. Quando este tornou-se nazista, o escritor fez o romance tomado de uma profunda decepção. As editoras alemãs recusaram-se a publicar o livro mesmo depois do nazismo ter fracassado. Consideravam uma desmoralização a Grandin, um dos maiores atores alemães de todos os tempos”. (Sergio Britto, entrevista a Júlio Moura, “Um demônio expressionista”, *O Globo*, 05/02/1993).

aqui no Brasil, vemos surgirem seitas, partidos, grupos e desesperados em geral que, com todas as letras, se autointitulam seguidores de Hitler e restauradores do nazismo. Sejam quais forem os motivos, partilhando desta ou daquela maneira de refletir sobre tais fatos, não se pode negar que o preconceito, a intransigência, a repressão, todas as formas de violência contra a pessoa humana que o nazismo apresenta sob a máscara da convicção política, estão mais uma vez na ordem do dia.¹⁰⁶

O vínculo entre o contexto original da obra e o do Brasil do momento era sugerido de modo não explícito, conforme ocorreu em boa parte das montagens do Teatro dos 4. A temática do comprometimento do artista com uma função social se ajustava bastante ao contexto pós-Fernando Collor de Mello, em 1993. Sergio Britto não hesitou em dizer que considera o texto como “mote de reflexão para os atores que andaram se vendendo recentemente”.¹⁰⁷

Também era possível perceber em *Mephisto* outras características comuns aos espetáculos do Teatro dos 4. Um deles, evidentemente, era a suntuosidade da produção, evidenciada no requinte da cenografia, dos figurinos e da iluminação, como descreve Maneco Quinderé.

O palco era dividido em três fatias, nas quais eram distribuídos nove cenários. Paulo Mamede queria que cada uma das fatias pudesse ser erguida em alturas diversas. Paulo sofreu. Adiaram a estreia. Mas, naquela época, não havia engrenagens que permitissem isto. Então, a fatia do meio ficou mais alta e as das laterais, mais baixas. Wilker queria que a luz não vazasse de um espaço para o outro. No final, os atores agradeciam ao fundo, de costas, para um teatro *fake*. Foi em efeito difícil de fazer. Resolvemos através de uma tapadeira em curva de madeira pintada de preto. Fizemos micro-furos como se fossem lampadinhas e iluminamos. Ficou parecendo com as luminárias do Theatro Municipal.¹⁰⁸

Em *Mephisto*, Quinderé deu continuidade à parceria com José Wilker, com quem já havia trabalhado em espetáculos como *Perversidade Sexual em Chicago* (1989), de David Mamet, apresentado no Teatro de Arena. O principal desafio que enfrentou foi justamente o de lidar com espaços reduzidos, fragmentados, seccionados, tendo em vista que a montagem buscava reconstituir as diversas ambientações por onde transitavam as personagens.

¹⁰⁶ Texto de José Wilker Programa de Sala, *Mephisto*, Teatro dos 4, 1993.

¹⁰⁷ Sergio Britto, entrevista a Luiz Fernando Vianna, “Falabella aproxima as épocas”, *O Globo*.

¹⁰⁸ Maneco Quinderé (Entrevista ao autor, acervo pessoal).

Outra característica que aproximava *Mephisto* da suntuosidade comumente encontrada no Teatro dos 4 era o numeroso elenco, composto por nomes consagrados e atores lançados como revelações. Já haviam trabalhado em montagens da casa os atores Othon Bastos, Arthur Costa Filho, Thelma Reston, Rodrigo Santiago, Luiz Maçãs, Ester Jablonski e Camilo Bevilacqua. Sergio Britto também estava no elenco em pequena participação como Thomas Bruckner. Mas o ator tinha um bom motivo para interpretar uma personagem que aparecia durante apenas 12 dos cerca de 150 minutos do espetáculo: a possibilidade de evocar o monólogo final de Firs, o mordomo esquecido dentro da propriedade da família em *O Jardim das Cerejeiras*, personagem que ficou a cargo, na montagem do Teatro dos 4, de José Lewgoy. “Enquanto fala o texto do velho mordomo esquecido na mansão, Thomas vai se assustando ao perceber a semelhança com a Alemanha daquela época: é o fim de um ciclo e o início de outro, que viria a dar no nazismo”, observa Sergio Britto¹⁰⁹.

Após a estreia, a temporada de *Mephisto* foi agitada por uma troca de papéis entre o diretor e os atores principais. Na escalação inicial, Miguel Falabella interpretava Hendrik Höfgen e Paulo Gorgulho, Otto Ulrich, o *cabaretier*. A partir de determinado momento, Falabella assumiu o papel de Otto (Gorgulho se afastou para se submeter a uma operação de hérnia) e Wilker, o de Hendrik. Vale dizer que antes do processo começar chegaram a cogitar a possibilidade de Falabella dirigir a encenação e Wilker fazer Hendrik.

Tinha um erro na montagem: eu dirigir, ao invés de fazer a personagem. Quando estreou, eu só dirigia: Miguel (Falabella) fazia Mephisto e Paulo Gorgulho, o *cabaretier*. Era uma escalação errada. Não que Miguel fizesse mal, mas ele ficou muito mais à vontade na outra personagem. Resolvemos depois com a peça em carreira. Miguel passou a interpretar Otto, o *cabaretier*, e eu, Mephisto.¹¹⁰

Apesar da influência que o contexto brasileiro teve na escolha de *Mephisto*, a crítica considerou o espetáculo justamente distante do espectador do país. Para Barbara Heliadora, esse problema começava na própria opção de trabalhar a partir da adaptação de Ariane Mnouchkine para o original de Klaus Mann.

¹⁰⁹ Sergio Britto, entrevista a Luiz Fernando Vianna, *O Globo*, 23/04/1993.

¹¹⁰ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

(...) a encenação usa por base a adaptação do romance de Klaus Mann feita por Ariane Mnouchkine, que a fez voltada primordialmente para seu teatro e suas preocupações políticas e seu público europeu, para o qual o nazismo é um fenômeno muito mais próximo do que acontece com o brasileiro. O universo alemão das décadas de 20 e 30 fica muito distante da vivência do elenco, e a versão de Mnouchkine, episódica e redutiva, não conduz a uma maior intimidade: virtualmente desaparece a conceituação de uma figura central, o papel do ator Hendrik Höfgen fica episódico, menor, e o processo político, a atividade artística em geral e o cabaré são maiores destaques nessa construção episódica, de teatro político de colorido Piscator...¹¹¹

Barbara Heliadora considera que a distância entre o contexto sócio-político do Brasil e da Europa é uma barreira que, de certo modo, inviabiliza a encenação de *Mephisto*. Talvez porque, de acordo com a sua visão, os atores não conseguissem se apropriar de um universo distinto de modo a captar sua atmosfera ou abordar os fatos históricos não exatamente por si, mas pelo que representam para a humanidade. A crítica faz referência ao encenador Erwin Piscator, precursor, juntamente com Bertolt Brecht, do Teatro Épico, evocado na adaptação de Mnouchkine, uma encenadora marcada pelo engajamento político e ideológico comum às suas montagens no Théâtre du Soleil. Mas, para Barbara Heliadora, esse engajamento soa um tanto deslocado, artificial, no espetáculo brasileiro. Os problemas detectados no recorte dado ao texto são extensivos à direção.

A direção de José Wilker não consegue fazer opções que conduzam a ação de modo a levar o espectador a empenhar-se no processo político que domina a peça, e falta ao todo maiores variações de tom e ritmo, uma noção mais clara de aumento de tensão. Onde a direção funciona melhor é nos episódios do cabaré, no qual o clima é mais acessível à sensibilidade brasileira; onde ela fica mais fraca é no crucial, na criação de comportamentos humanos plausíveis que empenhem suas vidas nos conflitos políticos determinantes daquela época.¹¹²

José Wilker não concorda com a avaliação de *Mephisto* como espetáculo pouco vinculado ao Brasil.

Mephisto foi bem, embora alguns críticos tenham torcido o nariz para a montagem porque, segundo eles, era excessivamente fiel a um panorama alemão e não haveria, da minha parte enquanto diretor, uma tentativa de aproximar aquela questão do Brasil. Acho uma tolice. Não teria porque aproximar do Brasil, já que o simples fato de existir em cena um ator em dúvida já é brasileiro o suficiente.¹¹³

¹¹¹ Barbara Heliadora, "Nazista perdido no trópico", *O Globo*, 01/05/1993.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ José Wilker (Entrevista ao autor em anexo 4).

Essa restrição atribuída a *Mephisto* se revela algo surpreendente em relação a um espetáculo do Teatro dos 4, tendo em vista a preocupação que os sócios mantiveram ao longo dos anos em traçar um elo (ainda que não explícito) entre o contexto original da peça em questão e o do Brasil do momento. Em todo caso, havia na adaptação a determinação em buscar articulações entre o material original e a contemporaneidade, direcionamento bastante natural em se tratando de uma encenadora como Ariane Mnouchkine. Macksen Luiz também destacou as operações feitas por Mnouchkine sobre a obra de Klaus Mann, como a de ressaltar a influência direta de ascensão do nazismo no cotidiano de um grupo de artistas do teatro alemão.

A parábola do homem que vendeu sua alma ao diabo ganha nessa peça de Ariane Mnouchkine uma escrita para o palco em que o teatro é assumidamente a linguagem para as referências poéticas (Baudelaire), para a arte política (cabarés revolucionários), para as formas literárias (*Fausto*) e dramáticas (Tchekhov). A peça de Mnouchkine demonstra esse compromisso permanente com a linguagem do teatro usada também como uma parábola das dificuldades de criação sob o regime nacional-socialista. No primeiro ato, a teatralidade está explicitamente presente na utilização de elementos do palco, como na cena em que há uma citação de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, ou no próprio universo dramático das personagens. No segundo ato, em que um certo realismo se sobrepõe aos meios teatrais, há uma queda em *Mephisto*, apesar de cenas exemplarmente bem construídas como a do suicídio do casal.¹¹⁴

Macksen Luiz chama atenção para a *impureza* do texto de Ariane Mnouchkine, que entrelaça referências diversas – oriundas de manifestações artísticas distintas, de obras de autores vinculadas a movimentos também diferentes – no texto de Klaus Mann. A diretora investe numa escrita dessacralizada, atravessada por interferências, priorizando, no caso, a discussão em torno da tomada de posição ética do artista num contexto de crise ideológica. Mas se Mnouchkine se apropriou da obra de Mann, José Wilker teria se mantido distanciado na condução de um espetáculo algo impessoal, na visão de Macksen Luiz.

A encenação de José Wilker não explora esse caráter essencialmente teatral da peça. O diretor tem dificuldade em imprimir uma marca mais pessoal à montagem, presa a uma sequência de quadros – um tanto reduzida em estrutura e conceito a uma antecipação no tempo de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Brecht – que não extrai as melhores possibilidades cênicas do texto. José Wilker não cria uma cena em que o dramático se expresse fora de um realismo tensionado por códigos teatrais um tanto desgastados. O espetáculo, por força

¹¹⁴ Macksen Luiz, “O teatro como metáfora da desumanização”, *Jornal do Brasil*, 26/04/1993.

do próprio texto, é longo (2h40 mais o intervalo), mas se poderia ampliar a envolvimento do espectador, caso a encenação se tornasse menos indiferente.¹¹⁵

A impessoalidade da direção de José Wilker também foi destacada pelo diretor Marcio Vianna. Os críticos concordaram na percepção de *Mephisto* como uma montagem que honra o profissionalismo técnico normalmente encontrado nos espetáculos do Teatro dos 4, ainda que o acabamento primoroso, quando destituído de uma pulsação mais forte, acabe servindo como argumento para realçar a correção asséptica da encenação.

Esta é uma montagem estética e teatralmente correta de um texto literário de indiscutível importância, numa adaptação consistente, com soluções cenográficas (de figurino e iluminação) no mínimo pertinentes e adequadas à encenação, uma direção eficiente e com um trabalho de atores correto (...) O detalhe que falta a esse *Mephisto* da Gávea é um mínimo de ousadia, que pudesse levá-lo ao naufrágio ou ao esplendor.¹¹⁶

Diferentemente de Macksen Luiz, Bernardo Jablonski, louvou o aproveitamento do realismo na montagem – pelo menos, no que diz respeito ao registro interpretativo do elenco. “Enquanto no primeiro (ato) os atores por vezes emprestam uma impostação estranha às personagens, no segundo a naturalidade predomina e nos deixa acompanhar a trajetória dos tipos”¹¹⁷. Jablonski considera que o elenco foi – pelo menos, em parte – prejudicado pela adaptação de Mnouchkine, que teria priorizado o pano de fundo em detrimento da ação principal, em especial Miguel Falabella.

Miguel Falabella, que faz o papel do ator que vende seu talento ao nazismo, é prejudicado pela adaptação que não mostra adequadamente o crescimento e a transformação de sua personagem. O que era figura vira pano de fundo e o drama da transfiguração perde importância para a violência e os horrores que levaram uma nação à prática de uma bárbara política de extermínio e de guerra.¹¹⁸

Os críticos fazem restrições à maior parte das atuações, destacando, ainda que de maneira discreta, as interpretações de Sergio Britto, Zezé Polessa e Cássia Kiss. Todos, porém, louvam a ousadia da empreitada numa época em que o teatro no Rio de Janeiro envereda pela realização de monólogos. Trata-se, sem dúvida, de uma saída econômica

¹¹⁵ Macksen Luiz, “O teatro como metáfora da desumanização”, *Jornal do Brasil*, 26/04/1993.

¹¹⁶ Marcio Vianna, “Batimentos cardíacos, é isso que falta”, *Jornal do Brasil*, 05/05/1993.

¹¹⁷ Bernardo Jablonski, “Somos mais baratos do que supomos”, *Jornal do Brasil*, 05/05/1993.

¹¹⁸ *Idem*.

(e a opção pela comédia não é nada ocasional). Mas as montagens também flagram momentos de ascensão – Lilia Cabral em *Solteira, Casada, Viúva, Divorciada* (1993), junção de esquetes escritos por Maria Adelaide Amaral, Noemi Marinho, Luiz Arthur Nunes e Regiana Antonini – ou de confirmação do destaque – Claudia Jimenez em *Como Encher um Biquíni Selvagem* (1992), de Miguel Falabella – de atrizes em trabalhos de qualidade.

Mephisto foi o último espetáculo produzido pelo Teatro dos 4, que, a partir daí, se tornou um espaço destituído de personalidade, conforme ocorre com os teatros alugados para espetáculos diversos. Sergio Britto e Paulo Mamede mantiveram a esperança de retomar o projeto, mas se engajaram em outras empreitadas (Sergio no Teatro Delfim, Paulo e Mimina no *foyer* do próprio Teatro dos 4) e não tiveram mais fôlego para investir em produções ambiciosas num contexto pouco favorável como o do Rio de Janeiro da década de 90. Venderam o teatro para Lúcia Freitas e Hernani Campello, em 2006, por 4 milhões de reais. Lúcia é formada em direito, já tinha experiência acumulada em lojas no Shopping da Gávea (uma de móveis, decorações e presentes, outra de sapatos, bolsas e artigos de couro), mas havia se afastado do comércio para cuidar dos negócios da família. Planejava abrir uma clínica de estética, no mesmo shopping, quando foi procurada por Hernani para arrendar, junto com ele, o Teatro dos 4. Apesar de sócios, acordaram que Lúcia ficaria à frente do teatro, na medida em que não compartilham da mesma visão em relação à programação e que Hernani também arrendou o Teatro Clara Nunes.

Com o passar do tempo, a fachada e o *foyer* do teatro sofreram modificações. O Café do Teatro, espaço gerido, durante certo tempo, por Paulo Mamede e Mimina Roveda, foi substituído pelo restaurante italiano Pasta Gialla, uma franquia do *chef* Sergio Arno, de São Paulo, que, por sua vez, fechou dando lugar à loja Sandpiper, decisão empresarial de Hernani Campello. O teatro passou a abrigar a franquia Café Hum na lateral esquerda. A bilheteria também foi reposicionada para perto do café. O espaço interno, porém, permaneceu praticamente inalterado, ganhando apenas o acréscimo de um quarto e pequeno camarim e da abertura de uma sala de gerência, ambos no piso superior.

Entre 1993 e 2006, Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede mantiveram-se como proprietários, alugando o teatro para montagens avulsas, na maior parte das vezes bem distantes do projeto original do Teatro dos 4. Mas durante os 15 anos em que

assinaram a programação do espaço, marcaram considerável resistência às opressivas leis de mercado (o que não exclui eventuais concessões), mesmo influenciados pelas circunstâncias do momento (o contrário, evidentemente, seria impossível). Depois de *Mephisto*, porém, o projeto do Teatro dos 4 deixou de existir. A diferença em relação aos outros teatros do shopping se tornou cada vez mais tênue, apesar do esforço de Lúcia Freitas na condução da programação. Mas a diminuição na adesão do público ao teatro, evidenciada na redução nos dias de apresentação, diante da crescente oferta de novas possibilidades de entretenimento, a maioria mais feérica, fez com que muitos projetos passassem a ser concebidos de acordo com o privilégio a mecanismos capazes de seduzir o maior número de espectadores. Ainda assim, o teatro foi se tornando uma manifestação artística voltada para faixas específicas de espectadores interessados em perfis específicos de espetáculos. A tentativa, mesmo vacilante, do equilíbrio delicado entre o valor artístico e a viabilidade comercial, imperante ao longo da segunda metade do século XX no Brasil, parece ter se rompido.



Nathalia Timberg, Sergio Britto e Clarice Derzié em *O Jardim das Cerejeiras*
(Foto: Acervo Cedoc/Funarte)

Conclusão

O Teatro dos 4 não foi um empreendimento deslocado na história do teatro brasileiro. Não há como deixar de conectá-lo com as primeiras companhias modernas, a partir da presença comum do ator e diretor Sergio Britto, integrante de elencos de montagens no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Popular de Arte (TPA) / Companhia Maria Della Costa, Teatro dos Doze, Teatro de Arena e no Teatro dos Sete, e por um desejo de estabelecer um repertório pautado, em parte, por textos importantes da dramaturgia mundial. Os espetáculos realizados no TBC, no TPA e no Teatro dos 4 também podem ser aproximados pelo fato de terem sido conduzidos por diretores com visões teatrais diversas, ainda que, no caso das duas primeiras iniciativas, os encenadores se afinassem, em alguma medida, pela experiência europeia (e, mais especificamente, italiana). A autoria do encenador é tensionada, pelo menos até certo ponto, pela preocupação em respeitar o texto, marcante a partir do advento do teatro brasileiro moderno, equilíbrio delicado que atravessa, em graus variáveis, essas iniciativas. Seja como for, o ator foi levado a trabalhar a partir do texto, ao invés de se sobrepor a ele como faziam muitos atores antigos.

Entretanto, a possível ligação entre a sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede e outras iniciativas não se dá apenas através das semelhanças. Também cabe investigar em que medida a sociedade se diferencia problemáticamente de grupos determinantes na transformação do teatro brasileiro em décadas anteriores. É evidente que os repertórios foram estabelecidos de formas diversas. O TBC e o TPA tiveram como norte a oscilação entre textos de relevância e outros assumidamente comerciais; e o Teatro dos Sete priorizou comédias sem perder de vista a qualidade. Já o Teatro dos 4 colocou o público do Rio de Janeiro diante de autores e peças pouco difundidos não só na cidade como no país. O repertório da sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede foi mais relevante sob esse ponto de vista do que sob o da excelência do material encenado. Também valorizou autores que atravessam o tempo – Shakespeare, Tchekhov, Pirandello e Beckett –, conectados a uma tradição histórica – como no caso de Eduardo Di Filippo em relação à *Commedia Dell'Arte* – ou inseridos no mercado – Millôr Fernandes, Mauro Rasi.

Na hora da escolha dos textos, os sócios não costumavam perder de vista o elo com a realidade brasileira. Desde o início foi possível perceber a determinação em buscar

peças que suscitassem conexões com o contexto do país, em especial durante os últimos anos do regime militar. Os vínculos entre o material ficcional e o Brasil se davam por via indireta, distante do engajamento frontal de grupos como Arena e Oficina.

Além disso, os modelos de organização eram bem distintos. Enquanto o TBC e o TPA se projetaram como grandes companhias conduzidas por empresários e com elencos fixos (mesmo que flutuantes), o Teatro dos 4 despontou como uma sociedade mantida por três empreendedores (sem perder de vista a providencial entrada da Shell, a partir de dado instante) engajados em determinadas funções nas realizações de espetáculos destituídos de diretor e elenco fixos (por mais constantes que tenham sido as presenças de alguns atores, sugerindo um informal elenco recorrente).

O Teatro dos 4 foi mantido num equilíbrio delicado entre a inegável negociação com o seu tempo (a opção por atores notabilizados, com visibilidade nacional, a diminuição da duração dos espetáculos, mas não por meio de cortes nos textos, e sim através de ajustes no ritmo) e uma admirável teimosia que manteve o empreendimento na contramão das tendências mercadológicas mais agressivas da época. Até o final de sua história, o Teatro dos 4 foi palco de espetáculos de três horas de duração (às vezes, divididos em três atos), que valorizavam o texto, sólidos trabalhos de atuação e um padrão de produção (cenografia e figurinos, em especial) esmerado. Diante das dificuldades crescentes em perpetuar o Teatro dos 4 nas suas características originais, os sócios preferiram migrar para outros projetos do que incorrer numa simplificação em acordo com os valores de mercado.

Entretanto, o estudo detalhado dos espetáculos do Teatro dos 4 não partiu “tão-somente” do desejo em realçar determinadas tensões entre texto e cena, e sim de uma ligação afetiva com o início da minha atividade de espectador. Desde cedo comecei a assistir a teatro e logo migrei da produção infanto-juvenil para a adulta, o que me fez desembarcar no Teatro dos 4, mais exatamente na gloriosa encenação de *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo De Filippo. A partir daí, acompanhei todas as montagens da casa e fui contaminado por uma atmosfera de refinamento estampada não apenas no requinte das propostas estéticas como no alto nível das interpretações de alguns dos melhores atores do país. Desses anos de formação de um patrimônio como espectador, restaram *flashes* impregnados na memória: o *tour de force* entre Yara Amaral e Ary Fontoura na briga durante o almoço de *Sábado, Domingo e Segunda*; a minuciosa cenografia realista de Paulo Mamede na reconstituição dos espaços da

cozinha e da sala (além de preciosos achados como o do varal de roupas estendidas na varanda) nessa mesma montagem; o contraponto entre o registro operístico de Yara Amaral (Aspásia) e a sutileza de Nathalia Timberg (Simone de Beauvoir) em *A Cerimônia do Adeus*; a belíssima cenografia de Paulo Mamede (com colaboração de Paulo Roberto Leal) em tons terrosos, que lançava os personagens em espaço desértico, ao invés de reconstituir a propriedade da aristocrata Liuba, e avançava sobre a plateia, em *O Jardim das Cerejeiras*; e o patrimônio cultural descortinado por Mauro Rasi em *O Baile de Máscaras*, espetáculo potencializado pela magnetizante interpretação de Cleyde Yáconis como a aristocrata Uberta Molfetta, personagem diretamente inspirada em Mimina Roveda.

A iniciativa do Teatro dos 4 representa uma tentativa de perpetuar um teatro de qualidade vinculado ao projeto das primeiras companhias modernas. Mas as grandes companhias conduzidas por empresários, como o TBC e o TPA, e mesmo aquelas que não tinham uma estrutura tão agigantada encerraram suas atividades entre a década de 60 e a primeira metade da de 70. É natural que o Teatro dos 4, gerado no final dos anos 1970, não tenha conseguido, em parte considerável, reavivar esse formato. A evidência mais clara reside no fato de o empreendimento norteado por Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede não ter se constituído como companhia, e sim como sociedade. Esta diferença pode ser percebida na já mencionada ausência de um elenco fixo e na dificuldade de manter os espetáculos em repertório – em que pese, porém, a ocasional apresentação concomitante de duas montagens em diversos momentos ao longo dos 15 anos de permanência do projeto.

O Teatro dos 4 propôs um teatro de mercado pautado por uma dramaturgia pouco conhecida no Brasil; pela reunião de atores notabilizados no teatro e na televisão; e por um formato refinado que fez com que passasse a ser reconhecido como um teatro de produção – e também obviamente pelo fato de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede assumirem a função de produtor. São características que contrastam com o teatro comercial que passou a ser praticado em shoppings e galerias nas décadas seguintes, cujo padrão funcional (poucos atores, cenografia limitada, dramaturgia visando à identificação imediata com uma ampla faixa de público) decorre mais de uma estratégia de sobrevivência do que de uma opção artística. O encerramento das atividades do Teatro dos 4 deixou não só uma impressão como uma constatação de vazio no movimento teatral do Rio de Janeiro. Apesar da qualidade deficitária dos

registros e da inevitável perda de um olhar inocente, a possibilidade de rever em vídeo alguns dos espetáculos confirmou a admiração por esse importante polo na vida da cidade ao longo da década de 80.

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice*. Rio de Janeiro: IMS, 2005.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAGA, Claudia (org.) *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*. Minas Gerais: UFJF, 2005.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- BRITTO, Sergio. *Fábrica de Ilusão – 50 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- _____. *O Teatro e Eu*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro – De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/Funarte, 1996.
- CAVALIERE, Arlete, VÁSSINA, Elena (org.). *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- CONRADO, Aldomar (org.). *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro – Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *O Teatro na Estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- FERNANDES, Sílvia. *Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FONTA, Sergio. *Dulcina de Moraes e a Perene Idade das Estrelas*. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (orgs). *A Mulher e o Teatro Brasileiro no Século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008, pgs.104-136.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita – Um Grã-fino na Contramão*. São Paulo: Albatroz, Loqiii e Terceiro Nome, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves (organização). *Dicionário de Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINSBURG, Jacó, PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JACOBBI, Ruggero. *Tradição, “Renovação”*. In: VANNUCCI, Alessandra. (org.). *Crítica da Razão Teatral – O Teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pgs. 67-120.
- JR., Geraldo R. Pontes. *Dramaturgia Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- KAZ, Leonel (org.). *Brasil: Palco e Paixão*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático*. São Paulo, CosacNaify, 2007.
- LOPES, Karina e COHN, Sergio (orgs). *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, pgs. 20, 104, 184, 198, 204.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando (organizador). *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX (Yan Michalski)*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PICON-BALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro entre a Tradição e a Vanguarda – Meyerhold e a Cena Contemporânea* (Revista Folhetim, 2006)
- PONTES JR., Geraldo R. *Dramaturgia Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse – Vida e Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PRADO, Decio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker – Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia*. São Paulo: Senac, 1999.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000,.
- _____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Nova York: Routledge, 1997.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de Teatro – Uma Biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SOUZA, Newton de. *A Roda, a Engrenagem e a Moeda*. São Paulo: Unesp, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

2. ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

- ABREU, Antonio. A década do descaminho. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 23 set. 1987. Caderno BIS.
- AMARAL, Maria Tereza. Espetáculo bonito e muito bem transado. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 22 out. 1981.
- AYALA, Walmir. A sempre nova face do possível. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 29 mai. 1985.
- BERG, Marli. O Rei Lear. **Fatos & Fotos**. Rio de Janeiro, 31 out. 1983.
- BLANCO, Armindo. A retórica empalhada. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 1º ago. 1978.
- _____. A ópera dos ricos. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 1º ago. 1978.
- _____. O irmão gêmeo de Somoza. **O Dia**. Rio de Janeiro, 12 ago. 1979.

- _____. Um grande ator. **O Dia**. Rio de Janeiro, 16 ago. 1979.
- _____. Um Tchekhov em bege. **O Dia**. Rio de Janeiro, 29 jul. 1989.
- BOJUNGA, Claudio. Ousadia errada. **Veja**. São Paulo.
- BRANDÃO, Tania. Rei Lear, o assunto é o poder. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 14 set. 1983.
- _____. Sublime. Mas ninguém aplaudiu de pé. **Última Hora**. Rio de Janeiro.
- _____. Escracho paulista. Não percam. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 24 mar. 1983.
- _____. Uma feliz mistura de ilusão e ironia. **Isto É**. São Paulo, 25 jul. 1984.
- _____. Besteirol de luxo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2 out. 1987. Segundo Caderno.
- _____. O Doce Poder das Mulheres. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 ago. 1988. Segundo Caderno.
- _____. O amor sujeito a chuvas e trovoadas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 mai. 1988. Segundo Caderno.
- CAMARGO, Maria Silvia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 out. 1989. Revista de Domingo.
- CARVALHO, Maria Angélica. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 jul. 1978. Segundo Caderno.
- CEZIMBRA, Marcia. Comédia da decadência. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 jul. 1989. Caderno B.
- COURI, Norma. **Veja**. São Paulo, 19 out. 1983.
- D'ALMEIDA, Regina. Sergio Britto. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 17 mai. 1985.
- DEL RIOS, Jefferson. Afinal, os negócios também exigem paixão. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 23 mai. 1981. Caderno 2.
- _____. Emoção e poesia em 'A Cerimônia do Adeus'. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 5 out. 1988. Caderno 2.
- DRUMMOND, Décio. Ragu à napolitana. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 25 mai. 1986.
- DUNAEVICH, Sheila. Não há mais lugar para a pequena malandragem. **Fatos e Fotos**. Rio de Janeiro, 31 jul. 1978.
- FARIA, Marcos Ribas. Beckett nos 4 apenas uma vez e meia. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1985. Caderno BIS.
- _____. Monólogo e suas muitas (e insuportáveis) armadilhas. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1986. Caderno BIS.
- _____. Uma lição de amor ao teatro. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 13 mai. 1986. Caderno BIS.
- _____. Experiência interessante. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 set. 1988. Caderno B.
- _____. Duas feras perdidas numa noite longa demais. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 20 mar. 1990. Caderno 2.
- FISCHER, Lionel. Fragilidade dramaturgica. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 mar. 1990. Segundo Caderno.
- GARAMBONE, Sidney. Julho é o mês de Tchekhov. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 jul. 1989. Revista de Domingo.
- GODINHO JR., Ivandel. A ópera malandra de Chico Buarque. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, 12 ago. 1978.
- GROPILO, Cilea. Sergio Britto, 40 anos esta noite. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 dez. 1985. Caderno B.
- GUIMARÃES, Carmelinda. O mundo do adolescente nascido na 'Cerimônia do Adeus'. **Tribuna de Santos**. Santos, 16 out. 1988.

HELIODORA, Barbara. Dramalhão menor. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 set. 1988. Caderno B.

_____. O inferno familiar da cultura. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 jul. 1991. Segundo Caderno.

_____. Nazista perdido no trópico. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1º mai. 1993. Segundo Caderno.

HONOR, Rosângela. Rasi faz sua 'Cerimônia do Adeus' do besteiro. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 24 set. 1988. Caderno 2.

HORTA, Beatriz. 'Órfãos de Jânio'. Os anti-heróis de Millôr, com humor e angústia. **O Globo**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1980. Segundo Caderno.

JABLONSKI, Bernardo. Malandro na Ópera. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 31 ago. 1978.

_____. Somos mais baratos do que supomos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 mai. 1993. Caderno B.

KAPLAN, Sheila. Muito além de um simples jardim. **O Globo**. Rio de Janeiro, 27 jul. 1989. Segundo Caderno.

LABAKI, Aimar. Ulysses Cruz supera as falhas de 'Cerimônia do Adeus'. **Folha da Tarde**. São Paulo, 22 out. 1988.

LEITE, João Batista. Imaculada: Yara Amaral e o universo feminino. **Mesmo**. Rio de Janeiro, jan./fev., 1986.

LOBATO, Eliane. Rasi sem cerimônias. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 nov. 1988. Segundo Caderno.

_____. Besteiro na trilha de Sartre. **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 set. 1987. Segundo Caderno.

LOYOLA, Cecília. Teatralidade nas origens. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 5 set. 1988. Caderno BIS.

_____. Pelo viés da memória. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 7 ago. 1989. Caderno BIS.

LUIZ, Macksen. A consciência difusa dos veranistas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 jul. 1978. Caderno B.

_____. **Isto É**. São Paulo, 6 dez. 1978.

_____. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 mar. 1979. Caderno B.

_____. **Isto É**. São Paulo, 7 nov. 1979.

_____. Lição de ironia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 jan. 1979. Caderno B.

_____. **Isto É**. São Paulo, 25 jul. 1979.

_____. Papa Highirte em cena, cinco anos depois da morte de Vianninha. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 jul. 1979. Caderno B.

_____. A paternidade perdida. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1980. Caderno B.

_____. **Isto É**. São Paulo, 1º out. 1980.

_____. Fernanda Montenegro, um monstro cada vez mais sagrado. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 ago. 1982. Caderno B.

_____. Tragédia da ambição. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 out. 1983. Caderno B.

_____. Triângulo cheio de prismas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1983. Caderno B.

_____. Piadas e estripulias. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 mar. 1983. Caderno B.

_____. Impossibilidades. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 jul. 1984. Caderno B.

- _____. Os modismos de uma comédia de boulevard. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 dez. 1984. Caderno B.
- _____. O rosto e a máscara: Uma única realidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20 mai. 1985. Caderno B.
- _____. Circunvoluções do pensamento. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 ago. 1985. Caderno B.
- _____. Num lugar mágico e infernal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 9 jan. 1986. Caderno B.
- _____. Cheiro doméstico. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 mai. 1986. Caderno B.
- _____. Rito de passagem. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1º out. 1987. Caderno B.
- _____. Rendilhado de sentimentos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 set. 1988. Caderno B.
- _____. A emoção da solidariedade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 jan. 1989. Caderno B.
- _____. Cartas apaixonadas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 mai. 1988. Caderno B.
- _____. Tempo dos gestos inúteis. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 jul. 1989. Caderno B.
- _____. O mecanismo está à mostra. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 mar. 1990. Caderno B.
- _____. Ópera bufa da cultura nacional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Caderno B.
- _____. O teatro como metáfora da desumanização. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 abr. 1993. Caderno B.
- MACIEL, Luís Carlos. **Ácida denúncia**. Veja. São Paulo, 21 fev. 1979.
- MAGALDI, Sábado. **O teatro de Fassbinder, uma chance para o debate**. Jornal da Tarde. São Paulo, 20 mai. 1981.
- MARINHO, Flavio. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1978.
- _____. Uma Ópera brasileira e atual. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 jul. 1978. Segundo Caderno.
- _____. **Revista Desfile**. Rio de Janeiro, abr. 1979.
- _____. Onze anos depois, a realidade descrita por Vianninha continua a mesma. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1979. Segundo Caderno.
- _____. A angústia da Venezuela compreendida pelos brasileiros. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 dez. 1979. Segundo Caderno.
- _____. Clima de ópera. **Revista Visão**. São Paulo, 18 fev. 1980.
- _____. Uma defesa apaixonada pelos 'Os Órfãos de Jânio'. **O Globo**. Rio de Janeiro, 5 jul. 1980. Segundo Caderno.
- _____. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 set. 1980. Segundo Caderno.
- _____. Comunhão de bens fica só nos estereótipos e chavões. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 jun. 1981. Segundo Caderno.
- _____. Barreado – Um Romeu e Julieta à brasileira. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 out. 1981. Segundo Caderno.
- _____. Barreado, uma festa caipira. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 out. 1981. Segundo Caderno.
- _____. Uma vida em leilão circense. **O Globo**. Segundo Caderno.

- _____. A verdade? Bem, depende... Falou Pirandello. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 mai. 1985. Segundo Caderno.
- _____. Petra Von Kant – Absolutamente Magnífico. **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 ago. 1982. Segundo Caderno.
- _____. Em quase 160 espetáculos de Petra Von Kant e Hedda Gabler, o brilho das primeiras damas do teatro. **O Globo**. Rio de Janeiro, 29 dez. 1982. Segundo Caderno.
- _____. Rei Lear, o poder da capacidade criativa. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 out. 1983. Segundo Caderno.
- _____. Sergio Britto. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 dez. 1983. Segundo Caderno.
- _____. Quem tem medo de um jogo teatral muito divertido? **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 mar. 1983. Segundo Caderno.
- _____. ‘Tio Vanya’: Comemoração dos seis anos férteis do Teatro dos 4. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2 jul. 1984. Segundo Caderno.
- _____. ‘Tio Vanya’: Espetáculo muitos furos acima da média. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 jul. 1984. Segundo Caderno.
- _____. Verdades conflitantes. O humor tempera. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 mai. 1985. Segundo Caderno.
- _____. Beckett. **O Globo**. Rio de Janeiro, 5 ago. 1985. Segundo Caderno.
- _____. A solidão humana sem acessórios (nem o prazer da lógica formal). **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 ago. 1985. Segundo Caderno.
- _____. Etérea e Decadente – é Yara Amaral em grande performance. **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 jan. 1986. Segundo Caderno.
- _____. Humor e emoção num excelente espetáculo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 mai. 1986. Segundo Caderno.
- MARTINS, Marília. Uma comédia correta... ma non troppo. **Isto É**. São Paulo, 16 jan. 1985.
- _____. Festival de desacertos. **Isto É**. São Paulo, 29 mai. 1985.
- MENDES, João Guilherme. O brilho de Fernanda nas lágrimas de Petra. **Ele & Ela**. Rio de Janeiro, 9 out. 1982.
- MICHALSKI, Yan. O patético vazio da província. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20 nov. 1979. Caderno B.
- _____. O heroísmo anônimo dos fracassos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 mai. 1980. Caderno B.
- _____. Milão, entre São Paulo e Barbacena. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 set. 1980. Caderno B.
- _____. Comunhão de tagarelas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 jun. 1981. Caderno B.
- _____. Camponeses poetas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22 out. 1981. Caderno B.
- _____. Capitães das areias da Zona Sul. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 mar. 1982. Caderno B.
- _____. Um suicídio que é uma farsa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 jun. 1982. Caderno B.
- _____. O mundo amargo de Rainer W. Fassbinder. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 jul. 1982. Caderno B.
- _____. Rei Lear – A lucidez pelo caminho da loucura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 out. 1983. Caderno B.
- _____. Entre Petra e Rei Lear. Celso Nunes mexe com emoções e loucuras. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 abr. 1983. Caderno B.

_____. Paulo Autran e Traições. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 mar. 1983. Caderno B.

PACHECO, Tania. A estreia de ‘Os Veranistas’, de Gorki. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 jul. 1978. Segundo Caderno.

_____. A comunhão fundo/forma em belíssimo espetáculo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Segundo Caderno.

PETRONI, Ana Lúcia. O desafio de viver um amargo rei. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 2 out. 1983. Caderno 2.

PONZIO, Ana Francisca. Uma nova montagem para ‘A cerimônia do adeus’ em São Paulo. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 7 out. 1988.

RENAN, Yale, FISCHER, Cláudia. Rei Lear. **Refletor**. Rio de Janeiro, out. 83.

SCHENKER, Daniel. O teatro como necessidade vital. **Revista de Teatro da Sbat**. Rio de Janeiro, jan.-fev. 2012.

SCHILD, Susana. A arte de ir à luta. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 dez. 1989. Caderno B.

_____. Tio Vanya – O tempo de espera de personagens sem passado e sem futuro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 jul. 1984. Caderno B.

_____. Seis atrizes voltam à cena. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 jan. 1989. Caderno B.

SILVEIRA, Emilia. A transformação de uma mulher na ante-sala da revolução. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Caderno B.

TINOCO, Pedro. Presente dos 10 anos. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1988. Caderno BIS.

_____. 80 anos de palco. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 16 mai. 1988. Caderno BIS.

VIANA, Hilton. **Diário Popular**. São Paulo, 15 mai. 1981.

VIANNA, Luiz Fernando. Falabella aproxima as épocas. **O Globo**. Rio de Janeiro. Segundo Caderno.

_____. **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 abr. 1993. Segundo Caderno.

VIANNA, Marcio. Batimentos cardíacos, é isso que falta. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 mai. 1993. Caderno B.

VICENZIA, Ida. Outro Vianninha recém-liberado. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 16 out. 1979.

3. ACERVO DO AUTOR:

BETTI, Paulo – Entrevista por e-mail.

CARVALHO, Jorginho – Entrevista realizada na casa do iluminador em 15/4/2011.

DE SIMONI, Aurelio – Entrevista realizada na casa do iluminador em 18/10/2012.

FARIA, Marcos Ribas – Entrevista realizada na casa do tradutor em 20/8/2012.

FONTOURA, Ary – Entrevista realizada na Livraria Argumento em 11/10/2011.

FREITAS, Lucia – Entrevista realizada no Teatro dos 4 em 10/1/2013.

MADEIRA, João – Entrevista realizada na sede do AfroReggae em 03/8/2011.

MONTENEGRO, Fernanda – Entrevista por telefone realizada em 18/8/2011.

NUNES, Celso – Entrevista realizada durante festival de teatro em Recife.

QUEIROZ, Emiliano – Entrevista por telefone.

QUINDERÉ, Maneco – Entrevista realizada no escritório do iluminador em 15/8/2012.

RAVACHE, Irene – Entrevista por telefone.

SCHORLIES, Walter – Entrevista por e-mail.

SORRAH, Renata – Entrevista realizada na casa da atriz em 18/4/2011.

TIMBERG, Nathalia – Entrevista por telefone em 20/6/2010.

4. PROGRAMAS DE SALA:

A CERIMÔNIA DO ADEUS – Mauro Rasi. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1987.

AFINAL, UMA MULHER DE NEGÓCIOS – Rainer Werner Fassbinder. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1979.

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT – Rainer Werner Fassbinder. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1982.

ASSIM É (SE LHE PARECE) – Luigi Pirandello. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1979.

ATO CULTURAL - José Ignacio Cabrujas. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1979.

A ÓPERA DO MALANDRO – Chico Buarque de Holanda. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1978.

BARREADO – Ana Elisa Gregori. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1981.

COMUNHÃO DE BENS – Alcione Araújo. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1981.

FICA COMIGO ESTA NOITE – Flávio de Souza. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1990.

FILUMENA MARTURANO – Eduardo De Filippo. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1988.

IMACULADA – Franco Scaglia. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1986.

LOUCO DE AMOR – Sam Shepard. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1989.

MEPHISTO – Klaus Mann. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1993.

MEU QUERIDO MENTIROSO – Jerome Kilty. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1988.

MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA – Dario Fo. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1980.

O AMIGO DA ONÇA – Chico Caruso. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1988.

O BAILE DE MÁSCARAS – Mauro Rasi. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1991.

O JARDIM DAS CEREJEIRAS – Anton Tchekhov. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1989.

O SUICÍDIO – Nikolai Erdman. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1982.

OS ÓRFÃOS DE JÂNIO – Millôr Fernandes. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1980.

OS VERANISTAS – Maximo Gorki. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1978.

PAPA HIGHIRTE – Oduvaldo Vianna Filho. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1979.

QUASE 84 – Fauzi Arap. Programa de Sala. Teatro Ipanema. Rio de Janeiro, 1984.

4 VEZES BECKETT – Samuel Beckett. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1985.

REI LEAR – William Shakespeare. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1983.

SÁBADO, DOMINGO E SEGUNDA – Eduardo De Filippo. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1986.

TIO VÂNIA – Antonb Tchekhov. Programa de Sala. Teatro dos 4. Rio de Janeiro, 1984.

TRAIÇÕES – Harold Pinter. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1983.

UM CASAL ABERTO, MA NON TROPPO – Dario Fo e Franca Rame. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1984.

VIÚVA PORÉM HONESTA – Nelson Rodrigues. Programa de Sala. Rio de Janeiro, 1984.

ANEXO 1: FICHAS TÉCNICAS

ESPETÁCULOS DA SOCIEDADE TEATRO DOS 4:

OS VERANISTAS – De Maximo Gorki. Direção de Sergio Britto. Com Renata Sorrah, Rodrigo Santiago, Yara Amaral, Luís de Lima, Ítalo Rossi, Suzana Faini, Tetê Medina, Pedro Veras, Nildo Parente, Walter Marins, Angela Vasconcellos, Jorge Gomes, Elisa Simões, Francisco Nagen, Paulo Barros.

Cenografia de Helio Eichbauer. Figurinos de Mimina Roveda. Trilha sonora de David Tygel. Iluminação de Jorginho de Carvalho. Assessoria vocal de Glorinha Beutenmüller. Dramaturgia de Walter Schorlies. Tradução de Millôr Fernandes.

Início da temporada: 11 de julho de 1978

Final da temporada: 30 de dezembro de 1978

ÓPERA DO MALANDRO – De Chico Buarque. Direção de Luiz Antônio Martinez Corrêa. Com Otávio Augusto, Ary Fontoura, Marieta Severo, Elba Ramalho, Claudia Jimenez, Cida Moreyra, Thelma Reston, Maria Alice Vergueiro, Emiliano Queiroz, Ivan de Almeida, Tônico Pereira, Iven Godinho, Vicente Barcellos, Paschoal Villaboim, Cacá Rosset, Ilva Niño, Cidinha Milan, Elza de Andrade, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Marta Satamini, Maria Alves, Cleber Tomás, João F. Cardoso, Vera Cruz.

Cenário e figurinos e Maurício Sette. Direção musical de John Neshling. Preparação vocal de Glorinha Beutenmüller. Iluminação de Jorge Carvalho.

Início da temporada: 26 de julho de 1978

Final da temporada: 23 de fevereiro de 1979

PAPA HIGHIRTE – De Oduvaldo Vianna Filho. Direção de Nelson Xavier. Com Sergio Britto, Tônico Pereira, Angela Leal, Nildo Parente, Carlos Alberto Baía, Dinorah Brillanti, Helio Guerra, Paulo Barros, Miguel Rosemberg.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Trilha sonora de David Tygel. Iluminação de Jorginho de Carvalho. Expressão vocal: Glorinha Beutenmüller. Preparação corporal de Angel Vianna.

Início da temporada: 13 de julho de 1979

Final da temporada: 10 de fevereiro de 1980

AFINAL, UMA MULHER DE NEGÓCIOS – De R. W. Fassbinder. Direção de Walter Schorlies. Com Renata Sorrah, Ney Latorraca, Monah Delacy, Germano Filho e Dema Marques.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Roberto dos Santos. Tradução de Millôr Fernandes.

Montagem paulista: Direção de Sergio Britto. Com Irene Ravache, Adilson Barros, Liana Duval, Abrahão Farc, Ivan Lima.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Abel Kopansky.

Início da temporada no Rio de Janeiro: 20 de novembro de 1979

Final da temporada no Rio de Janeiro: 13 de março de 1980

OS ÓRFÃOS DE JÂNIO – De Millor Fernandes. Direção de Sergio Britto. Com José Wilker, Milton Gonçalves, Tereza Rachel, Claudio Corrêa e Castro, Susana Vieira, Stella Freitas, Helio Guerra.

Cenário de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda.

Início da temporada: 7 de maio de 1980

Final da temporada: 28 de dezembro de 1980

MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA – De Dario Fo. Direção de Helder Costa. Com Sergio Britto, Guida Vianna, Alby Ramos, Antônio de Bonis, Fernando de Souza, Jackson de Souza.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Roberto Santos.

Início da temporada: 15 de setembro de 1980

Final da temporada: 6 de janeiro de 1981

COMUNHÃO DE BENS – Texto e direção de Alcione Araujo. Com Osmar Prado, Maria Helena Dias, Bia Nunes e Aderbal Junior.

Cenografia e figurinos de Chico Ozanan. Iluminação de Roberto Santos.

Início da temporada: 9 de junho de 1981

Final da temporada: 13 de setembro de 1981

O SUICÍDIO – De Nikolai Erdman. Direção de Paulo Mamede. Com Ana Lucia Torre, Laerte Morrone, Henriqueta Briebe, José de Freitas, Isolda Cresta, Rui Rezende, Míriam Carmem, Maurício Loyola, Sulamit Yaari, Ataíde Arcoverde, Elisa Simões, Sonia Placido, Luiz Fernando Lobo, Angela Sirícola. Participação especial: Sergio Britto, Luís de Lima.

Cenário de Martingil e Heloisa Lyra. Iluminação de Aurélio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Figurinos de Mimina Roveda. Sonoplastia de Xodó. Tradução de Marisa Murray.

Início da temporada: 2 de junho de 1982

Final da temporada: 31 de outubro de 1982

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT – De R. W. Fassbinder. Direção de Celso Nunes. Com Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Juliana Carneiro da Cunha, Rosita Thomaz Lopes, Joyce de Oliveira, Paula Magalhães.

Cenografia de Celso Nunes. Figurinos de Kalma Murtinho. Iluminação de Aurélio de Simoni e Luís Paulo Nenen.

Início da temporada: 29 de julho de 1982

Final da temporada: 26 de fevereiro de 1984

REI LEAR – De William Shakespeare. Direção de Celso Nunes. Tradução de Millor Fernandes. Com Sergio Britto, Yara Amaral, Ariclê Perez, Fernanda Torres, Paulo Goulart, Ary Fontoura, Luiz Otávio Bournier, Abraão Farc, José Mayer, Ney Latorraca, Renato Coutinho, Shimon Nahmias, Helio Penteadado, Silvio Pozzatto, João Ribeiro, Jitman Vibranovski, Lauri Prieto, José de Freitas, Roberto Frota, Marcos Wainberg.

Direção musical de Raul do Valle. Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda (não assinados). Iluminação de Aurélio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Preparação corporal de Luiz Otávio Burnier.

Início da temporada: 1 de outubro de 1983

Final da temporada: 26 de fevereiro de 1984

TIO VÂNIA – De Anton Tchekhov. Direção de Sergio Britto. Com Armando Bogus, Rodrigo Santiago, Nildo Parente, Christiane Torloni, Norma Geraldly, Denise Weinberg, Lícia Magna, José de Freitas, Ronaldo Mota.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Trilha Sonora de Ronaldo Mota. Iluminação de Aurélio de Simoni.

Início da temporada: 11 de julho de 1984

Final da temporada: 2 de dezembro de 1984

ASSIM É (SE LHE PARECE) – De Luigi Pirandello. Direção de Paulo Betti. Com Nathalia Timberg, José Wilker, Sergio Britto, Yara Amaral, Ary Fontoura, Nildo Parente, Vic Militello, Cristina Pereira, Henriqueta Briebe, Licia Magna, Ruyter de Carvalho, Alexandre Zachia, Mário Cesar Camargo, Márcia Rodrigues.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Aurélio de Simoni. Tradução de Millôr Fernandes.

Início da temporada: 17 de maio de 1985

Final da temporada: 30 de março de 1986

QUATRO VEZES BECKETT – De Samuel Beckett. Direção de Gerald Thomas. Com Sergio Britto, Ítalo Rossi, Rubens Corrêa, Richard Rigetti.

Cenografia e figurinos de Daniela Thomas. Iluminação de Gerald Thomas.

Início da temporada: 5 de agosto de 1985

Final da temporada: 17 de dezembro de 1985

IMACULADA – De Franco Scaglia. Direção de Paulo Mamede. Com Yara Amaral.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Wagner Pinto. Pintura com Luz de Ana Virgínia Cavalcanti. Direção Corporal de Angel Vianna. Direção Musical de Ubirajara Cabral. Tradução de Millôr Fernandes.

Início da temporada: 7 de janeiro de 1986

Final da temporada: 13 de março de 1986

SÁBADO, DOMINGO E SEGUNDA – De Eduardo De Filippo. Direção de José Wilker. Com Yara Amaral, Ary Fontoura, Paulo Gracindo, Cristina Pereira, Paulo Castelli, Pedro Veras, Guilherme Karam, Renata Fronzi, Nildo Parente, Mônica Torres, Paulo Goulart, Márcia Rodrigues, Arthur Costa Filho, Alexandre Záchia, Rafael Ponzi, Ester Jablonski, Mario Lute.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação e trilha sonora de José Wilker. Música de Caíque Botkay e José Wilker. Tradução de Millôr Fernandes.

Início da temporada: 8 de maio de 1986

Final da temporada: 16 de agosto de 1987

A CERIMÔNIA DO ADEUS – Texto de Mauro Rasi. Direção de Paulo Mamede. Com Marcos Frota, Yara Amaral, Nathalia Timberg, Sergio Britto, Monah Delacy, George Otto, Camilo Bevilacqua.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Jorginho de Carvalho. Música de Ubirajara Cabral.

Montagem paulista: Direção de Ulysses Cruz. Com Marcos Frota, Cleyde Yáconis, Sônia Guedes, Ileana Kwasinski, Antonio Abujamra, Angelo Antônio, Rômulo Arantes.

No decorrer da temporada, Laura Cardoso e Fernando Peixoto entraram no elenco fazendo substituições.

Início da temporada: 26 de setembro de 1987

Final da temporada: 1º de maio de 1988

FILUMENA MARTURANO – De Eduardo De Filippo. Direção de Paulo Mamede. Com Yara Amaral, José Wilker, Yolanda Cardoso, Arthur Costa Filho, Paulo Castelli, Bia Sion, Luiz Maçãs, Richard Riguetti.

A partir de janeiro, Nathalia Timberg substitui Yara Amaral.

Cenário de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Jorginho de Carvalho.

Início da temporada: 25 de agosto de 1988

Final da temporada: 1º de março de 1989

O JARDIM DAS CEREJEIRAS – De Anton Tchekhov. Direção de Paulo Mamede. Com Nathalia Timberg, José Lewgoy, Sergio Britto, Othon Bastos, Renée de Vielmond, Clarisse Derzié, Edwin Luisi, Emilia Rey, Camilo Bevilacqua, Ada Chaseliov, André Valli, Nelson Dantas, Virgínio Liberti. Músicos: Homero Gelmini (violino), Eugenio Martins (flauta), Carlos Ramonda (acordeon).

Cenografia de Paulo Mamede (participação de Paulo Leal). Figurinos de Mimina Roveda. Direção musical de Caíque Botkay. Iluminação de Maneco Quinderé. Direção corporal: Angel Vianna.

Início da temporada: 25 de julho de 1989

Final da temporada: 23 de fevereiro de 1990

O BAILE DE MÁSCARAS – Texto e direção de Mauro Rasi. Com Cleyde Yáconis, Sergio Viotti, Daniel Dantas, Lília Cabral, Thelma Reston, Roberto Frota, Claudio Mamberti, Reinaldo Gonzaga, Luís Cláudio.

Cenografia de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Maneco Quinderé.

Início da temporada: 16 de julho de 1991

Final da temporada: 22 de dezembro de 1991

PRESENÇA MINEIRA

João Bosco – 3 de novembro de 1992

Grupo Multi-Mídia (show Alicenações) - de 4 a 8 de novembro de 1992

Grupo Novo de Cinema – Exibições dos filmes Idolatrada (dia 12), Um Filme 100% Brasileiro (dia 13), A Dança dos Bonecos (dias 14 e 15, às 18h) e Noites do Sertão (dias 14 e 15, às 21h).

Beco – A Ópera do Lixo – de 18 a 22 de novembro de 1992

Nossa Cidade – de 25 a 29 de novembro de 1992

O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá – de 17 a 22 e de 26 a 29 de novembro de 1992

Grupo Uaki – de 2 a 6 de dezembro de 1992

Nós & Voz Vocal – de 9 a 13 de dezembro de 1992

Grupo Primeiro Ato (com Isto Aqui não é Gotham City) – de 16 a 20 de dezembro de 1992

MEPHISTO – De Klaus Mann (a partir da adaptação de Ariane Mnouchkine). Direção de José Wilker. Com Miguel Falabella, Giuseppe Oristânio, Mônica Torres, Sergio

Britto, Zezé Polessa, Cássia Kiss, Othon Bastos, Thelma Reston, Luís Maçãs, Rodrigo Santiago, Paulo Gorgulho, Camilo Bevilacqua, Ester Jablonski, Cristina Prochaska, Aída Leiner, Carlos Gregório, Arthur Costa Filho, Cecília Wellish, Claudio Cardim, Kiko Mascarenhas.

Durante a temporada, José Wilker assume o papel de Miguel Falabella, que passa o interpretar o personagem de Giuseppe Oristânio.

Cenário de Paulo Mamede. Figurinos de Mimina Roveda. Iluminação de Maneco Quinderé. Tradução de Sergio Flaksman.

Início da temporada: 23 de abril de 1993

Final da temporada: 26 de setembro de 1993

ESPETÁCULOS APRESENTADOS NO TEATRO DOS 4:

A REVOLUÇÃO DOS PATOS – De Walter Quaglia. Direção de José Roberto Mendes. Com Grande Otelo, Ruth de Souza, Alby Ramos, Beth Erthal, Aline Molinari e Mira Palheta.

Música de Chico Buarque.

Início da temporada: 12 de agosto de 1978

Final da temporada: 14 de janeiro de 1979

GAL TROPICAL – Show de Gal Costa. Direção de Guilherme Araújo. Direção musical de Perna Fróes.

Músicos: Perna Fróes (teclados), Pedrinho Santana (guitarra), Moacir Albuquerque (baixo), Charles Chalegre (bateria), Sérgio Boré (percussão), Juarez Araújo (sopro), Zezinho e Tangerina (ritmo).

Início da temporada: 11 de janeiro de 1979

Final da temporada: 30 de junho de 1979

ATO CULTURAL – De José Ignácio Cabrujas. Direção de Marcos Fayad. Com Guida Vianna, Henri Pagnocelli, Marcos Fayad, Ivete Milaski, Eliane Mattos, Dema Marques. Figurinos de Mimina Roveda.

Início da temporada: 22 de janeiro de 1979

Final da temporada: 9 de abril de 1979

A BUSCA DO COMETA – De João das Neves. Direção de Jorginho de Carvalho. Com o Grupo Mixirico.

Cenários e figurinos de Claudio Tovar. Preparação corporal de Wolf Maya. Direção musical de Fernando Wellington.

Início da temporada: 15 de agosto de 1981

Final da temporada: 1º de novembro de 1981

BARREADO – De Ana Elisa Gregory. Direção de Luiz Mendonça. Com Elizabeth Savalla, Camilo Bevilacqua, Miriam Pires, Gloria Melgaço, Fernando Eiras, Germano Filho, Luiz Carlos Niño, Marília Barbosa, Anatilde de Paula, Miriam Ficher, Bia Barros, Everardo Sena, Fátima Maciel, Fátima Malheiros, Jeanette Costa, Jefferson Correa, Marco Miranda, Ricardo D'Amorim, Roberto Mars, Tânia Abreu, Vania Lemos.

Cenário de Israel Pedrosa. Figurino de Lídia Kosovski. Direção musical de Nelson Melim. Coreografia de Teresa D'Aquino. Iluminação de Aurelio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Adereços de Guilherme Karan.

Início da temporada: 15 de outubro de 1981

Final da temporada: 31 de janeiro de 1982

CHAPEUZINHO AMARELO – Baseado em livro de Chico Buarque. Direção e adaptação de Zeca Ligiero. Com Zezé Polessa, Chico Sérgio, Jana Castanheira, Márcio Galvão, Emanuel Santos, Angela de Castro.

Cenografia de Márcio Galvão e Jana Castanheira. Figurinos de Clélia Araujo e Grupo Teatro Mágico. Música de Chico Lá.

Início da temporada: 5 de fevereiro de 1982

Final da temporada: 7 de março de 1982

NOITES BRANCAS – De Fiodor Dostoievski. Direção de Paulo Afonso de Lima. Com Neila Tavares, Claudio Gonzaga, Isolda Cresta e Luiz Carlos Félix.

Cenários e figurinos de Paulo Afonso de Lima.

Início da temporada: 6 de fevereiro de 1982

Final da temporada: 2 de maio de 1982

CAPITÃES DE AREIA – De Jorge Amado. Adaptação e direção de Carlos Wilson Silveira. Assistente de direção: Luciano Sabino. Com Alexandre Dacosta, Antonio Breves, Bianca Byington, Celio Azulão, Clayton Assaf, Dedina Bernadelli, Denise Mayer, Ernesto Picollo, Eduardo Bruno, Felipe Camargo, Felipe Martins, Humberto Batista, Iza do Eirado, José Muniz, Lucília Assis, Marcelo Mattar, Mauricio Mattar, Marcos Jardim, Maria Stela, Paulo Nigri, Paulo Pontviane, Roberto Bataglin, Roberto Bomtempo, Silvia Carvalho, Thiago Santiago. Músicos: Carlos Cardoso, Tereza, Alexandre Dacosta, Sergio Treigner, Sergio Henrique Sales, Adail Clementino.

Cenografia de Carlos Wilson Silveira. Figurinos de Carlos Wilson Silveira e Andrea Beltrão. Iluminação de Claudio Neves. Direção musical de Carlos Cardoso. Direção musical de Claudio Baltar.

Início da temporada: 8 de março de 1982

Final da temporada: 30 de abril de 1982

O DIA EM QUE O GUARDA-CHUVA SE APAIXONOU PELA SOMBRINHA

Direção de Paulo Afonso de Lima. Com Isabel Cibelli, Paschoal Villaboim, Heloísa Lyra, Fernanda Jordão, Luís Carlos Félix e Sheila Moura.

Cenário e figurinos de Paulo Afonso de Lima. Iluminação de Paulo César Martingil. Direção musical de Fernando Wayne.

Início da temporada: 13 de março de 1982

Final da temporada: 2 de maio de 1982

TRAIÇÕES – De Harold Pinter. Direção de José Possi Neto. Com Paulo Autran, Karin Rodrigues, Odilon Wagner e Arnaldo Dias.

Figurinos de Clodovil Hernandez. Iluminação e trilha sonora de José Possi Neto.

Início da temporada: 10 de janeiro de 1983

Final da temporada: 11 de fevereiro de 1983

QUEM TEM MEDO DE ITÁLIA FAUSTA? – Texto e direção de Miguel Magno e Ricardo de Almeida. Com Miguel Magno, Ricardo de Almeida, Angelica Chaves e Patricia Figueiredo.

Cenografia de Carlos Eduardo Andrade. Figurinos de Carlos Eduardo Andrade, Miguel Magno e Ricardo de Almeida. Iluminação de Aurelio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Trilha Sonora de Mana Kfourri. Sonoplastia de Xodó.

Início da temporada: 15 de março de 1983

Final da temporada: 16 de abril de 1983

MARATONA – Texto de Naum Alves de Souza. Direção de Milton Dobbin. Com Dedina Bernadelli, Felipe Camargo, Iza do Eirado, Janser Barreto.

Cenografia e figurinos de Pedro Sayad. Iluminação de Jorginho de Carvalho. Música original de Paulo Herculano e Fernando Moura. Direção musical de Ronaldo Diamante e Fernando Moura. Coreografia de Debie Growaid e Regina Vaz.

Início da temporada: 13 de junho de 1983

Final da temporada: 30 de setembro de 1983

A PORTA – Texto e direção de Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso. Com Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso, Tim Rescala, Oscar Bolão, Ronaldo Diamante e Gilberto Marcio.

Supervisão de direção de Amir Haddad. Iluminação de Luís Paulo Nenen e Aurélio de Simoni. Música e direção musical de Tim Rescala.

Início da temporada: 17 de outubro de 1983

Final da temporada: 20 de dezembro de 1983

WILL – Textos de William Shakespeare. Direção de Felipe Pinheiro. Com Ariel Coelho, Angela Rebello, Cristina Gomes, Deni Bloch, Elisa Ventura, Laura Vivacqua, Mario Diamante, Ricardo Cardoso e Roberto Jabor.

Tradução de Flávia Maria Samuda. Figurinos de Silvia Sangirard. Iluminação de Luís Paulo Nenen e Aurélio de Simoni. Música de Tim Rescala. Preparação corporal de Claudio Gaya.

Início da temporada: 29 de novembro de 1983

Final da temporada: 31 de janeiro de 1984

VIÚVA PORÉM HONESTA – De Nelson Rodrigues. Direção de Eduardo Tolentino de Araujo. Com André Valli, Brian Penido, Celso Lemos, Clarisse Derzié, Claudio Gaya, Denise Weinberg, Emilia Rey, Ernani Moraes, Marcelo Escorel, Renato Castelo, Renato Icarahy, Sandra Butterfly, Susanna Kruger, Tereza Frota.

Cenografia de Ricardo Ferreira. Figurino de Lola Tolentino. Iluminação de Aurelio de Simoni e Luiz Paulo Nenen. Direção musical de Nelson Melim.

Início da temporada: 9 de março de 1984

Final da temporada: 29 de abril de 1984

PINÓQUIO – De Carlo Collodi. Direção de Eduardo Tolentino de Araujo. Adaptação de Eduardo Tolentino de Araújo e Renato Icarahy. Com Clarisse Derzié, Emilia Rey, Celso Lemos, Brian Penido, Marcelo Escorel.

Cenografia de Ricardo Ferreira. Figurinos de Lola Tolentino. Música de Frances Hime. Adereços de Olinto Mendes de Sá.

Início da temporada: 31 de março de 1984

Final da temporada: 5 de janeiro de 1985

UM CASAL ABERTO, MA NON TROPPO – De Dario Fo. Direção e iluminação de Roberto Vignati. Com Herson Capri, Malú Rocha e Mario Cesar Camargo. Música e direção musical de Oswaldo Montenegro. Cenários e figurinos de Mauricio Sette. Tradução de Roberto Vignati e Michele Piccoli.
Início da temporada: 14 de dezembro de 1984
Final da temporada: 14 de abril de 1985

A ARCA DE NOÉ – Musical de Toquinho e Vinicius de Moraes. Roteiro de Maria de Lourdes Martini. Direção de Alice Viveiros de Castro. Com Antonio de Bonis, Deoclides Gouvea, Elvira Rocha, Fátima Valença, Ligia Diniz e Marcelo Escorel. Cenário, figurinos e adereços de Sérgio Silveira. Iluminação de Aurelio de Simoni. Coreografia de Renato Castelo. Arranjos, direção musical e preparação vocal de Luís Antonio Barcos. Músicos – Luís Antonio Barcos, Marcos Amma, Ricardo Medeiros e Tunica Gnatalli.
Início da temporada: 23 de março de 1985
Final da temporada: 20 de outubro de 1985

DE REPENTE... NO RECREIO – Texto de Karen Acioly e Miguel Reade. Direção de Karen Acioly. Com Drica Moraes, Marcos Breda, Susana Ribeiro, Sergio Maciel, Anderson Muller, Kiki Lavigne. Cenografia de Regina Kato. Figurino de Karen Acioly e Drica Moraes. Iluminação de Maneco Quinderé. Música de Roberto Burgel e Tim Rescala.
Início da temporada: 21 de novembro de 1987
Final da temporada: 31 de janeiro de 1988

VINCENT VAN GOGH – A VIDA DO PINTOR Texto de João Uchoa. Direção de Carlos Wilson. Com João Uchoa, Antonio Gonzalez, Iza do Eirado, Fábio Pires, Otávio Muller, Michel Bercovitch, Susana Ribeiro, Paulo Pontvianne e Adriana Corrêa. Cenografia de Carlos Wilson. Figurinos de Kalma Murtinho. Iluminação de Maneco Quinderé. Trilha sonora de Carlos Cardoso.
Início da temporada: 15 de dezembro de 1987
Final da temporada: 8 de fevereiro de 1988

BETO E TECA – Texto de Volker Ludwig. Direção de Renato Icarahy. Com Felipe Martins, Edgar Amorim, Vera Regina, Teresa Frota e Fernando Rebello. Cenografia de Ricardo Ferreira. Iluminação de Aurelio de Simoni. Direção musical de Nelson Melim.
Início da temporada: 5 de março de 1988
Final da temporada: 29 de maio de 1988

O AMIGO DA ONÇA – Texto de Chico Caruso. Direção de Paulo Betti. Com Andrea Beltrão, Sergio Mamberti, Antonio Grassi, Chiquinho Brandão, Cristina Pereira. Cenografia de Clovis Bueno. Figurinos de Madu penido. Iluminação de Aurelio de Simoni. Direção musical de Marcos Leite. Coreografia de Claudio Gaya.
Início da temporada: 5 de maio de 1988
Final da temporada: 31 de julho de 1988

MUGNOG! – Texto de Rainer Hachfeld e Volker Ludwig. Tradução e direção de Renato Icarahy. Com Luciana Braga, Tereza Frota, André Costa, Celso Lemos, Henri Pagnocelli, Raul Serrador.

Cenografia e figurinos de Anísio Medeiros. Iluminação de Aurélio de Simoni. Direção musical de Charles Kahn. Preparação corporal de Regina Miranda.

Início da temporada: 4 de junho de 1988

Final da temporada: 31 de julho de 1988

MEU QUERIDO MENTIROSO – De Jerome Kilty. Direção de Wolf Maya. Com Nathalia Timberg e Sergio Britto.

Figurinos: Sonia Coutinho e Paulo De Sany. Iluminação de Jorginho de Carvalho. Tradução: Barbara Heliadora

Início da temporada: 17 de maio de 1988

Final da temporada: 30 de junho de 1988

Reestreia: 17 de janeiro de 1989

Final da temporada: 31 de janeiro de 1989

LOUCO DE AMOR – Texto de Sam Sheppard. Tradução de Marcos Renaux e Thomas Frey. Direção de Hector Babenco. Com Xuxa Lopes, Edson Celulari, Otávio Muller e Linneu Dias.

Tradução de Marcos Renaux e Thomas Frey. Direção de Arte de Marcos Flaksman. Figurinos de Miki Stedile. Iluminação de Maneco Quinderé. Preparação Corporal de Lena Brito. Efeitos Especiais de Mario Marcio.

Início da temporada: 8 de março de 1989

Final da temporada: 25 de junho de 1989

FICA COMIGO ESTA NOITE – De Flavio de Souza. Direção de Jorge Fernando. Com Debora Bloch e Luiz Fernando Guimarães.

Cenografia de Gringo Cardia. Figurinos de Eliane Silveira. Iluminação de Maneco Quinderé. Direção musical de Jacques Morelenbaum. Coreografia de João Carlos Ramos.

Início da temporada: 14 de março de 1990

Final da temporada: 3 de março de 1991

A MACACA – Texto, direção e interpretação de Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro.

Supervisão de direção de Amir Haddad. Cenografia de Ricardo Cardoso. Figurinos de Silvia Sangirard. Iluminação de Castelar. Música de Tim Rescala.

Início da temporada: 13 de agosto de 1990

Final da temporada: 3 de outubro de 1990

LOVE LETTERS (CARTAS DE AMOR) – Texto de A.R. Gurney. Tradução e direção de Flavio Marinho. Com Eva Wilma e Carlos Zara.

Figurinos de Lessa de Lacerda. Iluminação de Paulo César Medeiros. Trilha sonora de Francis Hime.

Início da temporada: 11 de março de 1991

Final da temporada: 12 de maio de 1991

O DUPLO/DOPPELGANGER – Texto e direção de Domingos de Oliveira. Com Gloria Menezes, Tarcísio Meira, Edney Giovenazzi e Céomar de Carvalho.

Cenário de Anísio Medeiros. Figurinos de Kalma Murtinho. Iluminação de Jorginho de Carvalho.

Início da temporada: 6 de fevereiro de 1992

Final da temporada: 30 de abril de 1992

A FAMÍLIA MONSTRO – Texto e direção de Leão Leibovitch.

Início da temporada: 14 de março de 1992

Final da temporada: 26 de abril de 1992

QUEM MATOU A BARONNESA? – Texto de Leilah Assumpção. Direção de José Possi Neto. Com Marília Pêra.

Cenário de Felipe Crescenti. Figurino e iluminação de José Possi Neto.

Início da temporada: 9 de maio de 1992

Final da temporada: 28 de junho de 1992

FLICTS – De Ziraldo.

Início da temporada: 18 de julho de 1992

Final da temporada: 1º de novembro de 1992

YENTL – Baseado na obra de Isaac Bashevis Singer. Direção de Felipe Wagner e Cininha de Paula. Com Silvia Massari, Marcos Wainberg, Alexandra Marzo.

Início da temporada: 31 de julho de 1992

Final da temporada: 25 de outubro de 1992

OS SALTIMBANCOS – De Chico Buarque. Direção de Rogerio Fabiano. Com Suely Franco, Maria Lucia Priolli, Nizo Neto, Rubem Gabira.

Trilha sonora de Nelson Melim.

Início da temporada: 5 de setembro de 1992

Final da temporada: 19 de dezembro de 1993

A PARTILHA – Texto e direção de Miguel Falabella. Com Arlete Salles, Susana Vieira, Natália do Vale e Thereza Piffer.

Cenografia de Pedro Drummond. Figurinos de Lessa de Lacerda. Iluminação de Paulo Cesar Medeiros.

Início da temporada: 7 de janeiro de 1993

Final da temporada: 28 de março de 1993

ANEXO 2 – ENTREVISTA COM SERGIO BRITTO –

CASA DO ENTREVISTADO – 08/03/2011 – RIO DE JANEIRO

Em que medida o Teatro dos 4 pode ser visto como um desdobramento de outras companhias, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro dos Sete, no que se refere à preocupação com o investimento num repertório dramático? É possível traçar uma linha conectando o Teatro dos 4 a iniciativas anteriores?

R. O Teatro Brasileiro de Comédia foi uma ideia do Franco Zampari vindo a movimentação dos amadores paulistas. Ele ficou impressionado e resolveu colaborar. Chamou uma série de empresários da colônia italiana e conseguiu juntar dinheiro para que esses amadores pudessem criar um trabalho continuado. O curioso é que Zampari percebeu depois de dois ou três meses que era impossível seguir em formato amador porque sairia ainda mais caro. Seria melhor ter um elenco profissional, com gente de nome que levasse público ao teatro. Ele notou que só o idealismo não era suficiente. Começou a convidar diretores italianos. O (Adolfo) Celi estava viajando pela América do Sul e passou a, de certo modo, reger o TBC, organizando o repertório. Chamou também Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, que saiu da Companhia Maria Della Costa. Havia preocupação de montar grandes textos e alterná-los com peças comerciais para equilibrar os custos. Se uma peça do TBC estresse e não lotasse o teatro, saía de cartaz no fim do segundo mês. Ou até do primeiro. O sistema era violento. Rapidamente começavam a ensaiar uma peça nova. Eu nunca esqueço que depois das Antígonas, a grega e a de (Jean) Anouilh, eles montaram comédias como *Os Filhos de Eduardo e Inimigos Íntimos*, dois sucessos incríveis da Cacilda Becker, que era uma atriz excepcional. Justifico tudo o que o TBC fez porque foi o teatro em que trabalhou para a Cacilda. Essa atriz, que fazia Pirandello, Sartre, Anouilh, todos com muita qualidade, também participava de comédias elegantes. Ela ia desde *Pega Fogo*, em que interpretava um menino, até as comédias altamente femininas. Tinha um charme de categoria, um charme feminino mais profundo. Ela conseguiu fazer essas comédias melhor do que a nossa experiente Dulcina (de Moraes). Então, o TBC era uma companhia de grande repertório que misturava sabiamente grandes textos com comédias comerciais para sobreviver. Já o Teatro dos Sete tinha um repertório que era um plano exato na cabeça do Gianni Ratto – montar grandes textos e trabalhar com a dramaturgia brasileira. Não foi por acaso que ele começou com uma peça brasileira: *O Mambembe*

foi ideia do Ratto. Como também foi ideia dele pesquisar textos novos e montar *Cristo Proclamado*, que foi nosso único fracasso absoluto. Mas, de certa maneira, *Mirandolina* também foi um fracasso. Foi o espetáculo que encerrou o Teatro dos Sete, que não deu margem a uma continuidade. No momento em que devíamos dinheiro, montamos *Mirandolina* com capital emprestado e a montagem não deu certo. O que havia com o Ratto? Ele era um diretor rigorosíssimo, preocupado em colocar em cena a peça da maneira mais exata. Ele não se permitia criações, como o Celi fazia constantemente. O Celi no final de *Seis Personagens à procura de um Autor* fazia Cacilda romper num balanço uma parede de papel e ficar balançando no espaço em direção à plateia. Essas ideias, boas ou más, Ratto nunca se permitiu por respeito ao texto. As leituras de mesa dele eram memoráveis. Às vezes, passava dois meses fazendo a leitura de mesa e em um mês montava o espetáculo. Na leitura de mesa ele explicava o texto profundamente e falava sobre o autor para além daquele texto: o mundo político em que se vivia, o pensamento filosófico que dominava a época, a moda, as roupas que deveríamos usar e nos ensinava, já na leitura, a como usar essas roupas. Elas nem existiam ainda, mas ele falava sobre a maneira de andar em cena vestido com aquelas roupas. Quando terminava a leitura de mesa, o espetáculo estava pronto. Era uma questão de realizá-lo apenas. O Ratto teve uma grande pancada conosco que foi justamente *Cristo Proclamado*. Era um espetáculo político forte que hoje em dia teria um sucesso garantido. Na época, em 1961, foi um fracasso lamentável. O maior fracasso foi do nosso público, completamente avesso a qualquer interesse político. Nunca me esqueço. Eu estava na porta do teatro, passou uma mulher, leu o título e disse: “isso eu não venho ver nem que me paguem”. O mais incrível é que já vivíamos dentro da ditadura militar e o povo, que deveria querer saber de aspectos mais profundos da nossa miséria social e política, se recusava ir ao teatro para isso.

Havia também o agravante de *Cristo Proclamado* ter sido encenado no Teatro Copacabana Palace?

R. Ajudou. Nem o Gianni e nem nós pensamos nisso – que estávamos no Copacabana Palace, um teatro elegante. A entrada do Copacabana Palace era memoravelmente elegante. Não havia uma sala de espera. Você ficava na rua e entrava direto no teatro. Era algo que me chateava um pouco. Mas Ratto colocou a culpa do fracasso de *Cristo Proclamado* em cima de nós. Um dia, muitos anos depois, Gianni Ratto foi tema de um

documentário, *A Mochila do Mascate* (2005)¹. Fomos chamados para conversar com ele num restaurante na Praça Mauá. Conversamos muito e eu disse claramente: “*O Cristo Proclamado* faria sucesso hoje. Foi uma injustiça o que aconteceu”. Pois no filme ele diz que nós detestávamos a peça e contribuímos para o fracasso. No final das contas, ele não conseguiu aceitar esse fracasso. Foi uma escolha apaixonada dele. Mas eu não o acuso pelo fracasso. Ninguém poderia imaginar que em plena ditadura o público não se interessaria em ver uma peça que tinha escapado da censura e falava sobre uma miséria visível no Brasil. Em *Cristo Proclamado*, quem faz o papel do Cristo é a pessoa mais querida da cidade, que vai ser eleita prefeito. Então, chego eu, um advogado pilantra, e me candidato a fazer o papel do Cristo porque quero ser eleito. Mas não me dão o papel. Ele fica com um médico muito bom da cidade, interpretado pelo Labanca. Minha saída é virar um herói para o povo da cidade, matando à distância a personagem do Labanca na representação da Semana Santa. Acabo vingando o suposto assassino do Cristo e virando prefeito. Isso era uma crítica política fantástica. Lembro que os jornais, de uma maneira muito estranha, ficaram contra nós, achando que tiramos a peça de cartaz covardemente, que deveríamos esperar a reação do público. Como esperar? Nós já estávamos fazendo nossa terceira peça. Tínhamos um público muito fácil. *A Profissão da Senhora Warren* não foi um sucesso estrondoso, mas tinha público certo. Quando estreou *Cristo Proclamado*, no primeiro sábado havia 60 pessoas; no segundo, 35. E os jornais queriam que tivéssemos tentado mais. Nós não podíamos chegar nos jornais e dizer: “você não estão vendo a ditadura aí?”. Nós tínhamos escapado da censura. E os jornais não nos perdoaram. Tivemos que sair do Copacabana, um teatro caro. Fomos fazer *O Mambembe* em Niterói e ensaiamos *Com a Pulga atrás da Orelha* para entrar no Teatro Ginástico. As diferenças entre Teatro Brasileiro de Comédia e Teatro dos Sete são muito nítidas. O TBC é um teatro da cidade de São Paulo. Nunca montou um Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues escreveu sob encomenda *O Beijo no Asfalto* para o Teatro dos Sete...

R. Ele escreveu para nós. *O Beijo no Asfalto* custou um pouco a estrear por causa do

¹ O documentário *A Mochila do Mascate*, título que faz referência ao livro homônimo assinado por Gianni Ratto, foi dirigido por Gabriela Greeb.

sucesso de *Com a Pulga atrás da Orelha*. E, infelizmente, não fez a carreira que poderia.

Por causa da renúncia do Jânio Quadros?

R. Aquilo arreventou com tudo. Fazíamos no Teatro Ginástico. Hoje tem 500 lugares. Na época tinha 700. Lotava diariamente. Era um sucesso estrondoso. Só se falava um *O Beijo no Asfalto*. O Nelson estava sendo discutido como nunca. Ele dizia que o público era burro e por isso queria ser vaiado. Eu e o Ítalo (Rossi) éramos vaiados em todas as cenas que fazíamos. E no final, quando vínhamos agradecer, éramos vaiados outra vez. O público gostava dessa vaia. Nós fazíamos uma cena com a Fernanda (Montenegro) em que ameaçávamos bater nela. Aí a vaia chegava ao auge. Mas com a renúncia do Jânio, o público caiu de 700 para 150 por sessão. O Ginástico era muito caro.

Aí vocês foram para a Maison de France...

R. Largamos *O Beijo no Asfalto* e tivemos que fazer uma nova programação para estrear na Maison – o *Festival de Comédia*, que, na minha opinião, foi o maior espetáculo que o Ratto fez na vida e nosso maior trabalho. Mas, voltando ao TBC, é preciso pensar que essa grande companhia, apesar de presidida pelo Zampari, estava nas mãos do Celi e da Cacilda, que foi uma figura básica naquela estrutura. Nós tínhamos o Gianni Ratto como líder absoluto. Ele mandava. Não tínhamos o direito de abrir a boca para dizer nada contra o pensamento dele. Acho que o Ratto, de certo modo, foi a pessoa que mais nos orientou. Foi o grande líder espiritual no nosso contato com o teatro. Ele nos ensinou o respeito ao texto, ao espetáculo, uma fidelidade ao que se pretendia fazer com cada texto.

Como começou o projeto do Teatro dos 4?

R. O Teatro dos 4 me uniu a Paulo Mamede e a Mimina Roveda – no fundo, porque tínhamos pensamentos meio parecidos. Eu produzia no Teatro Senac, onde estava desde 1970. Conheci Paulo e Mimina quando fiz *A Noite dos Campeões* e *Os Filhos de Kennedy*, no Senac. Eles chegaram a mim através do Otávio Augusto, de quem eram amigos. Em *Os Filhos de Kennedy*, Otávio e José Wilker estavam juntos. Começaram a ver o interesse de Paulo e Mimina em fazer um grupo de teatro. Tentaram se envolver com os dois. Paulo e Mimina também me viam falando sobre meu sonho de ter um

teatro. E a coisa aconteceu exatamente assim: tinha uma tratoria na rua Constante Ramos, que foi um restaurante muito famoso na época, frequentado pelo pessoal de teatro, e eu estava lá com o José Ribeiro Neto, que era meu amigo e com quem eu planejava fazer um teatro. Estávamos jantando e Paulo e Mimina entraram no restaurante. Sentaram numa mesa do lado e depois perguntaram se poderiam conversar conosco. Vieram para a nossa mesa e no fim dessa noite o Teatro dos 4 estava fundado. Era 1976.

Não pensaram em incluir José Wilker e Otávio Augusto nessa sociedade?

R. Não. Paulo e Mimina acreditavam mais em mim, confiavam mais nas minhas ideias porque eu já estava fazendo um trabalho bastante interessante no Senac. Tinha montado lá *Fim de Jogo*, *O Marido vai à Caça*, *A Noite dos Campeões*, *Os Filhos de Kennedy*, *O Efeito dos Raios Gama sobre as Margaridas do Campo* e *Huis Clos (Entre Quatro Paredes)*. Nós bolamos uma ideia de comprar um espaço e construir um teatro. Dei logo o nome de Teatro dos 4. Pensaram em chamar de Teatro Sergio Britto, mas não quis. Pareceria homenagem a alguém que já morreu. O espaço do Teatro dos 4 era bonito. Lembro que assisti ao show das Frenéticas lá e a Marília Pêra estava do meu lado. Ela olhou para mim e disse: “que lugar para um teatro!”. E não se falou mais nisso. Eu viajei. Quando estava em Nova York, recebi um telefonema de José Ribeiro Neto dizendo que nós iríamos comprar aquele espaço do qual eu tinha gostado. Tônia Carrero na época queria se candidatar ao espaço, mas perdeu para nós. Dizem que eu tenho muita sorte, que sempre consigo tudo. Não, eu acho que pela vida afora os outros acreditaram em mim. Eu devia ser visto como alguém ligado ao desejo de fazer algo sólido. Não era um risco maluco. Sempre consegui as coisas mais importantes da minha vida. Elas foram conquistadas com luta, como deve ser, mas sem tanta dificuldade.

Você teve uma conexão importante com Amir Haddad, na época do Teatro Senac...

R. Amir é uma figura apaixonante. Fez duas peças insuperáveis comigo, *Tango* e *O Marido vai à Caça*. Ele já era um diretor muito controvertido. O *Fim de Jogo* dele era interessante. Mas ele cortou o humor. O Ham é o canastrão e o Clov, o palhaço. São personagens do *vaudeville* inglês. Beckett não batizou com esses nomes por acaso. No dia da estreia entrou na minha casa chorando: “eu não fiz o humor”. Mas até que o público ria. Acho que ele fez tão desesperado esse Ham que odiava a vida que acabava

tendo um humor inesperado e estranhíssimo em algumas cenas. Eu e Amir fizemos uma tradução nova. Mas o Amir fuzilou *Festa de Aniversário*, uma obra-prima do Harold Pinter. Ele colocou a peça na Ilha do Governador e a Elza Gomes botava Dalva de Oliveira na vitrola. Pinter não aguenta isto. Não pode. Não temos, como brasileiros, obrigação de fazer ingleses, mas podemos fazer o texto e as personagens. Sempre é possível realizar adaptações, mas não tão criativas como essa do Amir. Tennessee Williams em Paris é sempre muito esquisito. Teatro é palavra.

O projeto do Teatro dos 4 dava, de alguma maneira, continuidade ao trabalho que você vinha desenvolvendo no Teatro Senac, onde montava textos gabaritados?

R. No Teatro dos 4 nós éramos mais exigentes. Eu, Paulo e Mimina começamos a pensar em textos que representassem o melhor da literatura dramática de todos os tempos. Levamos Gorki, Tchekhov, Fassbinder, Eduardo De Filippo, Pirandello. Nunca o repertório do TBC se arriscou numa escolha tão rigorosa. Onde cedíamos um pouco era montando *Os Órfãos de Jânio*. Era uma concessão, pela qualidade do brasileiro Millôr Fernandes. *Papa Highirte*, do Vianninha, foi um espetáculo que não deu certo. Mas foi um trabalho pensado. Era 1979, quando a censura estava liberando as primeiras peças. Eu fui conversar com a mulher da censura. Disse: “quando essa peça for liberada, a senhora me avisa”. Quando ficou livre, ela avisou. Chamei o Nelson Xavier para dirigir.

É possível traçar uma ligação com a herança do Teatro de Arena, por se tratar de uma peça do Vianninha com direção do Nelson Xavier?

R. Conversando com Maria Lucia Vianna, começamos a pensar quem poderia dirigir. Na verdade, nós já tínhamos pensado no Nelson Xavier. E ela ficou felicíssima. Depois que a peça estreou ficou contra ele. Nelson teve uma atitude estranha. Não entendo até hoje o que ele queria do *Papa Highirte*. Ele acreditava na força política da peça de maneira tão absoluta, que não pensou que o Papa Highirte tinha que ser uma personagem, um ser humano. Eu conhecia detalhes do Papa Highirte: ex-ditador, ex-caudilho, assassino impiedoso dos seus inimigos políticos, agora meio abalado, meio sem prestígio, quase abalado pelos americanos que sempre o protegeram. Ele estava enfraquecendo. Era uma figura patética. Mas cadê o sentimento básico para criá-lo? *Papa Highirte* fez sucesso. Ficou nove meses em cartaz. Mas deveria ter sido uma

explosão que não aconteceu. Porque o Nelson Xavier cortou a história pelo meio. Toda a imagem que eu tinha era uma composição interessante – um velho abandonado, insultado, ex-ditador. A figura era empolgante. Eu propus um exercício baseado no medo. O que nós fazíamos? Em cena eu estava sempre com medo, com a sensação de que alguém pudesse me matar a qualquer momento. Papa Highirte tinha sentimento de culpa. Sabia que tinha feito horrores e que os inimigos estavam rodeando a casa. E mal sabia ele que o homem que trabalhava como chofer queria matá-lo – o Mariz, interpretado pelo Tônico Pereira. O medo funcionou. Fizemos um ensaio incrível do primeiro ato. O texto ficava secundário. A figura dele aparecia. Acabou o ensaio e o Nelson Xavier disse: “Foi um bom ensaio”. Eu propus: “Vamos trabalhar em cima do medo?”. Ele disse: “Não, isso foi apenas um laboratório. Esquece isso”. E nunca mais deixou que se falasse na palavra medo. Eu acho que para toda personagem, pela minha vida afora, eu sempre procurei o sentimento básico. Acho que um ser humano é basicamente alguma coisa. O que eu, Sérgio Britto, sou? Um apaixonado pelo teatro. Um sujeito que nem sabia que iria ser ator e já era. Quando a Jerusa Camões, lá em 1945, me perguntou: “Menino, você quer fazer teatro?”. Eu respondi: “Quero”. Eu não pensei em não responder “quero”. O que quer dizer esse “quero”? Eu era tímido, ficava recolhido e disse “quero”. Quer o que? Fazer o que? Já estava dentro de mim. Acho que sempre quis fazer teatro. Se alguém for fazer o Sérgio Britto tem que ser com essa paixão pelo teatro. É isso que guiaria a personagem Sérgio. No caso do Papa Highirte era o medo. Havia a lembrança das maldades que ele fez. Mas também a tendência ao abandono, à solidão, de telefonar para a netinha e ficar falando horas. E o Mariz acaba ficando com pena desse velho e desiste de matá-lo. Mas a cena final, a única que eu fazia muito bem, mostrava o ditador que ele era. Eu entrava no quarto do Mariz e o via arrumando a mala. E dizia: “ah, vai embora, é, comunistazinho, vai embora, largar o ex-ditador?”. Papa Highirte vai provocando e aparece na frente do Mariz aquilo que ele nunca tinha visto: o ditador que Papa Highirte tinha sido. Aí ele o mata. Eu corria e ele atirava em mim. Normalmente, me acertava quando eu estava na beirada do palco, da arena, e ele me acertava nas costas. Uma vez o tiro saiu errado e acertou o olho de um coronel. Era tiro de pólvora. Não machucou seriamente. Essa cena final do *Papa Highirte* foi a única que existiu. O espetáculo não foi o que poderia ter sido. Eu me lembro que quando a peça estreou, Nelson Xavier estava parado na porta do teatro e Paulo Mamede do lado. Nelson perguntou: “você está satisfeito com o resultado?”

Paulo respondeu: “não, porque nós esperávamos que essa peça fosse uma bomba violenta, mas não aconteceu”. Nelson teve a coragem de dizer: “mas não podia acontecer porque vocês são gente de direita e essa é uma peça de esquerda”. O que nós queríamos era justamente colocar a peça bem de esquerda como ela era, mas com sentimento. Para ser de esquerda não pode ter sentimento? Eu me dava muito bem com Nelson. Nunca mais conseguimos ter uma conversa possível. *Papa Highirte* é uma lembrança meio doída.

Mas as críticas foram unanimemente elogiosas ao espetáculo. Será que talvez pudessem estar celebrando mais a montagem do texto do que a encenação em si?

R. Teve muito sucesso de público. Até Luiz Carlos Prestes foi ver. Acho muito simpático que tenham gostado, mas eu não gostei. No entanto, sou suspeito. Talvez o *Papa Highirte* fosse melhor do que eu estou falando. Acho que sou um mau julgador desse espetáculo. Melhor ler as críticas. Mas é que ficou a frustração de não ter feito o que queria, tudo o que acho que poderia. Tinha uma cena muito feia, a da tortura do Carlos Alberto Bahia, que fazia o Manito, amigo do Mariz. O fato de ser dono de Teatro dos 4 não me impediu de ter duas grandes frustrações: *Papa Highirte* e *Rei Lear*.

Por que a frustração em relação a *Rei Lear*?

R. Tive problemas com o Celso Nunes. Sempre discuti o trabalho dele desde *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, que foi um sucesso pessoal da minha amiga Fernanda Montenegro. Celso encaminhou na direção para um tom meio expressionista. A Marlene, feita pela Juliana Carneiro da Cunha, dançava um balé no meio do espetáculo. Fernanda fez a Petra de verdade, realisticamente. Nunca me esqueço que estava assistindo a um ensaio, quando a Fernanda agarrava o rosto da Renata Sorrah e escorregava pelo seu corpo. Nessa hora eu disse: “esse espetáculo vai ser um sucesso memorável”. Senti a força que a coisa tinha. E, de fato, foi um sucesso inacreditável. Na época, a imprensa tentou transformar numa peça de lesbianismo. Eu vi que um fotógrafo de jornal tirou uma foto e saiu correndo. Eu fui atrás dele e disse: “vamos conversar com o seu editor”. Disse: “seu fotógrafo acabou de tirar uma foto que eu não quero que seja publicada”. Não era uma peça de lesbianismo, e sim sobre uma mulher solitária que encontra uma mulher. Ela precisa amar. Consegui convencer o editor. Em *Rei Lear*, Celso Nunes colocou um narrador-dançarino (interpretado por Luís Otávio

Bournier) que atrapalhava completamente a peça. Mas acho que fiz muito bem a parte da loucura do Lear. É um homem que enlouquece porque não consegue comandar como imaginava, controlar o mundo dele, ser o rei que queria.

O trabalho da Juliana Carneiro da Cunha em *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* também foi muito elogiado.

R. Era muito bonito. Ela ganhou prêmios. Tem uma carreira interessante. É uma atriz talentosa.

***Rei Lear* foi apresentado no Teatro Clara Nunes por causa do sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*...**

R. A Fernanda ficou com medo que a tirássemos de lá por causa do *Rei Lear*.

Você declarou que, quando vieram à tona, os textos proibidos pela censura não eram bons...

R. Lembro que, quando *Papa Highirte* foi liberado, uma senhora da censura me avisou. Fui lá. Ela me mostrou todas as peças proibidas. Comecei a ler as peças e não se encontrava nada. Então, a tal onda das peças proibidas era uma bela ficção científica.

Mas havia uma galeria de autores dos anos 60 e 70: Antonio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Roberto Athayde...

R. Leilah escreveu *Fala Baixo Senão eu Grito*. Teve um impacto. Era uma promessa de um teatro mais vivo, mais vigoroso. *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, foi um espetáculo muito acertado, mais ainda do que o texto. Eles mudaram a disposição espacial do Teatro Ipanema. Não gosto muito de *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde. Mas reconheço que Marília (Pêra) estava no apogeu.

Num determinado momento você afirmou: “para mim, teatro é texto”. Você diria a mesma coisa hoje?

R. Sim. Faço peças bem diferentes. Mas quero saber o que o texto tem a dizer ao público. Isto me sustenta. Antigamente achava que deveríamos passar a primeira cena de uma peça antes do começo da apresentação. Fiz isso com *Papa Highirte* e *Assim é (se lhe Parece)*. Naquela época havia duas sessões aos sábados. Passávamos duas vezes

a primeira cena. Isto esquentava, nos dava ímpeto. Agora, passamos o texto inteiro de *Recordar é Viver* (2010). A peça ficou comunicativa, principalmente em São Paulo.

Vocês ficaram com medo de desvirtuar a proposta do Teatro dos 4 ao darem espaço para o show de Gal Costa?

R. Não. Nós tínhamos feito *Os Veranistas* e íamos montar *Papa Highirte*, mas atrasamos um pouco para termos o show da Gal Costa (*Gal Tropical*). Na época estávamos sem dinheiro para montar uma nova peça. Yan Michalski nos criticou no jornal por causa disso.

Como o Teatro dos 4 se tornou dos 3?

R. Durante a construção, faltou dinheiro. Eu, Mimina e Paulo colocamos do nosso bolso. José Ribeiro Neto furou. Ele tinha quadros na casa dele que não se propôs a vender. Paulo não o quis mais como sócio. Ficamos nós três. Até que um irmão adotivo de Paulo, Dema Marques, que queria ser ator, entrou como quarto elemento. Nós estávamos dispostos a dar tudo para que o teatro existisse. Para fazer teatro é preciso sonhar e querê-lo como a coisa mais absoluta da vida. Se não for assim, não dá certo.

E por que Dema Marques saiu?

R. Discordamos de Dema em relação ao pagamento de uma atriz. Ele pensava como ator; eu, não, pensava na importância do teatro. Tanto que montamos *Papa Highirte*, primeira peça liberada pela censura. Disse: “Dema, se eu não posso pensar na minha carreira como ator, como vou pensar na sua?” Achei que Dema deveria sair. A construção de um teatro e a responsabilidade de se implantar um repertório são empreitadas muito sérias. Acabamos ficando os três, mas o nome Teatro dos 4 permaneceu.

A parceria com Mimina Roveda e Paulo Mamede foi alvo de polêmicas?

R. É engraçado. A imagem do Paulo e da Mimina sempre foi, desde o início, muito discutida. Até amigos meus, como Fabio Sabag, um dos maiores da minha vida, não me perdoou por não tê-lo chamado para fazer parte do Teatro dos 4. Mas Paulo e Mimina vieram a mim. E tinham ideias parecidas com a minha. Sabag achava que tinha ideias parecidas com as minhas. Não tinha. Ele montava Pedro Bloch, *Disque M para Matar*,

um repertório buscando o sucesso de público. A própria imprensa também implicou um pouco com Paulo e Mimina. Tinham uma pose antipática? Não, não era isto. Eles acreditavam tanto no teatro que queriam fazer que eram muito determinados. Isto pareceu muitas vezes como uma atitude de gente socialmente bem. Mas eles não eram milionários. Tinham algum dinheiro e colocaram no teatro. Quando estreamos o teatro, nós estávamos apertados economicamente. Nós três tínhamos investido tudo e ainda emprestado dinheiro. Diziam algo como “Sergio Britto se ligou a uns milionários que não são de teatro para fazer o Teatro dos 4”. Isto é uma injustiça total.

O Teatro dos 4 inaugurou com *Os Veranistas*. Foi uma escolha polêmica por não se tratar de um texto brasileiro? Vocês sofreram este tipo de cobrança? Como se deu a escolha para a peça inaugural?

R. Não. Nós não aceitávamos esse patrulhamento. Eu vi *Os Veranistas* em Paris, no Theatre Palais Garnier, numa adaptação do Botho Strauss, e fiquei impressionado. Era uma peça realista, muito bonita, passada às vésperas da revolução comunista. O mundo burguês meio sacudido por essa revolução. E a Warvara, a personagem principal, era casada com um burguês sólido, dona da casa de veraneio, onde se passa a peça toda. No final, ela vai embora junto com a mulher revolucionária. Quando vi em Paris, percebi que era uma peça com um caráter social forte e me apaixonei por ela. Percebi possibilidades novas. Um diretor francês, Etienne Lemere, encontrou comigo e perguntou: “Você vai montar *Os Veranistas*, do Botho Strauss? Tem, um segredo naquela peça, mas você vai ter que descobrir. Só vou te dar uma palavra: orquestração”. E sumiu. Só voltou quando já estávamos ensaiando a peça. Percebi que antes de acabar uma cena, a outra deveria estar começando. As cenas se misturavam, se entrelaçavam. Mas a verdade é a seguinte: quando pensamos em *Os Veranistas* já tínhamos conseguido uma verba do Banco do Brasil de 800 mil cruzeiros, por intermédio de Anita Schmidt, para montar nossa peça de estreia do Teatro dos 4.

O Banco do Brasil sabia que seria *Os Veranistas*?

R. Não. Nós pedimos o dinheiro e falamos sobre o repertório que pretendíamos imprimir. Na verdade, a verba veio por causa de um amigo nosso, José Bonifácio de Oliveira, que, na época, era uma figura muito importante. Ele conseguiu diretamente a verba. Aí se deu a confusão. Não se falou em *Os Veranistas* para o Banco do Brasil. Um

dia eu recebo um telefonema da Marieta Severo, dizendo que Chico (Buarque) estava adaptando *A Ópera do Mendigo*, do John Gay, para fazer uma peça chamada *A Ópera do Malandro*. Fomos a casa deles, ouvimos a peça, as músicas. Até hoje acho que é a melhor partitura musical jamais feita para teatro no Brasil. Ficamos todos apaixonados. Sugeri ao Chico uns cortes. Achava a peça um pouco prolixa. Luís Antonio Martinez Corrêa estava fazendo um sucesso danado, era a nova revelação, disse: “não, não corta nada, a peça é uma obra prima”. O espetáculo final se ressentiu do tamanho excessivo do texto.

Foi encenado no Teatro Ginástico...

R. É. Aí de repente seria a nossa peça de estreia. Mas Luís Antonio disse: “não, Teatro dos 4 é na Gávea. Lá não é para uma peça como a do Chico Buarque. O teatro do Chico é para o povão. Tem que ser na Praça Tiradentes, naqueles teatros de revista, com passarela e tudo”. Nós já estávamos empenhados. Fui com ele à Praça Tiradentes. Ao Teatro Carlos Gomes porque o João Caetano estava em obras. Aí pensou no Ginástico. E mandou construir uma passarela. Mas o espetáculo foi um grande erro de direção. Ele não cortou a peça, tentou criar o distanciamento de Brecht de uma maneira muito pobre. Os atores paravam, andavam até a passarela, surgiam microfones, aí eles cantavam as músicas. Parava tudo para eles fazerem esse movimento. O espetáculo era enorme. Teve um prestígio de público, naturalmente. As músicas eram maravilhosas. E o elenco, muito bom: Marieta, Otávio Augusto, Ary Fontoura. Tudo certo. Mas a direção do Luís Antonio acabou com o espetáculo. Dema (Marques) é que teve que cuidar da produção porque ficamos envolvidos com a estreia do Teatro dos 4, que voltou a ser *Os Veranistas*. As coisas não iam bem na nossa relação. Chico, inclusive, um dia disse: “nós precisamos de mais dinheiro para a temporada, para fazer publicidade”. Ele queria salvar a peça porque estava vendo que não teria a repercussão imaginada. Eu tenho certeza de que *A Ópera do Malandro* alcançaria um sucesso ainda maior se tivesse sido dirigida com inteligência. Um dia, o Chico disse: “fiquei sabendo que vocês usaram a nossa verba para *Os Veranistas*”. Eu respondi: “não. Os 800 mil eram para a peça de estreia”. Ele falou: “o Banco do Brasil disse que era para nós”. Eu comentei: “disse que era para vocês porque você chegou lá e informou que *A Ópera do Malandro* era a peça de estreia do Teatro dos 4”. Usamos o dinheiro certo. Tanto assim que tivemos que arranjar um dinheiro emprestado para entrar em *A Ópera do Malandro*. Chico nunca

acreditou em nós. Daí em diante, eu e Chico nunca mais pudemos conversar direito. Um dia nós propusemos a venda da cenografia para eles. Todo o resto do dinheiro que tínhamos colocado, esqueceríamos. Eles diziam que não se davam bem por nossa causa. Um mês depois brigaram entre eles e acabou a peça.

Vocês procuraram conectar o contexto de *Os Veranistas* ao do Brasil de 1978?

R. Isso era evidente. Não pensamos exatamente assim. Paulo, Mimina e eu tínhamos uma cabeça muito livre. Pensávamos em teatro. E lógico que pensávamos politicamente, e de esquerda. Quem monta Gorki, Tchekhov, Vianninha pensa de esquerda. *Os Veranistas* foi um grande sucesso. Ganhei três prêmios como diretor, Renata um como atriz, Rodrigo Santiago um como ator e Tetê Medina também. Foi uma experiência muito rica, apaixonante. Quando montamos *Os Veranistas* tínhamos esgotado todo o nosso dinheiro. O elenco era grande. Apesar da boa receptividade da peça, precisamos tirar dinheiro da reserva.

Observando as escolhas do Teatro dos 4, é possível notar algumas constâncias. Na dramaturgia, duas montagens de textos de Fassbinder (*Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*), duas de Tchekhov (*Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*), duas de Eduardo De Filippo (*Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*) e duas de Mauro Rasi (*A Cerimônia do Adeus* e *O Baile de Máscaras*). Há atores que trabalharam bastante em produções do Teatro dos 4, como Nathalia Timberg, Yara Amaral, José Wilker, Renata Sorrah, Nildo Parente, Ary Fontoura. Eram preferências ou parcerias resultantes do acaso?

R. Nós não conseguimos, na verdade, ter dinheiro suficiente para manter um elenco. Gostaríamos de ter mantido um elenco contratado. No Teatro dos Sete, na época em que fracassou *Cristo Proclamado*, mantivemos o elenco de *O Mambembe* indo a Niterói e outro elenco ensaiando *Com a Pulga atrás da Orelha*. O Teatro dos 4 não tinha dinheiro para sustentar um elenco como nós queríamos. Mas não há dúvida de que, sem querer, estávamos compondo um elenco. Parece um pouco a Cia. dos Atores, do Enrique Diaz. Há atores que, ocasionalmente, trabalham com eles. Mas os nossos atores naquela época não trabalharam fora do Teatro dos 4. A Yara Amaral ficou como uma atriz do Teatro dos 4. Ela fez *Os Veranistas*, *Assim é (se lhe Parece)*, *Sábado, Domingo e Segunda*, *Imaculada*, *A Cerimônia do Adeus* e *Filumena Marturano*. Fez grandes papéis. Não

podíamos sustentar um elenco, mas os nossos preferidos vinham sempre. Na verdade, quando convidávamos alguém dificilmente essa pessoa não fazia até um certo sacrifício ou cortava qualquer outro convite para vir trabalhar para nós. Nildo Parente, por exemplo, foi muito fiel. Nathalia (Timberg), também. Fizemos, inclusive, uma reprise de *Meu Querido Mentiroso*, no Teatro dos 4. Os elencos que contratávamos eram respeitáveis. O Teatro dos 4 marcou tempo no Rio de Janeiro. Em relação aos autores, não havia medo de repeti-los. Não tivemos tempo suficiente para raciocinar mais sobre os textos, para definir um repertório. Só tínhamos como diretores eu, Paulo Mamede, que dirigiu algumas vezes (*O Suicídio*, *Imaculada*, *A Cerimônia do Adeus* e *O Jardim das Cerejeiras*) e o Wilker, que surgiu na nossa vida e fez conosco *Sábado, Domingo e Segunda*. Um dos melhores espetáculos que fizemos e a melhor direção do Wilker em todos os tempos. Ele nunca superou aquele trabalho. Wilker, que fazia um teatro experimental e conceitual, dirigiu uma comédia do Eduardo De Filippo sobre o dia a dia daqueles italianos. Yara Amaral e Ary Fontoura eram perfeitos; Cristina Pereira também. Tanto que ganhou prêmio de melhor atriz coadjuvante. Entre os espetáculos que você mencionou, *Afinal, uma Mulher de Negócios* foi uma história especial na minha vida.

Por que?

R. Foi a melhor direção que eu fiz, sem ter sido considerada minha. Na época eu estava fazendo *Papa Highirte* e não tinha tempo para dirigir. Havia Walter Schorlies, um dramaturgo que trouxe o texto para nós. Falei sobre ele com o elenco e propus fazermos uma experiência convidando-o para dirigir. Até porque na Alemanha, dramaturgos chegam a ditar o sentido que o texto tem. Cobram do diretor o sentido do texto, impedindo-o de inventar o espetáculo que queira. Com uma semana de ensaios, a Renata Sorrah me telefona: “Sergio, ele não sabe nada. Só manda a gente sentar e diz: ‘falem o texto, bem burguês’”. Eu fui assistir a um ensaio. E fiquei paralisado. Aí perguntei: “Walter, posso ajudar numas marcações?”. Ele disse: “pode”. Subi no palco e ele sentou na primeira fila, de onde não saiu mais. Eu dirigi tranquilamente a peça inteira e ele nunca disse nada. Quando a peça estava pronta, a Renata perguntou: “Walter, você não vai pelo menos dividir a direção com o Sergio, que te ajudou tanto?”. Ele ficou calado. O tempo passou. Fui convidado pelo Instituto Goethe para ir a Alemanha. Um dia, encontrei com Schorlies e ele teve a coragem de dizer: “que besteira

aquela da Renata de querer que você dividisse a direção comigo, né? Só porque você me ajudou um pouco”. Então, a melhor direção da minha vida não foi minha. Eu peguei o Fassbinder pelo lado expressionista. *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* também era completamente expressionista. Em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, a personagem queria se libertar da opressão que sofria na mão dos homens. Mata o marido, o amante, os filhos, a mãe, o pai, o irmão. Mata sempre com o cafezinho envenenado. Ela fica *expert* nisso. É a maneira de se defender. Eu botei em cena um grande baú. Cada vez que ela matava alguém colocava nesse baú a lembrança de alguém que tinha acabado de matar. Quando matava os filhos, trazia os brinquedos das crianças e colocava no baú. Foi um trabalho muito bonito. Um prazer trabalhar com a Renata Sorrah.

Em São Paulo, quem fez *Afinal, uma Mulher de Negócios* foi a Irene Ravache...

R. Aí tem uma coisa muito interessante. Renata, depois que começava a matar gente com café envenenado, dizia, quando alguém a aborrecia: “eu acho que você está precisando tomar um cafezinho”. A mãe olhava para ela e dizia: “minha filha, que roupas horríveis você está usando”. Ela respondia: “mamãe, eu vou buscar um café para a senhora”. O público caía na gargalhada. Renata fazia isso secamente. Coisa curiosa. Uma discussão de teatro. A Irene Ravache deveria, em princípio, fazer o público rir mais do que a Renata. A Irene tem grandes qualidades de atriz cômica. Mas a Renata fazia rir mais do que a Irene, que também interpretava o papel muito bem. A Irene dizia a mesma frase e o público sorria. Mas não era a mesma gargalhada que havia com a Renata. Será que uma atriz cômica, sem querer, prepara demais a frase? Era melhor talvez a não noção de humor da Renata porque dava o sinistro cômico da frase. Agora, como eu já conhecia muito a peça, um dia observei a Irene. Começava abaixada, curva, com uma voz apagada, parecia que pedia “por favor, posso falar, deixa eu falar?”. Eu, então, propus: “Irene, vamos fazer um exercício especial. Quero que você me ouça, mas depois não vai dizer uma palavra. Vai fazer o que eu pedir. Então, é o seguinte: a sua composição está ótima, mas eu queria que hoje você passasse o primeiro ato menos curva. Quando começar a falar, veja se a sua voz não está exagerando no tom sofrido”. Ela ficou parada me olhando. Passamos o primeiro ato. O marido dela, Edson, entrou e perguntou: “o que você fez com a minha mulher? Está uma atriz diferente”. Disse: “ela está fazendo economia”. Ela não se curvou no primeiro ato nem uma vez. Não baixou a voz demais, não tinha aquele tom piedoso e fez o papel magnificamente. Agora, quando

acabou o ensaio ela saiu correndo, foi lá dentro, vomitou e depois voltou. Eu disse: “não fique zangada comigo. Você estava precisando vomitar todo o excesso que você tinha”.

Havia projeto na época de *Tio Vânia* de montar paralelamente peças curtas do Tchekhov, não?

R. Sim. Mas acabamos ficando com *Tio Vânia*, que foi uma experiência meio complicada para mim. Eu trabalhei em cima das pausas do Tchekhov. A crítica disse que havia pausas demais. Viajei e quando voltei o elenco tinha suprimido as pausas. Quem fazia muito bem era Denise Weinberg. Logo no início da peça, Sonia falava sobre Astrov (Rodrigo Santiago) a respeito do amor que sente por ele. Um amor que não podia ser revelado, mas era no modo como ela falava. Pedi a Denise para dizer a fala fazendo carinho no corpo dele. Depois falei para ela tirar todo o movimento e só falar o texto. Saiu uma obra-prima. Não me considero um diretor. Mas dirigi algumas coisas bem.

Uma das propostas centrais do Teatro dos 4 era a valorização do texto. Para tanto, os trabalhos de direção não deveriam se sobrepor aos textos. Você acha que *4 Vezes Beckett*, de Gerald Thomas, também pode ser inserido dentro desta proposta?

R. Mas é um espetáculo Beckett. Trouxe Gerald Thomas de Nova York. Conheci-o em 1976, em Londres. Sergio Mamberti me deu o seu contato porque Gerald conhecia Londres muito bem. Ele me mostrou a cidade a pé. Um dia, me disse: “você é um ótimo ator, mas só faz porcaria. Precisa ser dirigido por mim”. Ele fazia *All Strange Away*, em Nova York, no qual o ator ficava dentro de uma bolha e não via o público. Adorei, mas não dava para trazer para cá e colocar em cartaz como espetáculo principal. Gerald, então, me mandou um vídeo de um espetáculo que poderíamos fazer no Teatro dos 4. Ele, inicialmente, se deu muito bem com a Mimina. Disse que o nosso Pirandello – *Assim é (se lhe Parece)* – era uma porcaria e a Mimina ficou amiga dele. A Mimina sempre achou quase tudo uma porcaria. Mas quando ele fez o espetáculo em cima das peças curtas do Beckett, ela detestou também. Nunca viu a montagem inteira. E, na verdade, o Beckett do Gerald Thomas era um belo espetáculo.

Mas você considera que *4 Vezes Beckett* destoou dos demais espetáculos do Teatro dos 4?

R. Não. A proposta de direção do Gerald Thomas era um Beckett sem extravagâncias. Outros diretores, como Amir Haddad e Isabel Cavalcanti, cada um num extremo, trabalharam um Beckett bem mais complicado. Amir queria um Beckett tão profundo, que disse: “não começo a ensaiar enquanto vocês não decorarem tudo porque quero que encontrem um desespero, uma depressão absoluta”. Gerald, não. Ensaiava os atores dizendo: “dá uma gargalhada. Pois bem, essa gargalhada fica. Depois dela faz uma cara triste e chora”. Ele não exigia de nós uma tentativa de compreender o texto de Beckett, o que Amir e Isabel fizeram. Ele executava para nós. Pegou o meu rosto e disse: “estica esse rosto. Fica mais comprido”. Puxava o meu queixo para fazer o meu rosto ficar mais comprido. Até o dia em que falou: “Agora está perfeito”. Pegou a minha cara e me levou em frente a um espelho. Eu estava com o rosto enorme. Gerald é incrível. Uma direção precisa, física. Um Beckett sem intelectualismos. Engraçado, justamente o Gerald.

E Ítalo Rossi fazia o monólogo do Julian Beck...

R. Sim, *Aquela Vez*, o monólogo que Gerald teve coragem de gravar com Julian palavra por palavra. Porque Julian tinha câncer de garganta. Ele não conseguia falar duas palavras. Ítalo gravou as falas inteiras, mas com um certo ritmo, como se as palavras tivessem sendo ligadas na hora. O Ítalo era soberbo nesse monólogo. Lembro que o Rubens Corrêa me disse com muito humor: “Ele ganhou todos os prêmios. Não sobrou unzinho para a gente”. Acho o Ítalo um dos maiores atores do Brasil. Quem também estava no elenco era Richard Riguetti. Tenho lembranças especiais dele. Um dia, ele foi lá para casa e disse: “o ator é tão solitário. Depois que faz o espetáculo fica tão sozinho”. Quando você faz um espetáculo, pode ter a satisfação do bom resultado. Mas ninguém penetra sua solidão nessa hora. A realização é algo tão profundo no ator que não há possibilidade disso ser penetrado. O ator está defendido dentro dele. E dá uma tristeza, independentemente do sucesso. Algo melancólico, meio doído. Parece que você está vazio.

Na sua opinião, quais foram as montagens mais bem-sucedidas do Teatro dos 4?

R. *Papa Highirte* foi um sucesso enorme. Achava o meu resultado em *Os Órfãos de Jânio* e em *Tio Vanya* relativos. O primeiro deu um bom público; o segundo, mais ou menos. Acho que os melhores espetáculos do Teatro dos 4 foram *Os Veranistas*, *Afinal, uma Mulher de Negócios*, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, *Sábado, Domingo e Segunda* e *A Cerimônia do Adeus*, que foi a melhor direção do Paulo Mamede. Fizeram uma injustiça absurda com o Paulo. A crítica disse: “Paulo poderia ter levado a peça às últimas conseqüências”.

Depois de *A Cerimônia do Adeus*, Mauro Rasi escreveu *O Baile de Máscaras* a partir das reuniões que você fazia em seu apartamento no Leblon, nas quais convidava amigos para assistirem a vídeos durante os dias de Carnaval...

R. Naquela época, nós assistíamos a vídeos. Eu comecei a fazer uma coleção de vídeos fantástica. E convidava amigos a irem ver os vídeos na minha casa. Era o jeito de termos contato com o cinema expressionista alemão, o cinema americano dos anos 30 e 40. O Mauro Rasi começou a frequentar o nosso grupo. Um dia, ele nos disse: “essas sessões de vídeo estão perturbando a minha cabeça. Estou com vontade de escrever um teatro melhor do que fiz até agora. Não quero mais escrever besteiro!”. E um dia trouxe *A Cerimônia do Adeus*. E anos mais tarde, *O Baile de Máscaras*, que contou com uma atuação extraordinária da Cleyde Yáconis, fazendo a Mimina Roveda, que ela nunca tinha visto pessoalmente.

E a Cleyde ensaiou pouquíssimo tempo...

R. Ela chegou num dia, pegou o texto e disse: “de noite vou ensaiar o primeiro ato”. Até então, não tinha visto a Mimina. Decorou o primeiro ato, chegou de noite, cumprimentou Mimina, subiu no palco e começou a ensaiar. Já sabia o primeiro ato quase de cor. E a Mimina na plateia começou a chorar. Porque a Cleyde era ela. Isto fala de duas coisas: intuições incríveis da Cleyde diante de um texto e a habilidade do Mauro, que escreveu o texto de *O Baile de Máscaras* muitas vezes conversando com a Mimina e comigo. Roubou falas nossas. Então, a Cleyde executando bem as falas que o Mauro escreveu bem sobre a Mimina... chegou na Mimina direto. Foi emocionante. O mais positivo sobre *O Baile de Máscaras*. No primeiro ato, o espetáculo era perfeito. Anunciava um grande texto. Mas o Mauro não soube encontrar o final. Ele botou aquela gente que via vídeo, ansiosa por alguma coisa que nem sabia o que era, todos com uma

ideia de “queremos uma coisa sublime, maior”. No final, não conseguiam sair de casa. Era uma analogia direta com *O Anjo Exterminador*. Mas faltou um tico para Mauro escrever a maior peça da vida dele. A melhor ficou sendo *A Cerimônia do Adeus*.

Você lembra do momento em que recebeu a notícia da morte de Yara Amaral, vítima do naufrágio do Bateau Mouche, durante a temporada de *Filumena Marturano*?

R. Lembro daquela noite de ano novo. Cheguei em casa às três horas da manhã. O telefone tocou, atendi. Era um repórter. Queria saber se Yara Amaral tinha ido para o Bateau Mouche? Disse: “sim”. Ele falou: “sinto muito, mas ela morreu”. Morreram ela e a mãe. Os filhos escaparam porque não quiseram ir.

Você detecta uma ligação direta entre o Teatro dos 4 e o Grupo Tapa, que se mantém até hoje com uma proposta de repertório?

R. O Eduardo Tolentino foi meu aluno no curso do Teatro dos 4. Mas acho que o Grupo Tapa é mais do que uma perpetuação do Teatro dos 4. É um grupo preocupado com repertório e em fazer espetáculos que, antes de tudo, respeitem o texto escolhido. Teria o Grupo Tapa às vezes uma ousadia maior do que as direções do Teatro dos 4? Talvez. Nada, porém, que realmente fuja à ideia de uma montagem legítima do texto. Eles fizeram *A Moratória*, do Jorge Andrade, que foi um dos bons espetáculos do Teatro Maria Della Costa, uma das grandes direções do Gianni Ratto. Mas o Ratto não solucionou o Olímpio, minha personagem, que era fraca. Eu ficava dando a deixa para a Fernanda (Montenegro). Detestava o papel. Já o Tolentino inventou para o rapaz uma paixão física, meio sensual, com a namorada. Eles se agarravam, se desejavam, ameaçavam uma relação sexual. E não é que deu um jeito na personagem? O grupo Tá na Rua do Amir Haddad também estava se formando naquela época.

Engraçado que o Tá na Rua, um grupo com uma proposta tão diferente, tenha nascido nos cursos realizados no início Teatro dos 4...

R. Pois é. O Asdrúbal Trouxe o Trombone nasceu num curso anterior que fizemos no Teatro Senac. E sabe quem promoveu o curso? Regina Casé. Nós fizemos um curso de teatro do absurdo, na época em que apresentávamos *Fim de Jogo*. Aí Rubem Rocha Filho viu a primeira aula e telefonou para mim à noite: “vou embora para a Argentina.

Estou fugindo, Sergio. Vão me prender. Vou deixar para você todos os vídeos que tenho”. Era a ditadura. Mandou todos os vídeos de teatro do absurdo para mim e tive que dar aula no dia seguinte. Funcionou. Porque eu sabia um pouco do assunto. Quanto estava terminando o curso, a Regina propôs: “vamos fazer um outro curso. Este foi tão bom. Faz um curso sobre a história do teatro”. Eu fiz. Quando terminou, ela sugeriu: “faz um curso de interpretação”. Eu parti para o curso de interpretação, com Glorinha Beutenmuller, Klaus Vianna e José Carlos Bondim. Mas o curso saiu do Senac. Lá não tinha espaço porque havia os espetáculos. Fizemos no Teatro Jovem², na Praia de Botafogo.

E no que o Grupo Tapa difere do Teatro dos 4?

R. Por mais que Tolentino seja uma pessoa de grande cultura, Paulo, Mimina e eu possuíamos uma vivência maior quando começamos o Teatro dos 4. Paulo e Mimina tinham viajado pela Europa. Eu já tinha viajado várias vezes. Quando começamos, nós éramos mais sedimentados que o Tapa. Mas hoje o Tolentino viaja muito. É bem informado dos textos novos que acontecem por aí.

Quando vocês decidiram vender o teatro?

R. Em 2006. Porque não havia verba capaz de preencher as exigências das produções que fazíamos. Montagens como *Assim é (se lhe Parece)* e *O Jardim das Cerejeiras* traziam elencos inacreditáveis. Paulo custou a aceitar vender porque é uma derrota. E como teatro de aluguel, não nos dava nada. Só *Pequeno Dicionário Amoroso* fez dinheiro.

² Grupo dirigido por Kleber Santos, voltado para o investimento na dramaturgia brasileira contemporânea como instrumento de conscientização social e política, o Teatro Jovem estreou, em 1960, com *A Mais-Valia vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Seguiram-se *Espetáculo Ionesco* (1960), reunindo três peças curtas do dramaturgo, *Aconteceu em Irkutsk* (1961), de Aleksei Arbuzov, *Chapéu de Sebo* (1962), de Francisco Pereira da Silva, *Aonde vais Isabel?* (1963), de Maria Inês Barros de Almeida, *Todo Mundo Ri* (1963), junção de peças de Flávio Migliaccio e Francisco Pereira da Silva, *A Moratória* (1964), de Jorge Andrade, *Chão dos Penitentes* (1965), revisita à dramaturgia de Pereira da Silva, *Rosa de Ouro* (1965), show escrito por Hermínio Bello de Carvalho, e *América Injusta* (1966), de M.B. Duberman. O Teatro Jovem ficava sediado numa casa no Mourisco, na Praia de Botafogo.

Vocês tentaram retomar o teatro?

R. Sempre. No entanto, nunca conseguimos patrocínio. Eu conseguia para o Teatro Delfim, mas não para o Teatro dos 4. De repente, tínhamos que mudar aquele repertório. Não tive coragem de propor *Na Era do Rádio* (1994) no Teatro dos 4.

Vocês tinham algum plano para depois de *Mephisto*?

R. Sim. Queríamos fazer *A Escola do Escândalo*³.

E não pensaram em produzir montagens com elencos menores?

R. Não. Fazíamos grandes textos que rendiam grandes espetáculos.

³ Texto de Richard Brinsley Sheridan, *A Escola do Escândalo* foi encenado por Miguel Falabella em 2011.

ANEXO 3 – ENTREVISTA COM PAULO MAMEDE –

CASA DO ENTREVISTADO – 18/2/2011 / 07/02/2012 – RIO DE JANEIRO

Quando você, Mimina Roveda e Sergio Britto começaram a trabalhar juntos?

R. Ainda no período em que Sergio Britto estava à frente do Teatro Senac. Conhecemos Sergio na época da montagem de *Os Filhos de Kennedy*. Fomos apresentados a ele por José Wilker¹. Na época, eu estava dividido. Trabalhava em cinema e entrei na sociedade do Teatro dos 4 representando Mimina, que ainda não estava legalmente divorciada do marido suíço. Produzimos *Hui Clos (Entre Quatro Paredes)*, no Senac. Já nessa época conversávamos sobre a possibilidade de ter um teatro. Ainda era, porém, um projeto distante. No Teatro Ginástico fizemos *A Infidelidade ao Alcance de Todos* e um show de Elis Regina.

Fale sobre a experiência de vocês no Teatro Ginástico:

R. O período no Teatro Senac acabou. Precisávamos encontrar um espaço e surgiu a possibilidade do Ginástico. Mas não havia ainda um pensamento norteando a programação. Serviu para afinarmos os nossos gostos.

No espaço do Teatro dos 4 funcionava antes a boate Dancin' Days...

R. Sim. Mas já tinha terminado. O espaço encontrava-se vazio e fechado. Na verdade, estava, de algum modo, prometido à Tônia Carrero. Quando ela abriu mão, nós entramos.

Como vocês conseguiram financiamento para viabilizar o início da empreitada?

R. O BDRio, de certa maneira, nos salvou. Havia um programa da Caixa Econômica Federal e tivemos o nosso projeto aprovado para receber financiamento. Mas essa aprovação se deu meio de boca. O presidente da Caixa disse que poderíamos começar a obra. Começamos, mas o dinheiro da Caixa não saiu. No meio da obra – realizada pela construtora do meu pai² e da qual tomei conta – conseguimos o financiamento do

¹ O contato com Sergio Britto também foi intermediado pelo ator Otávio Augusto.

² Paulo Mamede é filho de Hugo Mamede, dono da construtora (Sociedade Construtora e Incorporadora Mamede Ltda.) que esteve à frente do projeto do Teatro dos 4.

BDRio para terminá-la. Mas antes disso tivemos que colocar nosso próprio dinheiro – e, nesse momento, um dos sócios se desligou³. Estreamos e ainda faltava o acerto do dinheiro do BDRio. Tivemos que alugar para a Gal Costa, que fez *Gal Tropical*, um sucesso. Não tínhamos dinheiro para fazer o espetáculo seguinte a *Os Veranistas*. O início foi muito duro. Ganhávamos menos do que qualquer um dos nossos funcionários. Dois anos depois, recebemos um telegrama da Caixa para passarmos para pegar nosso dinheiro. Como o shopping foi financiado pela Caixa, precisava haver um ajuste entre a Caixa e o BDRio. *Os Veranistas* já contava com uma parcela do dinheiro do BDRio.

Como foi o curso conduzido por Sergio Britto no início do Teatro dos 4?

R. Sergio convidou alguns professores – Hamilton (Vaz Pereira), Eric (Nielsen), Amir (Haddad). Foi importante para gerar a ideia da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e fomentar o surgimento de novos grupos. Havia um lado idealista muito grande no Teatro dos 4.

De que maneira?

R. Tínhamos a ideia de patrocinar grupos alternativos. Chegamos a patrocinar um grupo (Engenho de Teatro) dirigido pelo Marcos Fayad, que fez *Ato Cultural*. A produção era do grupo e nós arranjamos um patrocínio. O Teatro dos 4 lançou um horário novo – a sessão das 17h, com *Afinal, uma Mulher de Negócios*. Foi algo pioneiro. Detectamos que havia um público feminino para esse horário.

Vocês já tinham um contato prévio com esse grupo?

R. Eles nos procuraram com esse projeto. Não lembro se Fayad participava do curso.

Essa experiência voltou a acontecer?

R. Não. Depois cedemos o espaço, mas não nos envolvemos tanto em outras produções.

Mas vocês abriam o espaço para diversas iniciativas não vinculadas à proposta do Teatro dos 4...

³ Paulo Mamede se refere ao quarto integrante da sociedade, José Ribeiro Neto.

R. Flavio Marinho considera que o primeiro besteiro foi *Quem tem Medo de Italia Fausta?*, com Miguel Magno e Ricardo de Almeida, apresentado no Teatro dos 4. Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro também mostraram trabalhos, como *A Macaca*, no teatro⁴. Incentivávamos porque achávamos que eram pessoas de talento, criativas. Nós íamos assistir aos espetáculos.

Voltaram a ocorrer cursos depois da experiência de 1978?

R. Não. Não contávamos mais com o espaço para realizá-los. Porque não é justo fazer um curso sem saber qual a ocupação exata do palco que teríamos. Dependia de cada montagem. E fizemos 21 produções em 13 anos. Praticamente não parávamos.

Só diminuíram o ritmo em 1981 e em 1990, anos em que a sociedade quase não produziu...

R. Mas, mesmo assim, em 1981 começamos a desenvolver projetos⁵. Muitas vezes eles começavam no ano anterior à estreia.

Além dos integrantes do Grupo Tapa, que participaram do curso inicial, você acha que outros grupos foram influenciados pelo Teatro dos 4 naquele momento?

R. Não sei. Talvez fosse muita pretensão pensar numa relação direta com outros grupos.

O Teatro dos 4 era muito aglutinador, congregava pessoas...

R. Nós conseguimos fazer isso, mesmo não sendo um grupo. Mas não sei se influenciávamos alguma companhia.

Havia no início uma conexão com o teatro infanto-juvenil?

R. Não. O teatro infantil sempre foi complicado de administrar por causa do espaço. Como nossas produções eram grandes tornava-se difícil dividir o espaço. Na verdade, havia produções infantis, mas era um problema para elas lidar com a nossa cenografia. E sempre fomos contra programar teatro infantil sem critério. Tivemos uma boa experiência com *Pinóquio*, do Grupo Tapa, na época em que estávamos em cartaz com

⁴ Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro também apresentaram *A Porta*, no Teatro dos 4.

⁵ Em 1982, os sócios retomaram produção própria com os projetos de encenação de *O Suicídio*, de Nikolai Erdman, e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de R.W. Fassbinder.

Tio Vânia. Hoje em dia isso melhorou porque as cenografias se tornaram mais funcionais.

Quais eram os critérios utilizados para o direcionamento de espetáculos para o horário das 17h?

R. A sessão das 17h era em dias de semana. Fizemos três produções nesse horário – *Afinal, uma Mulher de Negócios*, *Morte Acidental de um Anarquista* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Além disso, alternávamos dois espetáculos diferentes no mesmo espaço⁶. O funcionamento normal de um teatro era de terça a domingo, com sessões dobradas aos sábados e domingos. Outra coisa importante: acolhíamos projetos que considerávamos novos e interessantes, como *Capitães de Areia*. Foi um dos primeiros projetos que visavam ao público adolescente. Era algo que não existia na época.

Vocês produziam esse tipo de iniciativa?

R. Não. Fornecíamos o espaço.

Em relação ao horário alternativo do Teatro dos 4, duas características chamam atenção: a temática feminina (*Afinal, uma Mulher de Negócios*, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*) e os projetos ousados (*4 Vezes Beckett*). Eram critérios priorizados?

R. Sim. A temática feminina era usada no horário das 17h. Havia muitas mulheres que ainda não trabalhavam. Em relação aos projetos ousados, não pensávamos exatamente dessa forma. Mesmo com espetáculos de sucesso ficávamos inventando projetos que só poderiam ocupar o horário alternativo.

As encenações do Teatro dos 4 costumam ser resumidas como obedientes aos textos. Mas isto não me parece suficiente para resumir os espetáculos apresentados...

⁶ Foram os casos de *O Suicídio/As Lágrimas Amargas...*, *Afinal, uma Mulher de Negócios/Os Órfãos de Janio, Assim é (se lhe Parece)/4 Vezes Beckett* e *Assim é (se lhe Parece)/Imaculada*.

R.. Não. Até porque os espetáculos do Teatro dos 4 tiveram diversos diretores. Colocaram, isto sim, um selo em função da qualidade dos textos. Para nós, a busca por uma altíssima qualidade era o principal. Nem sempre conseguimos, mas buscamos.

As direções não eram tão subservientes aos textos...

R. Pois é, mas quem mais fazia um teatro a partir de textos daquela qualidade com tamanha frequência? Não tinha. Hoje acredito que, para montar um texto clássico, a primeira coisa a ser feita é um trabalho de dramaturgia. Não concebo mais só fazer baseado numa tradução. Não tem sentido. O dramaturgo é uma figura fundamental no teatro moderno. Teatro tem que promover reflexão. Queríamos isto no Teatro dos 4. Se você não faz o trabalho de dramaturgia, fica um pouco sem sentido. Por que montar tal texto? Pode-se até não alcançar o resultado pretendido. Mas tem que haver uma procura, uma proposta.

E justamente por terem sido vários diretores ao longo dos anos, parece improvável se poder dizer o mesmo em relação a todas as montagens...

R. Não dá mesmo. Yan Michalski disse que havia uma marca de produção no Teatro dos 4. A maneira como produzíamos dava segurança aos atores. Tudo era feito com muito profissionalismo e organização. O Teatro dos 4 foi, então, um teatro de produção, no bom sentido. Pensávamos o espetáculo, o autor, quem iria dirigir.

Além da organização e da estrutura, tenho a impressão de que havia uma atmosfera de refinamento que atravessava todas as montagens...

R. Éramos muito exigentes. Não com os outros, mas conosco. Havia algo ótimo dentro da nossa sociedade que era o fato de querermos discutir muito, mas numa boa, porque éramos todos a favor da qualidade dos projetos. Queríamos fazer o melhor.

Tudo era decidido em conjunto?

R. Sim. Tudo era resolvido de comum acordo.

Como eram administradas as relações entre vocês, sócios, e os diretores?

R. Eles vinham com medo, achando que iríamos tolhê-los, interferir na direção, na criatividade. Mas isso também era fruto de um momento. Não dávamos nenhuma

indicação ao diretor convidado. Nós participávamos do processo. Eu fazia a cenografia, Mimina, os figurinos e Sergio, atuava. No entanto, não havia domesticação do diretor. Nunca interferimos. Ainda hoje temos tendência a rotular e definir o que é bom ou não. O teatro tem muito pouca importância na sociedade brasileira para nos determos nessas discussões que só servem para diminuí-lo.

Como foi produzir duas montagens juntas logo no início da sociedade – *A Ópera do Malandro e Os Veranistas*?

R. Eu achava que o início de uma sociedade era algo muito importante. Para mim, deveríamos investir primeiro numa produção e não em duas concomitantemente logo de cara. Particpei com Sergio (Britto) da montagem de *Os Veranistas*, fazendo sua assistência de direção (experiência que repeti depois em *Os Órfãos de Jânio*), e Dema (Marques)⁷ se afastou para cuidar de *A Ópera do Malandro*. Quando ele voltou já havia uma relação estabelecida entre eu, Mimina e Sergio.

Havia a preocupação em falar do Brasil do final da década de 70 através dos textos escolhidos, mesmo que pertencentes a contextos diversos, como *Os Veranistas*?

R. Vivíamos em plena ditadura. Então, tudo era pretexto para se achar que estávamos discutindo a nossa realidade, a nossa situação. Mas, ainda que nossa cabeça estivesse voltada para a discussão da liberdade ou o amortecimento da *intelligentsia* (como no caso de *Os Veranistas*), não havia propriamente essa preocupação na montagem em si. Na época havia espetáculos em que se buscava o elo direto com a realidade. Não os nossos.

Como foi a participação de Walter Schorlies, que assina a dramaturgia de *Os Veranistas*, a partir de Maximo Gorki, e a direção de *Afinal, uma Mulher de Negócios*?

R. Em relação a *Os Veranistas*, Sergio Britto viu o espetáculo em Paris, numa adaptação de Botho Strauss. Walter Schorlies só comparou a adaptação francesa com o original alemão. Não houve trabalho de dramaturgia. Em relação à montagem de *Afinal, uma*

⁷ Depois que José Ribeiro Neto se deligou da sociedade, Dema Marques foi incluído como quarto integrante. Mas ele também se deligou após poucos anos.

Mulher de Negócios, a concepção de Schorlies não era simplista, e sim simplória. Ele não conseguia passar o que queria para os atores. Não tinha ideia cênica. Não era diretor. Quem colocou o espetáculo de pé foi o Sergio.

Você considera que o sucesso de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* foi determinante para a Shell começar a patrocinar os espetáculos do Teatro dos 4?

R. Mais determinante do que o sucesso de *As Lágrimas Amargas...* para a entrada da Shell foi o próprio projeto de *Rei Lear*, que tinha o apoio do Conselho Britânico. A Shell tinha um fundo de caixa. Era um dinheiro extra. Conseguimos convencê-los a patrocinar *Rei Lear* com uma verba pequena, que, para nós, já era interessante. Nós contávamos com verba decorrente de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Quando a Shell viu o retorno que teve com *Rei Lear*, achou uma maravilha. A Shell decidiu, então, continuar patrocinando teatro. Antes patrocinava documentários. Mas é importante frisar que a Shell não patrocinava o Teatro dos 4, e sim os espetáculos. Houve ano em que a Shell deu dinheiro para produzirmos um espetáculo e conseguimos fazer dois ou três. *4 Vezes Beckett*, por exemplo, foi feito com a verba de *Assim é (se lhe Parece)*. Nunca contamos com verba para a manutenção das montagens. A única exceção foi *O Jardim das Cerejeiras*.

Até quando durou o patrocínio da Shell?

R. Até 1991, na montagem de *O Baile de Máscaras*. *Mephisto* já pegou toda a instabilidade do período Collor. Também começou o problema da Lei Rouanet.

A saída da Shell foi decisiva para o fim da sociedade?

R. Foi mais uma resolução nossa. Problemas pessoais, cansaço. Nenhuma briga de sociedade. Sergio foi cuidar do Centro Cultural Banco do Brasil⁸. Nós nos envolvemos no projeto do Café do Teatro. Ficamos quatro anos fazendo shows lá. Mudou o perfil. Foi ótimo em função de uma época difícil para todo mundo, de muita incerteza no

⁸ Sergio Britto ajudou a implantar a programação teatral do Centro Cultural Banco do Brasil em 1989 e 1990. Mas manteve-se à frente da programação do Teatro dos 4, juntamente com Paulo Mamede e Mimina Roveda, até 1993.

teatro. As pessoas ficaram sem saber onde se apoiar. Os patrocínios terminaram. Depois é que entraram a Brasil Telecom, a Petrobras. Fomos o primeiro teatro a fazer um café dentro das suas instalações. Para conseguir a licença o projeto foi para o secretário de obras do município, que era o Luís Paulo Conde.

De qualquer modo, com a crise do período do Collor e a saída da Shell teria sido muito complicado retomar todo um esforço de 15 anos antes...

R. É verdade. Fazíamos um programa gratuito de música clássica no Teatro dos 4 e tivemos que sustar. Mas também há algo muito importante. Não é por nada que acabaram os produtores. Mesmo com a Shell, vivemos uma época de patrocínio que não tem nada a ver com hoje. Patrocínio hoje cobre integralmente uma produção e, às vezes, até dois ou três meses de apresentação. O patrocínio da Shell, não. Nós sempre contamos com bilheteria. Até que se tornou impossível fazer seis ou sete apresentações por semana. Automaticamente não havia mais como levantar produções daquele gabarito. Teríamos que partir para produções menores. Não era o que queríamos. Lutamos muito por um tipo de teatro.

Mas as produções do Teatro dos 4 reuniam quantidades variáveis de atores a cada encenação. O grupo de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* era menor do que, por exemplo, os de *Rei Lear*, *Sábado, Domingo e Segunda* e *O Jardim das Cerejeiras*...

R. *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* era uma produção alternativa de mesmo nível que não tinha nenhuma diferença em relação a uma produção de horário nobre.

Não daria para manter o mesmo nível de produção com menos atores?

R. Eventualmente, sim. Mas naquele momento foi como se tivessem tirado o nosso tapete. Precisaríamos de um tempo para nos organizar. Por acaso, um tempo em que foi cada um para um lado. *Mephisto* já foi uma produção de Miguel Falabella, José Wilker e Mônica Torres em que nós entramos como coprodutores. Foi uma produção que deu prejuízo. *O Baile de Máscaras* teve oito indicações a prêmio, mas 12 mil dólares de prejuízo. Não era nada, na época. Mas, pela primeira vez, deu prejuízo. Aconteceu algo sério no Rio de Janeiro: a onda de sequestros. A Wizo e o Lar da Criança compravam sempre as nossas estreias. Mas tanto uma como a outra disseram que queriam sessões às

17h. Não tinha como. Os atores faziam televisão. As coisas passam e a gente se esquece. Era o clima naquele momento.

Mas *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* foi feita às 17h com atrizes que também faziam TV. Não haveria como repetir a experiência?

R. Você consegue fazer um projeto às 17h. Mas não mudar o horário de estreia para as 17h. Cada um está fazendo uma coisa diferente. As mulheres não saíam mais à noite. Tudo isto afetou muito o teatro. Além disso, as gravações externas da TV Globo passaram a ser às terças e quartas-feiras. Antigamente, as noturnas eram às segundas. A Globo começou a exigir o ator à disposição dela.

Que outras questões levaram vocês a parar de produzir?

R. O prejuízo de *O Baile de Máscaras* não foi grande, mas sintomático. Já dava para perceber que as coisas estavam mudando. Em 1990 não havíamos produzido, mas não por causa da Shell. Tanto que tivemos em cartaz *Fica Comigo essa Noite*, com patrocínio da Shell. É que nos deparamos com mais um elemento complicador: não funcionávamos como uma produção normal. Nós nos organizávamos com um ano de antecedência. Lidávamos com elencos difíceis de conciliar.

Você fez a maior parte das cenografias e dirigiu alguns espetáculos. Mimina Roveda ficava encarregada dos figurinos e Sergio Britto atuava e também dirigia. Como era para os integrantes da sociedade lidar com esse acúmulo de funções?

R. Minha primeira direção foi em *O Suicídio*, mas não fiz a cenografia. A contribuição como diretor não foi tão constante. Em *O Jardim das Cerejeiras* acumulei cenografia e direção, mas tive contribuição na cenografia do Paulo Roberto Leal, um artista plástico que trabalhava com papel.

Comente sobre a parceria com Paulo Roberto Leal na cenografia desértica de *O Jardim das Cerejeiras*. A escolha do material estava relacionada às discussões ecológicas daquele momento? E fale sobre a colaboração de Ana Virginia Cavalcanti na cenografia de *Imaculada*:

R. Ambos os casos evidenciam a minha grande ligação com as artes plásticas. Paulo Roberto era meu amigo há muito tempo e tinha um trabalho com papel que foi à Bienal

de Veneza. Como eu iria acumular direção e cenografia, chamei-o para ajudar. Ele aceitou. O traço da cenografia foi meu. Ele me ajudou no seguinte: escolhemos o material com antecedência e quando chegou na hora o material escolhido não existia mais. Ele, então, definiu o tipo de papel. Não havia inspiração ecológica. Quer dizer: a própria peça discutia isso. Em *Imaculada*, considerava lindo o trabalho de artes plásticas com luz, muito pouco explorado na época, de Ana Virgínia, que fazia caixas com rendas que projetavam sombras, em cores diferentes. Trabalhava com luz comprada em supermercado.

A cenografia de *O Jardim das Cerejeiras* mudou a disposição do teatro, com o palco avançando sobre a plateia. Era uma cenografia que puxava para o abstrato, caminhando na contramão de uma cenografia realista tradicional. Havia o desejo de provocar tensão entre texto realista e cenografia não-realista?

R. Era uma disposição elizabetana. Duas laterais eram voltadas para o palco. Havia o desejo de provocar essa tensão, sim. Mas a cenografia não deixava, de alguma forma, de ser realista. Não era totalmente abstrata. Existia algo que remetia às estepes. Era tudo em tons de terra. Quando foram mandar o material, um dos tons terrosos veio mais claro. O contraste foi maior do que tínhamos planejado. Mas prevaleceram os tons terrosos, de qualquer forma. Seja como for, já na época muita gente contrastava textos realistas e cenografias não-realistas.

Em *Tio Vânia*, a cenografia era em tons de sépia...

R. Havia troncos e tudo era visto através de filós, azulados e em tom de chá. E a imagem da árvore se formava ao final. Com a luz, dava a impressão de sépia. O palco era mais baixo que a plateia. Havia uma pintura no palco, como se fosse um jardim. E tinha o balanço. De início era o jardim. Aos poucos, a casa ia sendo formada.

Em *Imaculada*, o camarim era elemento cenográfico...

R. Yara Amaral se preparava diante do público no palco. Saía, voltava e o espetáculo começava. O camarim permanecia como elemento cenográfico durante o espetáculo.

No registro interpretativo buscado junto aos atores de *O Jardim das Cerejeiras* houve preocupação em fugir ao psicologismo tradicional?

R. Sim. Não sei se consegui uma unidade porque era um elenco muito grande. Na época, já era difícil ensaiar com um elenco daquele tamanho em função dos compromissos de cada um. Então, às vezes, eu ensaiava como diretor 12 horas por dia para pegar três horas um, três horas outro.

Como era lidar com atores de escolas interpretativas diferentes? Como equalizá-los?

R. Fazíamos uma preparação, desde a leitura do texto. Mas era complicado. É a situação que existe até hoje. Ou você faz teatro de grupo e consegue uma unidade de concepção – e há o perigo de se fechar – ou tem que partir para o trabalho com atores de escolas diferentes.

Havia o desejo dos sócios de ter um elenco permanente?

R. Sim. Mas vimos desde o início que não conseguiríamos. Em todo caso, muitos atores trabalharam repetidas vezes conosco. Já estava se configurando a questão da televisão como empregador muito forte. Dificilmente os atores escapariam disso.

Parece ter havido certa preocupação dos sócios do Teatro dos 4 em não marcar filiação ao realismo, nem na escolha dos textos, nem na condução das encenações.

O senhor concorda?

R. Acho que há certa confusão em relação a isso no Brasil. Shakespeare é um autor realista. Já foi montado das mais variadas maneiras. Outra coisa é a encenação naturalista. Naquele momento, ninguém estava querendo fazer espetáculos naturalistas. Não só no Brasil como no mundo. A maior parte dos artistas buscava formas mais livres de expressão.

O Teatro dos 4 montou dois textos de Fassbinder, Tchekhov, Mauro Rasi, Eduardo De Filippo. Em que medida eram os autores preferidos de vocês?

R. Desde o início nos preocupamos com o fato de que o teatro deveria promover reflexão, não apenas entretenimento. Fizemos uma lista com muitos autores que gostaríamos de montar. A maioria, nós não montamos. Mas serviu para termos um caminho, uma direção. Havia os grandes autores teatrais e queríamos lançar novos. Muita pouca coisa de Dario Fo tinha sido montada. De Fassbinder, nada. Tanto que

organizamos uma semana de cinema alemão, incluindo filmes de diretores como Wim Wenders, Volker Schlöndorff. Ninguém conhecia. Em todo caso, era importante que tivéssemos mais de um projeto em mente porque não sabíamos qual deles conseguiríamos viabilizar. Houve projetos que perderam. Por uma série de razões. Foi, por exemplo, através de uma relação com o Instituto Goethe que começamos a ter contato com uma série de textos. Na verdade, as traduções eram muito ruins. Recebemos uma indicação relacionada a Fassbinder. Conhecíamos o cineasta, mas não o dramaturgo. Lemos e partimos para *Afinal, uma Mulher de Negócios* e depois *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Primeiro pensamos em *Afinal...* Concomitantemente, eu e Mimina lemos *As Lágrimas...* e decidimos montar. O mesmo aconteceu com Tchekhov. Sergio montou *Tio Vânia*. Na minha cabeça, *O Jardim das Cerejeiras* ficou mais marcado. Em relação a Eduardo De Filippo, encomendamos as duas peças ao mesmo tempo. Até pela dificuldade de conseguir as liberações para o Brasil.

O Teatro dos 4 montou muitos textos russos. Isto se deveu a uma escolha ou ao acaso?

R. Acaso. Mas normal. No início, elencamos uma série de textos que gostaríamos de fazer. Óbvio que os russos estavam lá. Decidíamos juntos qual fazer em cada momento. E as circunstâncias também influenciavam.

Você vê alguma ligação entre as escolhas de Dario Fo/Franca Rame em *Morte Acidental de um Anarquista* e Franco Scaglia em *Imaculada*? São dramaturgias próximas, voltadas para o registro popular?

R. Havia uma ligação com a Itália, para onde eu e Mimina voltávamos sempre. Em relação a Scaglia, eu me interessava por autores modernos italianos. Recebi revistas com vários textos e numa delas havia a peça do Franco. Eu me interessei e liguei para ele. Dario Fo era um desejo antigo nosso. Já tinha sido feito aqui *Mistério Bufo*, numa adaptação do Buza (Ferraz). Foi um projeto que surgiu com a vinda de A Barraca. Convencemos Helder (Costa) de fazer a montagem no Brasil. *Morte Acidental de um Anarquista* não tinha nada a ver com o universo feminino. Foi entre *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Achávamos que o público estudantil poderia se interessar. A PUC era ao lado. Mas não aconteceu.

Como foi conseguir a liberação dos direitos dos textos de Eduardo De Filippo?

R. Eu e Mimina fomos à Itália mais de uma vez. Ele se opunha à ditadura militar brasileira. Quem nos ajudou muito foi Paulo Bruni, que era cônsul, e o pai dele era muito amigo do Eduardo De Filippo. Foi ele quem propiciou nossa aproximação com De Filippo. Chegamos à advogada dele, Esa De Simone, e foi através dela que conseguimos.

Há algum texto que vocês queriam muito ter montado e não foi possível?

R. Nosso foco eram textos que suscitassem reflexões sobre os problemas do homem de hoje. Foi a partir daí que baseamos nosso repertório e nossa atuação. Gostaríamos de ter feito Nelson Rodrigues. Estava planejado desde o início. Outro texto que pensamos foi *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht.

Havia desde o início uma proposta do Teatro dos 4 de montar textos brasileiros, objetivo que aconteceu mais durante o período final da ditadura do que da fase de abertura em diante. Foi ficando mais difícil encená-los?

R. Queríamos montar autores brasileiros que fossem interessantes. A censura escamoteou os problemas de dramaturgia brasileira. Tinham muitos textos censurados, mas, no meio deles, poucos de qualidade. A abertura serviu para colocar na praça todos os textos. E aí ficaram só aqueles que tinham qualidade. Mas em termos de proporção fizemos muitos textos brasileiros⁹. Além disso, a cobrança em relação à montagem de textos brasileiros está fincada num patrulhamento bobo.

Vocês viajavam muito. As viagens influenciavam na escolha do repertório, no sentido de descobrir autores que não eram montados aqui?

R. Começamos a viajar a partir de 1985. Eu ia à Europa. Era bom para ver o que estava sendo feito. Confesso que musical não é a minha praia. Prefiro teatro dramático. Até gosto de alguns musicais, os mais teatrais. Mas não faço nenhuma questão de ver os da Broadway.

⁹ Ao longo dos 15 anos da sociedade, o Teatro dos 4 recebeu as montagens dos seguintes textos brasileiros: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Os Órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, *A Cerimônia do Adeus* e *O Baile de Máscaras*, ambos de Mauro Rasi.

Você sentia uma defasagem entre a qualidade do que era feito na Europa e no Brasil naquele momento?

R. Sempre existiu. A diferença era principalmente na estrutura, em toda a aparelhagem disponível. Nós não nos damos conta do que é isso. Somos criativos e não deixamos de fazer porque não contamos exatamente com o espaço de que precisaríamos ou com as condições ideais em altura ou profundidade. Mas se pudermos ter é muito melhor. Há um tipo de espetáculo na Europa que para nós é quase inatingível. Basta ir ao Schaubuhne, ao Chailot. São teatros com todas as condições técnicas que se possa imaginar.

Como se deu a parceria com Angel Vianna, que fez a preparação corporal de alguns espetáculos do Teatro dos 4?

R. Sergio Britto tinha ligação com Klauss e Angel. Eles foram pioneiros na preparação corporal de atores aqui no Brasil. Tinha notícias do trabalho de Klauss no Teatro Ipanema. As pessoas começaram a ter consciência do corpo como ferramenta tão importante quanto a voz. Nós tínhamos essas preocupações. Não por acaso, trabalhamos com Glorinha Beutenmuller.

O senhor considera que Gerald Thomas, responsável pela encenação de *4 Vezes Beckett*, assinou uma direção singular em relação aos demais espetáculos do Teatro dos 4?

R. Gerald Thomas veio para fazer espetáculos no horário alternativo. Não destoava do conjunto. Chamávamos diretores jovens.

Yara Amaral foi uma atriz muito importante na trajetória do Teatro dos 4. O senhor acha que a morte dela no naufrágio do Bateau Mouche, durante a temporada de *Filumena Marturano*, determinou o rumo dos acontecimentos em relação ao Teatro dos 4?

R. Yara era muito nossa amiga e as circunstâncias de sua morte chocaram o Brasil inteiro. Mas o teatro tem que continuar. Poucos dias depois, Nathalia (Timberg) estava no palco, dando continuidade à temporada de *Filumena Marturano*. Nada substitui a representação teatral.

Como foi a substituição da Nathalia Timberg por Yara Amaral em *Filumena Marturano*?

R. Foi uma substituição imediata. Perguntei ao Sergio (Britto) quem poderia fazer. Precisava ser alguém que tivesse a experiência de pegar o texto em pouquíssimo tempo. Ensaíamos dois dias. Nathalia foi incrível, fantástica.

A *Filumena* que ela fazia era muito diferente da concebida por Yara?

R. Sim. Nathalia era mais velha que Yara. Mas é injusto comparar. Porque uma atriz se preparou e a outra fez no laço.

Algumas matérias indicam que Fernanda Montenegro interpretaria *Filumena Marturano*. Com o adiamento do projeto, Fernanda foi fazer temporada em São Paulo de *Fedra* e se envolveu com o monólogo *Dona Doida – Um Interlúdio*. Foram esses compromissos que inviabilizaram a presença dela no projeto?

R. Acho que foi por causa do projeto de *Dona Doida*. Além disso, Fernanda produzia espetáculos com Fernando Torres. Financeiramente era mais interessante para ela.

Há também informações relativas a uma empresária, que teria afirmado estar com os direitos de *Filumena Marturano* e que a personagem seria interpretada por Yoná Magalhães...

R. Se eu não me engano, o grupo do Teatro Mesbla queria montar o texto. Não adianta dizer que tem os direitos se não tiver o contrato assinado. Nós tínhamos uma carta assinada por Eduardo De Filippo. Isso, por si só, não é suficiente. Constitui um desejo dele. Nós formalizamos isso.

Vocês apresentaram *Filumena Marturano* em outras cidades?

R. Não. Aliás, era algo que acontecia muito pouco com as produções do Teatro dos 4. Só viajamos com *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Tentamos viajar com *Sábado, Domingo e Segunda*, mas os custos eram muito altos e todos tinham outros compromissos. As versões de *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *A Cerimônia do Adeus*, em São Paulo, foram montagens diferentes das do Rio de Janeiro.

Vocês participavam das reuniões de vídeos na casa de Sergio Britto, experiência que influenciou na escrita de Mauro Rasi em *O Baile de Máscaras*?

R. Sim. Sergio era colecionador de vídeos e promovia noitadas em dias normais. Num carnaval, promoveu uma maratona. Vimos *Berlim Alexanderplatz*. Uberta Molfeta, personagem da peça (interpretada por Cleyde Yáconis), não era exatamente Mimina, mas uma visão do Mauro em relação a ela. Íamos muito à casa do Sergio para assistir a filmes, óperas. Na época, não tínhamos acesso a esse material. Eram preciosidades.

Em quais circunstâncias ocorreu a encenação de *Mephisto*?

R. Fomos procurados por Mônica Torres, José Wilker e Miguel Falabella para sermos coprodutores de *Mephisto*.

Houve um projeto no sentido de dar continuidade a essa parceria?

R. Não. Havia a percepção de que aquele tipo de teatro seria complicado de continuar fazendo. *Mephisto* deu prejuízo. E nós vivíamos de teatro. Não podíamos perder dinheiro. Achávamos que era uma atividade que tinha que nos sustentar. Não ganhávamos na televisão para poder perder no teatro.

Antes da montagem de *Mephisto*, o Teatro dos 4 recebeu espetáculos mineiros, não?

R. Sim. Achávamos que deveria haver um intercâmbio cultural entre estados brasileiros. João Bosco, meu amigo, fez o show de abertura do projeto. O grupo Ponto de Partida, de Barbacena, se apresentou no teatro. Sergio já tinha, inclusive, dirigido a companhia¹⁰. O Primeiro Ato também marcou presença nesse momento. Foi a última iniciativa do Teatro dos 4 que a Shell patrocinou.

A Shell avisou que interromperia o patrocínio?

R. Não. Nada nesse sentido foi dito.

¹⁰Sergio Britto convidou o Ponto de Partida para apresentar o espetáculo *Drummond* no Centro Cultural Banco do Brasil depois de ter ministrado oficina teatral para o grupo em Barbacena.

Como foi a sua experiência e a de Mimina Roveda à frente do Café do Teatro dos 4?

R. Muito boa. Instituímos uma programação de cabaré, depois das apresentações teatrais. Havia também shows à tarde. Lana Bittencourt, Rosita Gonzales, Marlene e Zezé Gonzaga se apresentaram lá. Ficamos cinco anos à frente do Café. Estreamos à noite com o show *Miguel Falabella canta Disney*. Mas o representante da Disney ligou e o título mudou para *Miguel Falabella solta os Bichos*. Veio, então, um grande sucesso, que ficou três anos em cartaz: *Subversões*, com Aluísio Abreu, Luís Salém e Marcia Cabrita. Depois terceirizamos e enfrentamos os problemas decorrentes dessa escolha.

Quando o Teatro dos 4 foi vendido?

R. Em 2006. Vendemos para Hernani (Campello), síndico do shopping, e Lúcia (Freitas). Queríamos vender porque tinha perdido o sentido. Não fizemos o teatro pensando em alugá-lo. Nossa ideia era a de ter uma companhia fixa.

Vocês pensaram, em algum momento, em retomar o teatro?

R. Sim. E pensamos em organizar uma comemoração dos 25 anos do Teatro dos 4 em 2003.

Na sua opinião, um projeto como o do Teatro dos 4 seria viável no Brasil de hoje?

R. O teatro hoje no Brasil existe por causa dos atores. Não há mais a figura do produtor. No cinema americano, os atores viraram produtores – e não só de seus filmes. Quando digo que o teatro tem pouca importância para sociedade é por não se tratar de algo lucrativo. Hoje as coisas são medidas na base do quanto dinheiro dá. Não é por acaso que o teatro enfrenta problemas no mundo inteiro.

O senhor considera que o Teatro dos 4 pode ter sido influenciado por iniciativas anteriores, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro dos Sete?

R. Todos são influenciados por todos. A história do teatro brasileiro é feita do somatório dessas várias experiências. Todos nós assistimos ao Teatro de Arena, aos espetáculos de José Celso Martinez Corrêa, ao Opinião. Muita coisa veio antes: montagens de Amir Haddad, Victor García, Jorge Lavelli.

Quais as maiores lembranças que o senhor guarda de Sergio Britto como sócio?

R. Sergio fazia parte de uma geração que escolheu fazer teatro. Ele se manteve vivo porque fazia questão de subir ao palco a cada ano. O Grande Teatro da TV Tupi era teatro. Fizeram muitas peças. Um número realmente assustador. Não sei se há no mundo experiência semelhante. Sergio passou por companhias em São Paulo e no Rio de Janeiro. Foi um sócio maravilhoso. Ao longo dos anos, discutimos, mas em função do teatro. Sempre deixamos de lado problemas pessoais.

**ANEXO 4 – ENTREVISTA COM JOSÉ WILKER –
CASA DO ENTREVISTADO – 16/06/2010 – RIO DE JANEIRO**

Antes de trabalhar no Teatro dos 4, você passou por uma fase muito efervescente no Teatro Ipanema. Ainda que sejam propostas teatrais muito diferentes, você vê alguma possibilidade de vínculo entre os dois empreendimentos?

R. Houve um ou dois momentos em que alguma semelhança aconteceu – mais exatamente, nas montagens de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* e *4 Vezes Beckett* – da qual o Rubens (Corrêa) participava. Na verdade, Rubens foi fazer porque eu não pude. Gerald (Thomas) estava chegando ao Brasil e tinha uma certa urgência. Eu sugeri o Rubens. Na verdade, a sugestão mais enfática foi do Sergio (Britto), que sempre teve uma relação de amor e ódio, no melhor sentido da palavra, com o Teatro Ipanema. Na época em que o Ipanema estava no auge, o Sergio realizava cursos no Teatro Senac. Uma das referências constantes para ele era o Ipanema, que admirava, mas, ideologicamente, não se identificava muito, o que, com o tempo, acabou mudando. O Rio de Janeiro teve quatro ou cinco movimentos de teatro, dos anos 60 para cá, bem significativos – o Grupo Opinião, o Teatro Jovem, o grupo do (Paulo Afonso) Grisolli, no MAM (A Comunidade), o Teatro Ipanema e o Teatro dos 4, com inserções do Asdrúbal (Trouxe o Trombone), do Tá na Rua, e assim por diante. Tanto o Teatro Ipanema quanto o Teatro dos 4 desbravaram universos desconhecidos – o Ipanema, em relação ao teatro brasileiro e o dos 4, aprofundando experiências realizadas antes pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e pelo Teatro dos Sete. Não era uma revolução no teatro, mas a concretização de sementes plantadas anteriormente por grupos que infelizmente se dissolveram.

Como se o Teatro dos 4 representasse a continuidade de uma proposta dramaturgica, de repertório, lançada desde a época do TBC...

R. Sim. O que não significa que fosse velho.

Qual seria a ligação com *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*?

R. Eu fui a Paris em 1978 e me deparei com (Rainer Werner) Fassbinder, que, até então, desconhecia. Fui parar num bairro afastado na Rive Gauche, em Paris, onde havia uma quinzena de cinema alemão. Eu tomei conhecimento da Marguerite Von Trotta, do

Werner Herzog, do Fassbinder e de outros mais. Fiquei encantado com um filme, que sabia ter partido de uma peça de teatro, que se chamava *Liberdade em Bremen*. Em Paris, comprei os direitos de *Liberdade...*, que queria fazer, e de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. Queria montar no Teatro Ipanema, que, nessa época, estava vivendo uma espécie de dissolução. Aí, apresentei o texto à Mimina (Roveda). Mas havia alguma dificuldade quanto à escalação do elenco. E existia um compromisso e uma vontade do Teatro dos 4 de fazer um espetáculo com a Fernanda (Montenegro). *As Lágrimas Amargas...* era muito mais adequado para ela do que *Liberdade em Bremen*. De qualquer modo, trouxe Fassbinder para cá.

Dramaturgicamente, as opções do Teatro Ipanema e do Teatro dos 4 foram bem diferentes, ainda que o Ipanema tenha montado textos como *O Jardim das Cerejeiras*, também encenado pela sociedade de Sergio Britto, Mimina Roveda e Paulo Mamede...

R. Bem diferentes, sim. A partir da mudança para Ipanema fizemos Ionesco, Isabel Câmara, Fernando Arrabal, José Vicente, Manuel Puig, além de textos meus. O caminho que o Ipanema seguia era sempre à beira do abismo, explorando o desconhecido, tentando se reinventar, correndo todos os riscos. Montar em 1970 com dois atores e sem cenário um texto como *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* era um risco impensável. Até porque na época o teatro se dirigia ao protesto contra a ditadura, a ponto de na estreia de *O Arquiteto...* todos os integrantes do Teatro de Arena terem se retirado no intervalo. Não concordavam com o que chamavam de alienação. O teatro estava aprisionado à ideologia, que é o que de pior pode acontecer.

Você estava próximo de Sergio Britto, Paulo Mamede e Mimina Roveda na época da fundação do Teatro dos 4?

R. O Teatro dos 4 surgiu por acaso. Conheci Mimina e Paulo. Ele tinha voltado da Itália, onde havia estudado cinema, e nos aproximamos porque queria fazer cinema. Mimina encantou-se com a possibilidade de produzir teatro. Sergio, na época, estava precisando abandonar o Senac e também desejava ter um teatro. Mas antes disso eu, Paulo, Mimina chegamos a pensar em encenar *Calígula*, de (Albert) Camus, e *Ivanov*, de (Anton) Tchekhov. Cheguei a fazer uma tradução de *Ivanov*. Realizamos leituras na casa deles. Tudo se encaminhava para que produzissem teatro. Na mesma época,

Mimina, Paulo e Sergio se encantaram com a ideia de produzir *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, e de usar o espaço da (boate) Dancin' Days para instalar um teatro. Eu desaconselhei porque sempre achei que ter um teatro representava uma despesa absurda. Além da obrigação de manter um repertório que exige um capital que, supunha, não tivéssemos. Mas os três e mais um dos irmãos do Paulo (Dema Marques)¹ se associaram e resolveram construir o teatro. Eu tentei encenar o *Ivanov*, mas, na época, eles decidiram montar *Os Veranistas*, do (Maximo) Gorki. Achava que seria uma tolice montar o texto de mais um autor russo. Uma boa parte do meu elenco foi cooptado para *Os Veranistas*. Então, desisti da ideia. E eles construíram o teatro, que, excetuando os antigos (Municipal, Carlos Gomes, João Caetano), era o mais moderno do Rio de Janeiro – inteligente como arquitetura, com plateia móvel, muito confortável, moderno. Lembro do uso notável que Paulo fez do espaço quando montou *O Jardim das Cerejeiras*.

Você iria dirigir, atuar ou acumular ambas as funções em *Ivanov*?

R. Eu traduzi. Fiz durante um ano um curso de russo. Iria dirigir e atuar.

Na aproximação inicial com Mimina e Paulo, Sergio também estava presente?

R. Eu era muito mais próximo do casal do que de Sergio. Porque tivemos divergências na época em que Sergio estava no Teatro Senac. Era ainda mais próximo de Mimina.

Você vê ligação entre os projetos do Teatro Senac e do Teatro dos 4? Sergio dirigiu montagens importantes, implantou um repertório, teve ligação com Amir Haddad... O Teatro dos 4 representaria a continuidade da proposta do Senac?

R. O Sergio é um fenômeno. Tem uma paixão pelo teatro sem tamanho. E um entusiasmo pelo que faz. Lembro dele com a mão pintando, escrevendo, desenhando o saguão na montagem de *Os Filhos de Kennedy*. Ele se dedica 24h a teatro desde que começou. Essa paixão é o que liga o Teatro dos 7, o Senac, o Teatro dos 4, o trabalho que fez no Centro Cultural Banco do Brasil. É talvez dos poucos homens de teatro desse país.

¹ Antes de Dema Marques, José Ribeiro Neto foi o quarto integrante da sociedade do Teatro dos 4.

Na época do Teatro Ipanema, você estava muito próximo de Rubens e Ivan. Em relação à sua ligação com o projeto do Teatro dos 4 é como se você tivesse se aproximado de uma geração anterior a de Rubens e Ivan. Faz sentido?

R. A geração anterior de Rubens e Ivan é que se aproximou de mim. Sergio, Mimina e Paulo perceberam que precisavam estar perto de mim, do Paulo Betti, de uma gente que fazia um teatro mais inquieto. Fomos cooptados por eles. O processo de *Assim é (se lhe Parece)* foi lento. Eu não fazia teatro há muito tempo. Paulo Betti resistiu bastante a dirigir porque tinha compromissos não só de identidade quanto profissionais. Mas eu e Betti assumimos o compromisso de fazer juntos *Assim é (se lhe Parece)*. Eu não queria fazer teatro na época. Estava inclinado a só escrever para teatro, aproveitando o fato de que fazia televisão – o que me dava uma certa estabilidade para me dedicar à escrita. E o Paulo Betti tinha projetos para o grupo dele (Pessoal do Victor), que realizou depois abdicando da direção de *Sábado, Domingo e Segunda*.

Como foi a relação de vocês com os sócios do Teatro dos 4 durante os ensaios de *Assim é (se lhe Parece)*?

R. Eles nos deram a mais absoluta liberdade para ler como quiséssemos o texto. Embora suponha que nem sempre a leitura de Paulo, Mimina e Sergio fosse a mesma que a nossa, não fizeram qualquer restrição. Eles tinham o mais absoluto respeito por quem contratavam para trabalhar. Realizamos uma leitura absolutamente diferente de *Assim é (se lhe Parece)*. E sem nenhuma pretensão de atualizar a história. Queríamos uma leitura que fosse viva e compreensível para o público brasileiro, carioca, daquele momento.

Na sequência você dirigiu um dos espetáculos mais importantes do Teatro dos 4, *Sábado, Domingo e Segunda*, difundindo a dramaturgia de Eduardo De Filippo...

R. Eduardo De Filippo tinha sido proibido no Brasil pela família. Ele sempre escreveu muito para rádio. Houve um momento, que não sei identificar, em que se apropriaram de textos dele e usaram em programas de televisão sem pagar direitos autorais. Então, a família resistia imensamente a liberar novas montagens de textos do De Filippo no Brasil. Mimina, italiana – através do adido cultural italiano no Brasil, que viveu na casa do De Filippo e conviveu com a família dele – convenceu que cedessem os direitos de

duas peças, *Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*. Na verdade, eu queria uma terceira peça dele, bem doida, que não lembro o título.

Como foi conseguir orquestrar atores de gerações diversas na montagem de *Sábado, Domingo e Segunda*?

R. Fácil. Porque tive liberdade de escalar todo elenco. Nada me foi imposto. A peça originalmente tinha sido escolhida como veículo para o Sergio fazer o papel que Paulo Gracindo acabou interpretando. Como achei que Gracindo era mais adequado para a personagem, sugeri e não houve qualquer resistência de Sergio, Paulo e Mimina em relação a isto. Escolhi todo o elenco sabendo o que eu poderia querer deles e eles de mim. Eram 22 pessoas em cena, mas tivemos uma relação muito afetuosa. Graças a isto chegamos a um resultado tão satisfatório. É comum que alguns atores saibam compor sotaques e outros, não. Quando você vai fazer uma peça como aquela, experimentar sotaque é um risco. Aí concordamos de cara em eliminar o sotaque. E fazer como se a peça se passasse no Méier. Porque o importante não é o lugar onde acontece a ação, mas o que acontece naquele lugar. E como sou absolutamente fascinado por atores, procurava encontrar os meios para que cada um brilhasse ou exibisse o seu melhor. Claro que tivemos dificuldades porque um ou outro ator insistia em usar artifícios que tinham se revelado bons em outros trabalhos. Eu dizia: “isso eu já vi e não quero. Gostaria que você mostrasse o seu novo melhor”. E assim por diante. Trabalhar com Ary (Fontoura), Yara (Amaral), (Paulo) Gracindo, Cristina Pereira, Nildo Parente, Paulo Goulart, Renata Fronzi era muito tranquilo. Antes de atores profissionais, eram meus amigos.

Mas eram escolas de atuação muito diferentes, não?

R. Mas isso era o meu trabalho. Afinar aquelas escolas, de forma que tivessem como resultado certa harmonia, que parecessem pessoas vindas do mesmo lugar e pertencentes à mesma família.

E como você analisa seu trabalho em *Filumena Marturano*?

R. Considero um equívoco total da minha parte. Se eu cometi um equívoco na minha carreira de ator – e devo ter cometido vários –, o mais notável é esse, o de ter feito essa peça como ator. Não possuía o perfil e a idade para fazer o personagem. A Yara e eu

formávamos um casal que não tinha o necessário equilíbrio. Do ponto de vista visual eu parecia extremamente jovem em relação a ela. A diferença de idade entre nós não era tão grande, mas parecia no palco. Eu me sentia absolutamente inadequado. De início, iria dirigir *Filumena Marturano*. Mas Paulo Mamede quis. Muito justo, era o dono do teatro. Eu resisti durante mais de um mês a fazer o papel. Aceitei convencido por Paulo, Mimina, Sergio e pelo elenco, mas considero um erro. Acho que só consegui começar a fazer direito a personagem quando a Nathalia (Timberg) entrou no espetáculo depois da morte tristíssima da Yara. O fato de a distância de idade ficar ainda mais agravada deu à personagem um caráter que eu nem sabia que poderia ter. Aí o espetáculo começou a acontecer. E na mesma época eu fazia um filme e uma novela². Além de tudo estava afogado por mais duas personagens que, quer quisesse, quer não, invadiam aquela.

Por que o fato de a diferença de idade ter ainda aumentado na contracena com Nathalia Timberg foi positivo?

R. Porque enquanto eu batalhava com a Yara para parecer uma pessoa da mesma idade ou do mesmo universo, com a Nathalia ficava claro que eu era alguém quase que adotado por ela. Soava como uma espécie de paixão crepuscular por parte da Filumena. Fazia mais sentido. Como se uma mulher de mais idade visse no garoto um futuro e o garoto visse nela uma segurança. Era outra peça, que tinha mais graça.

Várias notas de jornal apontam que Fernanda Montenegro interpretaria Filumena Marturano...

R. A ideia era essa. As peças de teatro têm esse problema. São originalmente, ou idealmente, uma coisa e as circunstâncias transformam os projetos originais. Era outro elenco, que eu iria dirigir eventualmente.

Nathalia Timberg substituiu Yara Amaral em seis dias, não?

R. Foi uma loucura. Sofri horrores com a morte da Yara. Foi terrível para mim e para todo o elenco o dia em que o caixão dela ocupou o saguão do Teatro dos 4. Estávamos

² José Wilker se refere à novela *O Salvador da Pátria* (1989), de Lauro César Muniz. Em 1989, participou dos filmes *Dias Melhores Virão*, de Carlos Diegues, *Doida Demais*, de Sergio Rezende, e *Solidão, uma Linda História de Amor*, de Victor de Mello.

abalados pela morte da Yara, pela irresponsabilidade do acontecimento. Na minha cabeça, a peça tinha acabado. Houve uma reunião tensa no dia seguinte, na qual ouvi seguidamente a frase *the show must go on* vinda não me lembro de quem. Existia um lado que dizia “temos que continuar”; e outro que dizia “vamos parar”. Ambos defendiam as posturas em homenagem a Yara. Começamos a pensar em quem poderia substituí-la. E alguém disse que Nathalia Timberg se dispunha a fazer em homenagem à Yara. Nathalia decorou o texto e nós ensaiamos mal e porcamente três dias. Achei notável seu esforço. Mas nós, nessas circunstâncias – e isso não é um defeito –, decoramos para a estreia. Como na televisão: decoramos e esquecemos. Então, o que aconteceu de engraçado é que a Nathalia no dia da estreia mostrou-se brilhante. Sabia o texto, trouxe um tipo de emoção, de sensibilidade, carregada pela memória da morte da Yara que foi comovente. Mas, a partir do segundo dia, Nathalia tinha – e é normal – os problemas comuns de ter decorado o texto em um ou dois dias. Então, ocorriam lacunas monumentais de texto, que tínhamos que preencher com improvisos. E era mais difícil ainda de improvisar porque os dois atores que poderiam ajudar, Arthur Costa Filho e Yolanda Cardoso, não tinham a agilidade, até pela idade, para resolver essas questões. Com muita frequência precisávamos enfrentar longos silêncios numa peça que vivia de falação, de palavras. Ficamos assim durante uma ou duas semanas. Depois conseguimos reafinar o espetáculo. Notável é que a peça, que até então fazia uma carreira mediana, tornou-se um grande sucesso porque um certo necrofilismo assaltou o espectador, que foi lá conferir o que estavam fazendo com o papel da morta.

O Teatro dos 4 lançou, ou quase, autores, até então, muito pouco montados no Brasil. Em que medida você acha que essas escolhas eram pensadas? Ou elas ocorriam ao acaso?

R. Não sei. Posso falar de Fassbinder, que foi uma batalha minha. Comprei no cinema os textos, onde vi os filmes dele. No caso de Mauro Rasi, Sergio organizava em sua casa sessões de vídeos. Ele acumulava em quantidade monumental de vídeos e fazia sessões. Um dos frequentadores era o Mauro³. Na verdade, trabalhamos em ações entre amigos. Não creio que houvesse – posso até estar enganado, espero que sim – friamente

³ José Wilker se refere às sessões de filmes e óperas organizadas por Sergio Britto durante os dias de Carnaval, que acabaram rendendo a escrita do texto *O Baile de Máscaras*.

um projeto de esgotar um viés dramaturgicamente x, y, z. Todo ator, quando chega a certa idade, externa o desejo de fazer determinadas personagens: Rei Lear, Ricardo III, etc. Quando se é jovem há Hamlet ou Romeu. É mais por aí. Não consigo entender como junta De Filippo com Fassbinder, Millôr Fernandes com Mauro Rasi, (Jean-Paul) Sartre⁴ com Oduvaldo Vianna Filho. Em todo caso, pode-se pensar: o que movia o Teatro dos 4 a escolher esse repertório, esse tipo de espetáculo? Até porque escolher um tipo x de espetáculo determinava a escolha de um tipo x de público. O Teatro dos 4 encenou *Rei Lear*, *Papa Highirte*, *Afinal, uma Mulher de Negócios*, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, *Os Órfãos de Jânio* (numa versão cooptada de *Os Filhos de Kennedy*), *Sábado, Domingo e Segunda*, *Filumena Marturano*, *Tio Vânia*, *O Jardim das Cerejeiras*. Não acredito que o público que fosse assistir a *Papa Highirte* se sensibilizasse com *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* ou com *Afinal, uma Mulher de Negócios* ou com *Rei Lear* ou com *Filumena Marturano*, e assim por diante. No fundo, detecto que o Teatro dos 4 conseguiu estabelecer um padrão de interpretação que era acima da média das que costumávamos ver nos teatros do Rio. Talvez isto fosse o atrativo, afora um acabamento técnico - até porque o Teatro dos 4 era um dos poucos ou talvez o único financiado do Rio de Janeiro. A Shell, antes de qualquer lei - leis que hoje eu lamento que existam -, escolheu para patrocinar dois grupos no Brasil: o Grupo Corpo e o Teatro dos 4. E esse patrocínio garantia um apuro, um resultado de produção, que era incomparável. As produções do Teatro dos 4 eram um primor. O trabalho de figurino que Mimina fazia era notável. Não só pelo *design*, pelo visual, como pelo acabamento, pelo material utilizado na confecção dos figurinos, de cenários. Nós nos dávamos ao luxo de contratar os melhores desenhistas para fazer cartazes. O (Rubens) Gerchman fez o cartaz do *Sábado, Domingo e Segunda*.

Quando você fala em padrão de interpretação você se refere aos atores...

R. Aos atores. O nível era muito alto.

Depois de *O Baile de Máscaras* veio *Mephisto*, na versão da Ariane Mnouchkine, em sistema de coprodução do Teatro dos 4, não?

R. Eu acompanhei os ensaios de *Mephisto* na Cartoucherie de Vincennes. Assisti à

⁴ José Wilker se refere ao Sartre personagem de *A Cerimônia do Adeus*, de Mauro Rasi.

montagem, em 1979. Sempre quis encenar. Tentei várias vezes. Geralmente queria fazer como ator, mas não achava o diretor adequado. Traduzi *Mephisto*. Quando fui diretor da Escola de Teatro Martins Pena⁵ cheguei a encenar trechos com os alunos. Naquele momento, o Teatro dos 4 estava parado. Havia sido alugado para algumas produções⁶. Os sócios estavam tendendo a vender⁷. Paulo encontrava-se mais interessado na administração do foyer do que do teatro. Sergio estava mais ou menos afastado, cuidando de um teatro na cidade⁸. Nessa época, a Shell mudou de presidente e havia a ameaça no ar de interrupção da relação com o Teatro dos 4. Conversando com Mimina e Paulo, sugeri que fizéssemos *Mephisto*, um grande espetáculo que, de alguma maneira, poderia sensibilizar a Shell. Os custos do *Mephisto* iam muito acima do patrocínio disponibilizado pela Shell. Eu me associei também a White Martins. Manter uma peça em cartaz com 22 pessoas em cena mais 10 fora num teatro de 400 lugares é inviável no Rio de Janeiro. Então, a Shell e a White Martins viabilizaram *Mephisto*. E nós encaramos o desafio. *Mephisto* foi bem, embora alguns críticos tenham torcido o nariz para a montagem porque, segundo eles, era excessivamente fiel a um panorama alemão e não haveria, da minha parte enquanto diretor, uma tentativa de aproximar aquela questão do Brasil. Acho uma tolice. Não teria porque aproximar do Brasil, já que o simples fato de existir em cena um ator em dúvida já é brasileiro o suficiente. Mas tinha um erro na montagem: eu dirigir, ao invés de fazer a personagem. Quando estreou, eu só dirigia: Miguel (Falabella) fazia Mephisto e Paulo Gorgulho, o *cabaretier*. Era uma escalação errada. Não que Miguel fizesse mal, mas ele ficou muito mais à vontade na outra personagem. Resolvemos depois com a peça em carreira. Miguel passou a interpretar Otto, o *cabaretier*, e eu, Mephisto. Foi uma espécie de canto de cisne do Teatro dos 4. Até porque, a partir de então, por razões de política interna, a Shell parou com o patrocínio para teatro, mesmo com o Grupo Corpo. Manteve só o Prêmio Shell, que vive correndo o risco de ser extinto.

Qual seria o projeto seguinte a *Mephisto*?

⁵ José Wilker dirigiu a Escola de Teatro Martins Pena entre 1981 e 1985.

⁶ No ano de 1981, os sócios do Teatro dos 4 produziram menos (investiram na montagem de *Comunhão de Bens*).

⁷ O lento processo de afastamento dos sócios só se deu a partir de 1989.

⁸ José Wilker se refere ao convite feito para Sergio Britto auxiliar na implantação da programação teatral do Centro Cultural Banco do Brasil, a partir de 1989.

R. Encenar uma peça minha, *O Sim pelo Não*⁹. Começamos a trabalhar na peça, mas Mimina e Paulo, depois de algumas leituras, acharam que parecia mais um roteiro para cinema que para teatro. Paramos e resolvi adaptar a peça para cinema. Mas continuo achando que era mais uma peça de teatro do que um filme. Na versão para cinema percebi que havia uma cena ruim e estou há mais ou menos nove anos tentando resolver. Ainda não consegui. As ideias presentes na cena não podem ser suprimidas. Teatro é assim: às vezes, você escreve uma peça em uma semana, às vezes leva 20 anos. Lembro que quando fiz *Ensaio Selvagem*, no Teatro Ipanema, disse uma tolice para o Rubens no primeiro dia de ensaio: “Rubens, eu não quero fazer um travesti, não quero imitar uma mulher, quero mostrar a mulher que existe em mim”. Começamos a ensaiar e não havia como a mulher aparecer. A uma semana da estreia disse para o Rubens que queria sair. Aí ele fez uma coisa notável. Primeiro me disse que a mulher iria sair; depois, pediu para entrar no teatro e caminhar até o palco como se estivesse naqueles tubos do (aeroporto) Charles de Gaulle – esteiras que dão a sensação de as pessoas estarem andando. Queria que a plateia não percebesse que eu estava andando. Passei uma tarde inteira e sempre se percebia. Aí ele fez uma trouxa enorme, do meu tamanho, em altura, e eu tinha que carregar, como se fosse a bagagem de Miss Brown Sugar. Isto já dava um pouco a impressão de que não andava. Inseriu uma música de despedida, mexicana, chamada *La Golondrina*¹⁰, e pediu que começasse a andar no início da música e terminasse no final, já no palco. De fato, ao chegar ao palco havia uma mulher. Acho, inclusive, que *Ensaio Selvagem* é dos melhores textos do José Vicente e o espetáculo mais bem acabado do Teatro Ipanema. Mas foi um fracasso. Yan Michalski, na época, cismou que a peça era antissemita. Fez uma campanha contra nós. Aí as pessoas iam pouco – 20, 30, por sessão. Quem via ficava deslumbrado. Mas não provocou um boca a boca. *Hoje é Dia de Rock* foi um fracasso no começo, assim como *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, *As Moças*, *O Assalto*. Ivan (de Albuquerque) falava: “não fazemos divulgação, publicidade; o público se tiver que vir, virá”. As pessoas vinham. No caso de *Ensaio Selvagem*, não foram. Mas a direção do Rubens era primorosa, o cenário do Helio Eichbauer, uma obra-prima: um tubo, como se fossem vários

⁹ Em entrevista anexada, Sergio Britto aponta como projeto seguinte a montagem de *A Escola do Escândalo*, texto de Richard Brinsley Sheridan.

¹⁰ A música *La Golondrina* foi composta por Narciso Serradell.

tabuleiros de xadrez, e no centro, uma cadeira de barbeiro. 90% da peça aconteciam em cima da cadeira de barbeiro, vermelha. Não tinha, claro, o vigor, a inquietação, de *O Arquiteto...*, que foi uma revolução, a novidade, a desordem.

Quando as pessoas entravam no Teatro Ipanema para assistir a *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* sentiam-se como se estivessem numa densa floresta...

R. Isto foi um acidente. Nós não sabíamos como iniciar a peça porque ela começava numa floresta onde caía um avião. Até perto do dia da estreia não sabíamos como resolver aquilo. Até que Joãozinho Trinta, que era aderecista do Arlindo, pediu uma tarde para resolver isso. Ficamos na Praça Nossa Senhora da Paz e à noite fomos para o teatro. Quando voltamos estava tudo verde, plateia e palco. O palco parecia uma floresta. Ele acendeu uma luz geral e eram barbantes com folhas de jornal presas. As pessoas entravam e achavam que era uma superprodução, mas não passavam de barbantes pendurados nas gambiarras com tiras de jornal. Dava a impressão de que se tratava de uma grande floresta tropical. Era o único elemento cenográfico da montagem, que permanecia durante um minuto e meio, dois; depois fazíamos com o palco nu. Havia também um caixote, onde ficavam as roupas velhas, de outras peças, que usávamos ou não no decorrer do espetáculo. No dia da estreia 90% da plateia foram embora. Era uma sessão beneficente para a Nise da Silveira. No segundo dia, a mesma coisa. No terceiro e quarto dias tínhamos vendido o espetáculo para um grupo de estudantes de arquitetura. Eles achavam que era sobre arquitetura. Mas adoraram. Daí em diante, fizemos um ano de temporada. Em São Paulo, apresentamos no Teatro Bela Vista, o melhor da cidade, que foi destruído e reconstruído como Teatro Sergio Cardoso, que é muito ruim. Eram quase dois mil lugares e esgotava uma semana antes. Estreamos em São Paulo em segredo, sem publicidade. Sábato Magaldi foi ver e divulgou o espetáculo.

**ANEXO 5 – ENTREVISTA COM EDUARDO TOLENTINO DE ARAUJO –
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – 16/06/2010 – RIO DE JANEIRO**

Há, aparentemente, vínculos diretos entre o Teatro dos 4 e o Grupo Tapa. Em primeiro lugar, alguns dos primeiros integrantes do Tapa participaram dos cursos ministrados na época de inauguração do Teatro dos 4. Depois – ainda que o Teatro dos 4 tenha funcionado como sociedade e não como companhia e de não ter mantido, durante a maior parte do tempo, espetáculos em repertório – havia o objetivo comum da valorização da dramaturgia. Então, pode-se dizer que o Grupo Tapa foi diretamente influenciado pelo Teatro dos 4?

R. Eu acho que sou mais influenciado pelo Grande Teatro da TV Tupi e pelo Teatro dos Sete do que pelo Teatro dos 4. Mas não deixa de ser uma articulação com Sergio Britto. Fora isso, acho que o Grupo Tapa foi influenciado por uma geração, mais do que propriamente pelo Teatro dos 4. Eu comecei vendo teatro através de espetáculos com atores como Fernanda (Montenegro), Sergio (Britto), Tônia (Carrero) e Paulo (Autran), na década de 70. No meio houve o Teatro Ipanema. Fomos influenciados pelo teatro que vimos. O Teatro dos 4 está dentro disso, mas não acho que seja a única referência. Existem montagens antológicas guardadas na minha lembrança.

Por exemplo?

R. Duas montagens com Sergio Britto no elenco: *Tango*, de Slawomir Mrozek, com direção do Amir Haddad, *A Gaivota*, de (Anton) Tchekhov, na versão do (Jorge) Lavelli. O repertório do Teatro Tereza Rachel me influenciou muito. Não posso deixar de citar *A mais Sólida Mansão*, de Eugene O'Neill, e *Seria Cômico... se não fosse Sério*, de (Friedrich) Dürrenmatt, ambas com Fernanda Montenegro. Evidentemente, *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, no Teatro Ipanema. E considero antológicos alguns espetáculos do Teatro dos 4, como *Os Veranistas*, de (Maximo) Gorki, e *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo De Filippo. Acompanhei o processo de montagem de *Tio Vânia*, de Tchekhov, que Denise (Weinberg) fazia como atriz, numa época em que estávamos instalados no Teatro dos 4. Na média foi um repertório que me agradou bastante.

Tio Vânia foi em 1984. Vocês estavam apresentando *Pinóquio* no Teatro dos 4, não?

R. Sim. Os sócios do Teatro dos 4 nos ajudaram na coprodução cedendo parte do acervo – figurino, cenário. Assim, a produção foi viabilizada. O Tapa sempre trabalhou com doações. Nunca contamos com muito dinheiro. Os sócios cobravam só porcentagem. Não tínhamos que pagar o valor mínimo do teatro. Mas nosso vínculo não dizia respeito unicamente a *Pinóquio*. Paulo (Mamede) e Mimina (Roveda) foram ver nossa versão de *Viúva porém Honesta* e nos chamaram para ocupar os horários alternativos do Teatro dos 4. Apresentamos a peça de Nelson Rodrigues durante dois meses, além de *Pinóquio*. Acompanhei os ensaios de *Tio Vânia*. Nós nos aproximamos de Sergio (Britto) e passamos a frequentar a casa dele, que sempre nos abriu as portas para ver filmes, emprestar livros. Também nos tornamos próximos de Paulo e Mimina. Convivemos com as dúvidas que tinham em relação aos espetáculos.

Você diz que foram influenciados pelo teatro que se fazia nos anos 70. Mas será que dá para fazer uma articulação direta entre o Teatro Ipanema e o Grupo Tapa, ainda que o Ipanema tenha feito textos como *O Jardim das Cerejeiras*?

R. Não. Eu não vi o Teatro Ipanema na sua proposta inicial (quando se chamava Teatro São Jorge e depois Teatro do Rio). Montaram textos como *A Escada*, de Jorge Andrade, e *O Prodígio do Mundo Ocidental*, de John M. Synge, um repertório que adoro. Há um espetáculo pouco saudado do Teatro Ipanema, de que gosto muito – *Quero*, de Manuel Puig. É o tipo de peça que eu adoraria fazer. *O Beijo da Mulher Aranha* rendeu um espetáculo antológico, com uma grande interpretação do Rubens (Corrêa). E *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, nos tocou como geração. Denise assistiu várias vezes e nós nem nos conhecíamos ainda. Vi também *A China é Azul*, de José Wilker, e *Ensaio Selvagem*, novamente José Vicente. Mas, convivendo com Rubens, acho que ele teria adorado investir num repertório que o grupo acabou não fazendo. Não que ele não tenha gostado do que fizeram. No final das contas, o que há em comum entre Sergio, Rubens e Ivan (de Albuquerque) é a paixão pelo teatro.

Apesar de serem unidos na paixão pelo ofício, atores como Fernanda Montenegro, Sergio Britto e Rubens Corrêa defendiam propostas de carreira um pouco diferentes...

R. Mas havia cruzamentos. Ivan de Albuquerque dirigiu Fernanda em *Oh, que Belos Dias*, de Samuel Beckett; e Sergio fez *4 Vezes Beckett*, sob a direção de Gerald Thomas, com Rubens. Sem dúvida, porém, eles defendiam estéticas diferentes. E nós, do Tapa, somos mais ligados ao Teatro dos 4, até como forma burguesa de vida (digo burguesa sem nenhum sentido pejorativo, já que me incluo nele) do que ao Ipanema.

Fala-se muito que a proposta principal do Teatro dos 4 era montar peças de grandes autores sem que os trabalhos de direção se sobrepujassem aos textos. Você acha que as direções dos espetáculos do Teatro dos 4 se anulavam para que os textos se sobressaíssem como elementos principais dos espetáculos?

R. De forma alguma. Mas entre se sobrepor e se anular há uma margem enorme. O fato de não se sobrepor não significa que esteja se anulando. Há uma questão que talvez comece um pouco com José Celso Martinez Corrêa, que é um leitor cênico fantástico. Ele lê muitas coisas que não estão visíveis no texto, apesar de presentes. Evidencia o que está embutido. Fez isto com *O Rei da Vela*, *Os Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei*. Mas houve um caminhar do teatro brasileiro posterior, no qual, às vezes, o texto virou um pretexto para a cena. E aí se pode perguntar: o que tem a ver com o que está sendo dito? Não é o caso de diretores como Zé Celso ou Antunes Filho, capazes de trazer à tona elementos apontados numa frase.

Você identifica um momento em que esse descolamento entre cena e texto ocorreu de maneira mais frequente?

R. Acho que entre o final da década de 80 e o início da de 90. Não dá para incluir Gerald Thomas nisto porque ele é profundamente afinado com autores como Samuel Beckett e Heiner Müller. Ambos estão muito presentes em, respectivamente, *4 Vezes Beckett* e *Quartett*. Em outros casos, nós nos deparamos com um vale tudo. Podem perguntar: “onde fica a minha criação?”. A criação fica em trazer uma nova luz sobre o material escolhido. Acho que *Vestido de Noiva*, do Grupo Tapa, trouxe outra leitura para a peça de Nelson Rodrigues, que estava parada na montagem de Ziembinski, assim como nosso *Rasto Atrás*. Se foram boas ou ruins, não importa. No Teatro dos 4, como os sócios escolhiam muitos textos desconhecidos da plateia brasileira, proporcionavam uma primeira leitura – e não uma nova. Essa primeira leitura talvez tivesse um caráter de reconhecimento. Raramente, o Teatro dos 4 montou textos consagrados no teatro

brasileiro. O Tapa, de certa maneira, encenou um repertório consagrado, apesar de ter feito *Uma Peça por Outra*, de Jean Tardieu, autor pouco conhecido no Brasil, *Viúva porém Honesta*, uma obra do Nelson já encenada no Brasil, mas desprezada, e, mais recentemente, *O Ensaio*, de Jean Anouilh. Em todo caso, coube ao Tapa reler e ao Teatro dos 4, ler. Na primeira fase do Teatro dos 4, acho que não havia nenhum texto que não fosse inédito.

Mesmo que as montagens do Teatro dos 4 tenham sido assinadas por diretores diferentes (Sergio Britto, Paulo Mamede, Gerald Thomas, José Wilker, Paulo Betti, Celso Nunes, Nelson Xavier), você se identifica com elas, enquanto proposta de teatro?

R. Não. Há espetáculos que adorei, mas não são direções que me influenciaram – e digo isto sem querer tirar o mérito delas – ou, caso tenha acontecido, influenciaram inconscientemente. Os pontos de partida são outros.

Como a parceria entre o Teatro dos 4 e o Grupo Tapa terminou?

R. Interrompemos a parceria quando Paulo e Mimina me chamaram para um almoço na casa deles e me convidaram para dirigir *Vestir os Nus*, de (Luigi) Pirandello. Denise tinha acabado de fazer *Tio Vânia* com (Armando) Bogus e eles perguntaram se eu não gostaria de dirigir a peça de Pirandello com os dois. Eu agradei muito, mas respondi que não me sentia preparado. Não tinha nenhuma leitura sobre a peça. Mimina me deu uma bronca, disse que chega uma hora em que a pessoa precisa ter coragem de enfrentar. Mas eu argumentei que seria engolido pela estrutura. Até porque como o Teatro dos 4 sempre trabalhou com muito dinheiro, ao contrário do Tapa, as estruturas de produção eram bem diferentes. Trabalhar em grupo é diferente de trabalhar com um elenco. Tudo isso gera abordagens diversas do mundo. Digo isto sem minimizar em nada os trabalhos de direção do Teatro dos 4. Só que o caminho adotado era outro. Eles depois acabaram partindo para outro Pirandello, *Assim é (se lhe Parece)*.

O fato de o Teatro dos 4 ser uma sociedade e não um grupo implica numa estrutura de funcionamento diferente...

R. Sim. Muito diferente. Gera um produto final diferente. Todo o meu processo de aprendizado de direção foi caminhando junto com os meus pares, aprendendo com eles.

Esta vem sendo a trajetória do Tapa até hoje, mesmo com a presença de atores convidados. Mas é o Tapa que convida os atores.

É diferente porque você não teria o mesmo controle em relação ao conjunto?

R. Naquele momento eu teria sido engolido pela estrutura. Hoje também dirijo fora do Tapa, mas sempre volto para uma determinada estrutura. Um espetáculo está invariavelmente dialogando com o anterior em todos os sentidos – também no trabalho dos atores, nas minhas descobertas de direção, na forma de abordar. Mudo porque são outros momentos de vida, mas você caminha paulatinamente numa direção. É muito diferente de uma sociedade de produtores, na qual não existe um conjunto caminhando junto. Há excelentes atores e diretores, mas não se trata de trabalhar no desenvolvimento de um conjunto.

Quais entre os fundadores do Tapa estavam no curso inicial do Teatro dos 4?

R. Eu, Renato Icarahy, Celso Lemos e a Doris, irmã da Denise (Weinberg), que não seguiu carreira. Era um curso organizado pelo Sergio (Britto) com quatro professores de interpretação: além Sergio, Amir (Haddad), Hamilton (Vaz Pereira) e Eric (Nielsen). Nós passávamos pelas aulas dos quatro. Além deles havia, em determinados momentos, as presenças de Glorinha Beutenmuller, Klauss Vianna e Ilo Krugli.

A escolha dos professores aponta vínculos do Teatro dos 4 com momentos anteriores do teatro brasileiro. Afinal, Amir Haddad teve uma parceria importante com Sergio Britto no Teatro Senac e Hamilton Vaz Pereira havia fundado, poucos anos antes, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, influenciado pelos cursos de Britto, também no Senac. Já Eric Nielsen abriria, no início dos anos 80, a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)...

R. De certa maneira, tudo isso influencia o Tapa. Nós não tínhamos muito a ver com o Asdrúbal, mas o grupo do Hamilton trouxe uma nova forma de produção que influenciou as companhias que surgiram nesse momento, como o Pessoal do Despertar, o Pessoal do Cabaré e o Manhas e Manias. Somos, portanto, produtos de um tempo.

E como era esse modo de produção que marcou os grupos jovens que surgiram na passagem da década de 70 para a de 80?

R. De certa maneira, no que se refere à produção estabelecida nos anos 70, existiam as companhias que respondiam pelo mercado – lideradas por atores como Tônia Carrero, Maria Della Costa, Sergio Britto e Tereza Rachel. Os atores jovens eram incorporados. Era um modelo hierarquizado de companhia no qual os jovens talentosos ingressavam. O Asdrúbal Trouxe o Trombone chegou com um modelo de produção cooperativado que passou a vigorar no teatro brasileiro. Não vou dizer que não seja um funcionamento hierarquizado porque Regina Casé, por exemplo, era quase um modelo de primeira atriz. Mas eram grupos jovens furando o mercado. Foi no modelo de produção que o Asdrúbal influenciou grupos como o Tapa. Além disso, havia uma dessacralização através do humor, questão comum a todos nós. A palavra de ordem em todos os encontros dos grupos jovens era humor. Procurávamos não levar as coisas tão a sério. *Viúva porém Honesta* era um reflexo disto. Um texto iconoclasta feito de maneira idem. E *Uma Peça por Outra*, do Jean Tardieu, um espetáculo sobre linguagem em que o humor estava na frente. Quando montamos *O Tempo e os Conways*, de J. B. Priestley, demos uma guinada na busca pelo realismo.

Será que a história do teatro brasileiro pode ser contada através das trajetórias de companhias preponderantes – Teatro dos Doze, Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro Popular de Arte, Teatro dos Sete, Teatro de Arena, Teatro Oficina e Teatro Ipanema? Mas a partir dos anos 70 não haveria mais um ou dois grupos na liderança...

R. Acho que o teatro brasileiro é marcado pela tradição do ator empresário, que vem desde João Caetano. O Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina são as exceções. Hoje estamos na era dos atravessadores, dos patrocínios, dos captadores. O teatro, como tendência, saiu das mãos dos atores nesse momento.

Você diz que o TBC é uma exceção. Mas havia uma atriz principal, Cacilda Becker, ao lado de um empresário, Franco Zampari...

R. Mas é diferente. Cacilda não fez parte de muitos espetáculos. Seja como for, o modelo “Maria Della Costa apresenta” seguiu até a Anistia.

Por que?

R. Não sei. O modelo foi mudando. Houve a entrada da televisão de uma maneira brutal. Isto sempre norteou as escolhas de elenco do Teatro dos 4: atores com visibilidade eram claramente escolhidos, sem que se abrisse mão do critério de qualidade.

Quando o Tapa se mudou para São Paulo, em 1985, durante a temporada de *O Tempo e os Conways*, você continuou acompanhando os espetáculos do Teatro dos 4?

R. Sim. Vi tudo.

Você percebe como espectador transições marcantes na trajetória do Teatro dos 4?

R. Sim. Sinto que o Teatro dos 4 começa com uma proposta muito ambiciosa em *Os Veranistas* e segue assim. *Afinal, uma Mulher de Negócios* e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* foram espetáculos importantíssimos na trajetória deles.

Por terem lançado um autor como Fassbinder?

R. Este é um dos motivos. Mas também por terem lançado outros horários: segundas e terças à noite e sessões à tarde. Acho que esse foi o momento áureo da sociedade: horários não oficiais, à tarde e à noite, com espetáculos realizados por grandes atores, a partir de textos contemporâneos de autores ainda desconhecidos do público brasileiro. Sobretudo depois de *Sábado, Domingo e Segunda*, sinto que a sociedade não encontrou mais o seu eixo. Tenho a sensação de que, de alguma maneira, virou a repetição de uma fórmula entrando em desgaste. Faziam espetáculos com boa adesão de público, mas sem o frescor inicial, sem um fogo de novas descobertas. Todo conjunto passa um pouco por isto. Também sinto na trajetória do Tapa momentos de arrefecimento. Mas nós superamos esses momentos, enquanto que o Teatro dos 4 acabou antes de passar por esse estágio.

Será que não houve um hiato, uma pequena crise, entre 1979, ano de *Afinal, uma Mulher de Negócios*, e 1982, ano de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*? *Afinal, Os Órfãos de Jânio* e, em especial, *Morte Acidental de um Anarquista* não tiveram repercussão tão satisfatória. E em 1981, os sócios produziram menos...

R. Mesmo nas crises, até quando paravam de produzir, os sócios estavam fermentando alguma coisa na cabeça para dar o passo seguinte. Depois de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* veio *Rei Lear*, uma dramaturgia muito difícil de ser feita no Brasil – desde a tradução até a possibilidade de reunir um elenco capaz. Não falo dos valores individuais, mas dos valores coletivos de um elenco. O grau cultural das pessoas – não digo em termos de erudição, mas de conhecimento de vida – é muito diferente. Então, você pode ter uma reunião de talentos, mas não uma seleção para jogar aquele tipo de campeonato. *Rei Lear* era crivado de grandes talentos, assim como *O Jardim das Cerejeiras*, mas as montagens não aconteciam (ou aconteciam num outro plano). Faltava uma unidade de conjunto. Mas não culpo as direções. Acho que é praticamente impossível. A quantidade de Gorkis que fizeram sucesso no Brasil é maior que os Tchekhovs porque é mais fácil, mais acessível, mais compreensível por um conjunto num curto prazo. Já *Assim é (se lhe Parece)* foi um sucesso retumbante de público, mas não é um espetáculo que artisticamente me satisfaça. Mas, às vezes, um grande sucesso de público permite outro voo. E não era um sucesso caça-níquel. Trata-se, portanto, apenas do meu gosto pessoal, que conta pouco. Além disso, foi quando Nathalia (Timberg) começou a trabalhar no Teatro dos 4.

Das encenações de Fassbinder, você propõe um salto para *Sábado, Domingo e Segunda*. Além desta primeira incursão no universo de Eduardo De Filippo, acha que valeria destacar *A Cerimônia do Adeus*, primeira das peças memorialistas de Mauro Rasi a ser encenada?

R. Sim. Foi a primeira vez que deu certo trabalhar com uma dramaturgia brasileira contemporânea. Não adoro o texto, mas, de novo, é apenas meu gosto pessoal. *Cerimônia do Adeus* estava dentro de um caminho que os sócios buscavam. Já tinham tentado com *Os Órfãos de Jânio* e *Papa Highirte*.

***Mephisto*, último espetáculo do Teatro dos 4, não era uma produção totalmente capitaneada pelos sócios...**

R. Representou o fim de algo. É diferente pensarmos em *Os Veranistas*, montagem composta por um conjunto de excelentes atores reunidos na ideia de um espetáculo, e o formato de espetáculo estrelar. Não podemos esquecer o fim do patrocínio da Shell. Sinto que o Teatro dos 4 foi se descaracterizando nos seus princípios, sem talvez

perceber isto. Mas é uma especulação, não necessariamente uma boa análise. O fato é que os nomes famosos foram tomando conta do teatro brasileiro – e esses nomes foram se diluindo em termos de qualidade. Hoje o teatro brasileiro pode ter uma Big Brother protagonizando uma montagem.

**ANEXO 6 – ENTREVISTA COM AURELIO DE SIMONI –
CASA DO ENTREVISTADO – 16/9/2012 – RIO DE JANEIRO**

Quando você começou a trabalhar no Teatro dos 4?

R. Eu estava operando a luz de *Barreado*. Na verdade, a iluminação de *Barreado* era de Aurelio e (Luiz Paulo) Nenen. Formávamos uma dupla. De início, éramos assistentes de Jorginho de Carvalho em montagens como *Papa Highirte*. Em 1982, ano da Copa, Jorginho saiu do Brasil e aproveitamos para intensificar o ritmo de trabalho. Naquele ano, Sergio (Britto), Paulo (Mamede) e Mimina (Roveda) me chamaram para criar a luz de *O Suicídio*.

Quando a sua parceria com Luiz Paulo Nenen começou e como se desenvolveu?

R. O primeiro trabalho que fizemos juntos foi a reforma do Teatro da Aliança Francesa, em Botafogo. Depois ganhamos o Prêmio Mambembe em 1982 pelo conjunto dos espetáculos (entre eles, *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*). A dupla durou até 1983. A partir dali, quis seguir voo solo. Já assinei sozinho a iluminação de *Tio Vânia*.

Mas antes de trabalhar com Nenen, você já tinha começado carreira como iluminador...

R. Eu trabalhava na Rede Ferroviária S.A. Como minha mulher era atriz¹ eu resolvi ajudar em espetáculos infanto-juvenis nos finais de semana. Assim começou a minha carreira de iluminador, em 1978, como operador de luz do Sesc Tijuca. Foi lá que conheci Jorginho. Ele me indicou para a montagem de *As Preciosas Ridículas*, dirigida por Marília Pêra. Fiz a iluminação de *Ponto de Partida*, do (Gianfrancesco) Guarnieri, montagem assinada por Haroldo de Oliveira, no Sesc Tijuca.

Como se dava a relação entre Sergio, Mimina e Paulo e a equipe de criação?

R. Sergio sabia tudo sobre teatro. Mimina achava que o teatro brasileiro precisava evoluir muito. Paulo era o mais calmo dos três. Eles sempre respeitaram muito a equipe de criação.

¹ Aurelio de Simoni se refere à sua primeira mulher, Aline Molinari.

Você lembra da disposição móvel do Teatro dos 4?

R. Até hoje o Teatro dos 4 é um espaço multiuso. Em *Papa Highirte* se optou por um espaço elisabetano com palco em ferradura. Havia plateia nas laterais direita e esquerda. Foi o mesmo formato adotado para *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*. No palco italiano estava o ateliê da Petra. E a cena se dava no *avant-scène*. Já *Os Veranistas* foi só em palco italiano.

Como foi fazer a iluminação de um espetáculo complexo como *Rei Lear* num teatro diferente, o Clara Nunes?

R. Eu fiquei 11 dias e 11 noites dentro do teatro. Mudamos a cabine de luz de lugar. Desprezamos a fiação e passamos 100 novas linhas. Nenen e eu usamos 60 faróis de carros. Optamos pelos faróis porque sentimos necessidade de uma luz mais potente. Na cena da fogueira, no final do primeiro ato, Ary Fontoura (que interpretava o Bobo) ficava sozinho em cena. A luz da fogueira era um pino de 10 faróis (cada um de 12 volts) calçados com papel celofane vermelho, projetado de forma zenital no chão. Cortamos placas de compensado com 10 círculos vazados, interligamos em série e ligamos em 110 volts (pedimos ao Frederico Newman que deixasse canais em 110 volts) num canal de mesa. Ary soprava a fogueira e o operador (Wagner Pinto) apagava.

O Teatro dos 4 era um espaço avançado em termos de tecnologia, não?

R. Tínhamos uma mesa de luz – hoje chamada de mesa analógica – do Frederico Newman, engenheiro eletrônico de São Paulo. Ele criou a mesa Donner. O Teatro dos 4 contava com uma. Era uma das melhores na época. Contávamos com refletores de 500 e 1000 watts, com lente plana convexa. O teatro foi instalado com linhas aterradas, bem distribuídas, pelo Newman. Antigamente não havia a possibilidade diversificada de locação de formas de equipamentos. Gian Carlo Bortolucci alugava equipamentos para todos os teatros. O Teatro dos 4 não precisava porque tinha um quantitativo razoável. Havia um sistema que reproduzia o som não só na cabine técnica, mas nos camarins. Lembro que, numa apresentação de *O Suicídio*, Luís de Lima esqueceu de entrar em cena. Laerte Morrone pegava o revólver, aproximava do ouvido e começava a contar para se suicidar. Aí Laerte contou “um, dois, dois e meio” e disse “se você não entrar eu vou me suicidar”. Luís ouviu no camarim, saiu correndo, entrou em cena desesperado e exclamou “não faça isso”. A plateia percebeu o erro e se divertiu.

Comente sobre alguns recursos de iluminação empregados nas décadas de 70 e 80:

R. Fazíamos luz com papel celofane. Não havia gelatina. Em *Papa Highirte*, Jorginho de Carvalho usou papel celofane marrom para obter o sépia. Tínhamos que amassar o papel celofane e depois estica-lo porque com a luz ele aquecia. Se não fizessemos isso, o papel rompia.

Como foi a concepção da luz de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*?

R. No início do processo, Nenen e eu assistimos ao ensaio junto com Celso (Nunes). Eu disse para ele: “você já tem a luz definida. Por que precisa de nós? Basta um bom eletricitista”. Mas ele respondeu: “Não. Quero que vocês façam”. Guardo algumas lembranças desse trabalho. No início do espetáculo, a luz abria e Juliana (Carneiro da Cunha) estava entre os manequins do fundo. De repente, um dos manequins se mexia. Era ela. De início, o espectador não identificava. Ela vinha circundando a grande cortina branca que envolvia o *avant-scène*, abria e revelava Fernanda (Montenegro) acordando. Havia uma porta de garagem estruturada em alumínio e acrílico foscos, como uma claraboia. Ficava entre o *avant-scène* e o ateliê de Petra. Quando baixada, fechava a cena e impedia que o público visse o ateliê. Estabelecemos uma tonalidade âmbar para demarcar o dia e uma azulada, para a noite. No final do primeiro quadro, a luz fechava quando Petra dava uma tragada no cigarro. Pedi para Fernanda jogar a fumaça para cima para que marcasse a luz. No final do espetáculo, focava na águia estampada no robe de Petra. Num momento da ária de Maria Callas havia um corte seco. Fernanda subia num *recamier* de três camadas, que davam a altura de um sofá, com uma densidade determinada para a pessoa não afundar, levantava os braços e blecaute.

Durante a década de 80 havia a tendência de caminhar na contramão da linguagem realista, mesmo quando se encenava textos filiados a essa corrente. Em que medida esta diretriz influenciava na criação da iluminação?

R. De fato, o teatro queria fugir da formatação realista. Em *Tio Vânia*, Paulo Mamede fez uma armação de vergalhão com formato de grande folha de cerca de um metro e meio de diâmetro, maior do que uma vitória-régia. O vergalhão sustentava uma tela de cor terracota. Em cima dessa tela havia folhas secas. Eu iluminei com lâmpadas par 38 com lente difusa, granulada. A luz determinava o espaço.

Como se deu a criação da luz de *Assim é (se lhe Parece)*, cuja cenografia era repleta de espelhos (em especial, ao final do espetáculo, quando um grande espelho era revelado refletindo a plateia)?

R. Em *Assim é (se lhe Parece)* havia um truque cenográfico: a colocação do espelho octogonal ao chão com pequena angulação em relação ao palco. Em relação à parede espelhada do final, abri a ribalta no proscênio. A plateia via os pontos luminosos das lâmpadas, a sequência delas ao pé do espelho. A luz refletia no espelho e iluminava a plateia. Lembro também de algo que surgiu inesperadamente durante os ensaios: num determinado momento, (José) Wilker disse algo em cena e saiu. Mas um dia ele parou para ver de que modo a sua fala tinha reverberado nos outros atores. Eu perguntei se ele poderia parar sempre naquele ponto. Passei a iluminá-lo em foco e a envolver os demais numa área de luz. Desse modo, a luz contribuía para a quebra do realismo. Sentia que comandava como um maestro a forma de percepção da cena.