

**Itinerância e a cena brasileira contemporânea:  
Três experiências**

**ANA BEATRIZ WILTGEN DA COSTA GUIMARÃES**

**(ANNA WILTGEN)**

**ORIENTAÇÃO: DR<sup>a</sup>. MARIA FLORA SUSSEKIND**

**RIO DE JANEIRO**

**2010**

## **Folha de aprovação**

## AGRADECIMENTOS

Especialmente, ao meu pai Fernando, estímulo e referência.

À minha família Patrícia, Rogério, Nedira, Maria Luísa, Antonio, Clara, João e Carlitto, pelo amor e pela torcida.

Aos meus amigos, bens preciosos, Maria Dulce, Paty Flores, Xândo Graça, Billy, Malu, Dadá e Adriana Maia (thank you for the abstract!).

À Diego de la Texera que me levou para a universidade e à Isaac Bernat que me ajudou a lá permanecer.

À Flora Sussekind, pelo rigor, seriedade, afinco e perseverança; por driblar meu cansaço não me permitindo esmorecer nem perder a qualidade.

À Beatriz Resende, Adriana Schneider Alcure, Juliana Jardim e Ana Achcar, minha banca, com todo orgulho.

À Enrique Diaz e Cláudio Baltar, por me deixarem fazê-los objetos desta pesquisa com carinho, presteza e disposição.

À Iza Eirado, Joelson Gusson, Andrea Maciel, Jadranka Andjelic, Eveline Costa, Camilo Áttila, José de Abreu, Claudia Borioni, Luiz Arthur Nunes, Rogério Wiltgen, Guta e Sonia, pela colaboração preciosa.

Às minhas companheiras nessa empreitada, Ana Calvente e Carmem Valdez.

Às minhas parceiras Márcia Frederico, Sandra Costa e Claudia Pieper.

À Dinah, pelo estímulo e confiança.

À Tita, Lila, Tininha, Ana Lucia e Fernanda Barata, ajuda fundamental.

À lembrança de três anjos da guarda e inspirações, Daidai, Yo e Léo.

À Sotigui Kouyaté que me acompanha, me fortalece e me guia.

E à João Avelino, pelo apoio técnico e emocional; por ficar na retaguarda enquanto eu ia para a luta.

Para Elena e Alice,  
Thereza e Maria Clara,  
Ana Achcar e você.

GUIMARÃES, Ana Beatriz Wiltgen da Costa Guimarães (Anna Wiltgen)

*Itinerância e a cena brasileira contemporânea:*

*Três experiências*

Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro

Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Esta pesquisa tem como objetivo conceituar e compreender práticas específicas de itinerância teatral no âmbito da história do teatro, analisando principalmente sua relevância enquanto elemento constituinte da cena contemporânea. Neste sentido, tomo como exemplos três experiências de trabalho – o Projeto Mambembom, o casal Elizabeth Savalla e Camilo Áttila e o Coletivo Improviso – dividindo o trabalho em dois blocos: *Itinerância enquanto mambembagem* e *Itinerância enquanto princípio operatório da encenação*. O primeiro trata do deslocamento de um espetáculo para cidades outras que não as grandes metrópoles, em busca de mercado, de independência financeira e / ou artística ou por questões pessoais e / ou ideológicas. A segunda abordagem apresenta a itinerância enquanto elemento constituinte da cena contemporânea, isto é, como fator operatório da encenação. Neste sentido, cotejo os trabalhos do Coletivo Improviso – *Não olhe agora* e *Otro* – com outras produções, como *Cidade In-visível*, *BR-3*, *Mistério Bufo*, *O mambembe*, *Dança contemporânea em domicílio* e *Mercadorias e futuro*. Acompanha um panorama historiográfico de itinerâncias com o intuito de contextualizar o tema e as experiências práticas.

**Palavras-chave:** Itinerância teatral – Mambembagem – Trânsito – Deslocamento – Recepção teatral

## ABSTRACT

The object of this research is to understand and to conceive an idea about specific experiences of theatrical itinerancy in the scope of theater history, investigating the relevance of it as a component of the contemporary stage. The Mambembom project, the Elizabeth Savalla and Camilo Áttila couple and the Coletivo Improviso are three examples of this kind of practice and in this work these experiences were divided in two blocks named: *Itinerancy as theater touring* and *Itinerancy as a basic tool for the scene staging*. The first block looks specifically at the touring of a theater production to small towns, not great metropolis, in search of a new public, in search of financial and / or artistic independence for personal and / or ideological reasons. The second block presents the itinerancy as a fundamental element of a contemporary scene: a staging tool. In this sense, I compare the productions of Coletivo Improviso – *Don't look know* and *Otro* – with others productions like *In-visible City*, *BR-3*, *Mistery Bouffe*, *The touring*, *Contemporary dance delivery* and *Merchandises and future*. Like a supplement, there is a historiographic panel of itinerancies to context the theme and the practical experiences.

**Key words:** theatrical itinerancy, touring, transit, shifting, theatrical reception

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| <b>NOTA PRÉVIA</b> .....   | 09 |
| 1. Um percurso pessoal .....   | 09 |
| 2. Nomenclatura: um esforço de categorização .....                                   | 13 |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 16 |
| <b>PANORAMA PRÉVIO: um esforço de contextualização</b> .....                         | 19 |
| 1. Mito do Dioniso .....   | 19 |
| 2. Teatro e itinerância .....  | 19 |
| 3. Os cômicos <i>dell'arte</i> .....   | 21 |
| 4. O ator e a itinerância nas sociedades monárquicas .....                           | 23 |
| 5. Atores mambembes na primeira metade do século XX .....                            | 26 |
| 6. Companhias mambembes na metade do século XX .....                                 | 29 |
| <b>BLOCO 1 - ITINERÂNCIA ENQUANTO MAMBEMBAGEM</b> .....                              | 34 |
| <b>Capítulo 1 – Projeto Mambembom: Itinerância enquanto projeto pedagógico</b> ..... | 34 |
| 1. Projeto Mambembom .....   | 34 |
| 2. Texto e encenação de <i>A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia</i> .....  | 35 |
| 3. Produção .....  | 40 |
| 4. Sede: Santa Rita do Passa Quatro .....  | 46 |
| 5. Roteiro das viagens .....   | 46 |
| 6. Histórias de viagens e de cidades .....   | 51 |
| 7. Repercussão .....   | 55 |
| 8. Noticiário do interior .....  | 56 |

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 9. Críticas no Rio de Janeiro ..... | 58 |
| 10. Minha avaliação hoje .....      | 61 |

**Capítulo 2 – Friziléia: Itinerância enquanto prática comercial .....** 65

|   |    |
|---|----|
| 1. Projeto Itinerância Savalla + Áttila .....   | 65 |
| 2. Texto e encenação de <i>Friziléia, uma esposa à beira de um ataque de nervos</i> ..... | 71 |
| 3. Matérias e críticas .....  | 74 |
| 4. A trajetória de <i>Friziléia</i> .....   | 75 |
| 5. Teatro de Graça na Praça .....   | 75 |
| 6. Cenário itinerante .....   | 78 |
| 7. Mambembom / Savalla: algumas aproximações .....  | 80 |

**OBSERVAÇÕES PARCIAIS: A itinerância e os gêneros menores .....** 83

|  |    |
|--|----|
| 1. O popular ou o popularesco no repertório itinerante ..... | 83 |
| 2. O artista solitário .....                                 | 83 |
| 3. Fluxos de itinerância .....                               | 85 |
| 4. Teatralidade circense .....                               | 87 |

**BLOCO 2 – ITINERÂNCIA ENQUANTO PRINCÍPIO OPERATÓRIO DA ENCENAÇÃO .....** 91

**Capítulo 3 – Coletivo Improviso: Itinerância operando dentro e fora da encenação .....** 91

|   |     |
|---|-----|
| 1. O público e o privado em <i>Não olhe agora</i> ..... | 92  |
| 2. Identidade e alteridade em <i>Otro</i> .....         | 98  |
| 3. Pontos de vista e deslocamentos na recepção .....    | 99  |
| 4. A explosão do espaço e a itinerância .....           | 105 |
| 4.1 Itinerância no processo de criação .....            | 107 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.1.1 Itinerários de <i>Otro</i> pela cidade .....                              | 107 |
| 4.1.2 Itinerário <i>BR-3</i> pelo país .....                                    | 108 |
| 4.1.3 Da criação para a cena .....  | 110 |
| 4.2 Deslocamento físico do público na cena de <i>Não olhe agora</i> .....       | 111 |
| 4.3 Itinerância temática presente no texto .....                                | 112 |
| 4.3.1 A mambembagem na história ou A história de uma mambembagem .....          | 112 |
| 4.3.2 Deslocamento ilustrativo em <i>Mistério Bufo</i> .....                    | 113 |
| 4. 4 Itinerância e / ou Teatro específico ao lugar .....                        | 119 |
| 4. 5 Itinerância operando a relativização do sentido dos espaços .....          | 122 |
| 4. 5.1 Itinerância operando a heterogeneidade dos espaços .....                 | 122 |
| 4. 5.2 <i>Cidade In-Visível</i> e a desestabilização do lugar de passagem ..... | 124 |
| 5. <i>Mercadorias e futuro: uma arte em trânsito</i> .....                      | 127 |
| 6. Itinerância internacional do Coletivo Improviso e os gêneros menores .....   | 130 |
| <br>  |     |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 133 |
| <br>  |     |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....   | 140 |
| <br>  |     |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 143 |
| <br>  |     |
| A. Entrevista Augusto César Machado .....                                       | 143 |
| B. Entrevista Camilo Áttila .....   | 150 |
| C. Entrevista Claudia Borioni .....   | 160 |
| D. Entrevista Cláudio Baltar .....  | 166 |
| E. Entrevista Iza do Eirado .....   | 173 |
| F. Entrevista José de Abreu .....   | 175 |
| G. Entrevista Rogério Wiltgen .....   | 184 |
| H. Filipeta <i>A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia</i> .....         | 188 |
| I. Mapa Projeto Mambembom .....   | 189 |

## **NOTA PRÉVIA**

### **1. Um percurso pessoal**

Pensar a itinerância no teatro contemporâneo. Ou ainda, usar a via da itinerância para compreender o teatro contemporâneo. Para introduzir o assunto, parto da minha vivência como artista. Experiências de naturezas diferentes me fizeram unir teatro e prática itinerante. Sou atriz desde os quatorze anos e foi a errância que me levou a ser também professora de teatro.

Minhas primeiras viagens profissionais se deram por conta do cinema aos dezessete anos. Cada cidade ou país que ia, procurava conhecer além. Assim, viajei pelo Brasil, Estados Unidos da América e Europa de trem, ônibus ou avião. Em seguida, participei de turnês de teatro no formato tradicional: viajar com o espetáculo antes ou depois da temporada na capital.

Em 1990, o acaso me levou a passar uma semana em uma ilha cujo território é 60% Área de Proteção Ambiental (APA), localizada a mais ou menos 400 km da costa brasileira aonde se chegava somente de avião Bandeirante acompanhado de, no máximo, treze pessoas, incluindo a tripulação (piloto e co-piloto): Fernando de Noronha. Tendo sido prisão de segurança máxima, prisão política e distrito federal, a maior parte da população era funcionária pública (incluindo os pescadores) e não tinha a menor ideia do valor de patrimônio natural que a ilha representava, conseqüentemente, de seu potencial turístico.

Na véspera do meu retorno, eu e o ator José de Abreu – casados na época – criamos um projeto para nos estabelecermos durante dois ou três meses trabalhando diretamente com a comunidade no intuito de usar a arte para conscientizar a população do valor que a ilha representava para ela mesma e para a humanidade em geral. Projeto direcionado ao auto-conhecimento, ao respeito por si próprio, aos outros e ao planeta, à percepção em relação à comunidade em que se vive, à auto-estima, à conscientização de si como indivíduo e como cidadão. No caso, através da arte, do teatro principalmente.

Esses foram o desejo e o objetivo que nos levaram a permanecer na ilha durante seis meses e a me tornar educadora. Se, ao chegar a Fernando de Noronha não me sentia

capaz de ensinar, pois julgava não possuir algo de muito relevante para transmitir, no contato com a comunidade e com aquela natureza avassaladora, aprendi tanto em tão pouco tempo, que me senti seduzida a retribuir e a trocar na mesma proporção.

Porém, não foi tão simples como nos pareceu, em princípio, a ideia de trabalhar com a comunidade de Noronha. Com uma energia incessante, lutávamos diariamente para tirar os ilhéus da inércia e da comodidade em que viviam, associadas à falta de perspectiva. Além de constantemente nos depararmos com a incompetência de funcionários estaduais que se alimentavam do dinheiro público sem nada fazer e, portanto, que se sentiam acuados por serem flagrados por voluntários vindos de fora tão dispostos como éramos nós.

O trabalho consistiu em ministrar oficinas de teatro para crianças e jovens, em promover a exibição de filmes em vídeo levados do continente para a ilha, na pequenina sala de televisão do IBAMA, em criar chamadas educativas que a TV Golfinho colocasse no ar durante o intervalo comercial – que na parabólica se traduzia em uma tela negra –, entre outras ações diretas na comunidade, como a montagem de uma parte de *Morte e vida Severina* de João Cabral de Mello Neto. Foi um trabalho árduo e persistente cujo retorno me chega até hoje através de depoimentos de participantes que se dizem transformados com aquela experiência. Da mesma maneira, minha vida, meus valores e minha visão de mundo foram profundamente marcados; meu ganho foi infinito.

Em 1992, peguei, sozinha, um barco gaiola para cruzar o rio Amazonas de Manaus a Santarém com o objetivo de visitar o Projeto Saúde e Alegria, cujos integrantes – médicos e artistas – subiam os afluentes amazônicos em um barco próprio com o objetivo de mapear, controlar e educar as comunidades ribeirinhas no tocante à saúde e à higiene sanitária. Novamente, me seduzindo pela possibilidade de penetrar, agir e educar por meio da arte, me engajei no projeto e parti em uma de suas expedições subindo o Rio Tapajós. Minha função, com a camada jovem da população, era de utilizar o vídeo e o teatro para a criação de cenas que dramatizavam situações cotidianas ligadas à alimentação, à dengue e à saúde em geral. Os habitantes das comunidades eram catalogados, as doenças registradas, as crianças pesadas, em um trabalho de acompanhamento que vinha sendo desenvolvido há anos pelo projeto. A equipe ficava aproximadamente quatro dias em cada comunidade, levando gerador (não havia luz

elétrica), dormindo em redes improvisadas em galpões abertos ou casinhas de palha, se alimentando de catitu e de açaí para atingir toda a população que, dividida por faixas etárias, participava esfuizantemente do evento. À noite, armava-se a pequena lona do Circo Mocarongo onde eram apresentadas as cenas criadas pelos próprios habitantes com nossa assessoria. Meu tempo foi curto, no máximo dois meses, porém, mais uma vez me deparei com a potência do teatro para mobilizar e transformar o ser humano através de sua capacidade de sedução, diversão e persuasão.

Depois dessas experiências – tanto as turnês com espetáculos quanto o trabalho em lugares inusitados e quase selvagens – fui tomada de inquietação e de insatisfação que me fizeram almejar um formato de projeto menos tradicional para me levar a lugares pouco visitados ou desconhecidos, usando o teatro para efetivamente penetrar e intervir nas comunidades.

Foi então que, novamente em parceria com José de Abreu, criei o Projeto Mambembom cuja proposta era levar teatro a um público que, na maioria das vezes, jamais assistira a uma peça teatral. Assim, entre 1994 e 1996, mambembamos por vários estados do Brasil em uma camionete que transportava a equipe (dois casais) e toda a estrutura do espetáculo, apresentando *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia* de Luiz Arthur Nunes, em clubes, praças e teatros.

\*

Em 2005, ao procurar um objeto de estudo para a monografia final do curso de Teoria do Teatro na UNIRIO, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Flora Sussekind, me debrucei sobre experiências alheias, na tentativa de evitar trabalhar a partir da minha própria. Porém, acabei optando por um objeto que unia minha vida profissional pregressa à graduação, costurando e dando-lhes sentido. Assim, minha monografia se constituiu na documentação, conceituação e crítica do Projeto Mambembom.

A pesquisa em pós-graduação nasceu do desejo de dar continuidade ao estudo sobre o tema, iniciado na monografia. Em princípio, dentre os assuntos levantados que se mostraram passíveis de aprofundamento, propus no pré-projeto do curso de mestrado traçar um panorama das produções itinerantes brasileiras (história, perfil e objetivo) no

século XX enfocando o ponto de vista do ator. E ainda, pensar nos desdobramentos que a prática da itinerância incide no seu processo criativo e profissional, na sua trajetória artística e no seu ofício. No intuito de enriquecer o exercício reflexivo, pretendia desenvolver um acompanhamento prático, entrevistando atores contemporâneos com freqüente atividade volante e, assim, cotejar experiências passadas com presentes.

Porém, iniciada a pesquisa, o que era projeto idealizado mostrou-se, na prática, irrealizável no período de dois anos. Por um lado, o objeto estava demasiado amplo e um recorte fazia-se necessário. Por outro, em princípio, minha proposta era estabelecer um olhar historiográfico e reflexivo sobre a itinerância teatral no Brasil, no entanto, no momento em que comecei a penetrar naquele universo, o próprio conceito se abriu em outras dimensões.

\*

Na verdade, quando olho para as poucas experiências que vivi e que uniram teatro e itinerância, percebo quantos teatros e quantas itinerâncias diferentes aparecem somente nessa trajetória. São muitos usos dele, muitas formas dela. Cada um desses conceitos, na prática, se desdobra em tantos outros. Portanto, quando projeto pensar o teatro via itinerância, logo acrescento: Mas, que teatro? E que itinerância? E mais: através de qual perspectiva?

O que significa hoje itinerância em teatro? Pode-se pensar em deslocamento físico ou subjetivo, ou mesmo virtual. Viajar com teatro pode ser mambembar ou estar em turnê pelo país, visitar pequenas cidades, capitais ou mesmo nem sair do raio de uma metrópole. Pode estar ligado a uma ação social por meio de um evento espetacular ou não. Pode se tratar de um nomadismo físico ou social. Um artista itinerante, migrante ou estrangeiro; uma companhia ambulante, volante, errante. Um artista em trânsito, uma arte em trânsito. Mas, em que trânsito? A itinerância pode vir antes da peça pronta, constituir a dramaturgia temática ou estruturalmente, pode ser o princípio operacional da encenação. O fato é quando menciono itinerância teatral, trago comigo categorias como mambembagem, nomadismo, errância, deslocamento, território, fronteira, trânsito,

migração, estrangeirismo, identidade, impermanência, fluidez, mobilidade. E mais: turnê, trupe, volante, errante, vagabunda, ambulante, saltimbanco, amador.

## 2. Nomenclatura: um esforço de categorização

Escolhi trabalhar a “itinerância” por se relacionar especificamente com a situação de deslocamento e por possibilitar uma abordagem abrangente através do entrecruzamento de diferentes perspectivas, enquanto “mambembagem”, por exemplo, apesar de ter uma relação mais direta com a prática teatral, foi ressignificada de maneira desqualificante ao longo do tempo. Porém, logo de início, pesquisando o vocábulo, me deparei com um vácuo. Não há definição, nos dicionários brasileiros, de “itinerância”, somente do adjetivo “itinerante”.

### Itinerante

1. Diz-se de, ou pessoa que se desloca para exercer certa função: pregador itinerante. 2. Cultura itinerante, deslocamento das zonas de cultura (acompanhado muitas vezes de migração do habitat), característico das regiões tropicais, onde o solo se exaure rapidamente. 3. Exposição itinerante, exposição que se realiza sucessivamente em vários lugares diferentes. (Dicionário do Aurélio<sup>1</sup>)

1. Que jornada de lugar para lugar: *Trabalhador itinerante*. 2. Que percorre itinerários: *Bispo itinerante*. Pessoa itinerante. (Dicionário Michaelis<sup>2</sup>)

1. Que viaja, que percorre vários lugares: uma trupe itinerante. 2. Que se desloca constantemente, em função de trabalho ou missão: João Paulo II foi o papa itinerante. 3. Que é exercida com deslocamentos sucessivos de lugar (diz-se de atividade): biblioteca itinerante. 4. Pessoa itinerante. (Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> Dicionário do Aurélio. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 17 jun. 2010

<sup>2</sup> Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://www.michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 17 jun. 2010

<sup>3</sup> Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 752.

Como substantivo, “mambembe” pode ser um lugar, um ator ou um grupo teatral, mas que, inevitavelmente, se encontra à margem, fora do centro, fora da luz, fora das atenções; não se encontra em evidência, não é fixo, é volante. Definições não especializadas, porém que constam dos principais dicionários da língua portuguesa, apresentam uma relação entre mambembagem, amadorismo e baixa categoria.

### Mambembe

1. De má qualidade; imprestável, ordinário. (Diz-se principalmente dos espetáculos ou grupos teatrais de baixa categoria: circo mambembe.) 2. Lugar afastado, sem recursos nem conforto, desagradável. 3. Grupo de atores ambulantes que dão espetáculos de baixa categoria. (Dicionário do Aurélio<sup>4</sup>)

1. De pouquíssimo valor, imprestável, ordinário. (Especialmente aplicado a companhias teatrais medíocres que percorrem o interior dos Estados.) 2. Lugar afastado e desagradável. (Dicionário Michaelis<sup>5</sup>)

1. (*Teat.*) Companhia teatral ambulante, geralmente de atores amadores. 2. Que trabalha nesta modalidade de teatro: *artista mambembe*. 3. De pouca qualidade ou de pouco valor; ordinário, reles: *uma construção mambembe*. (Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras<sup>6</sup>)

Na Idade Média – quando a grande maioria da população era pobre e quando peregrinos, leprosos, frades, hereges, ciganos, visionários, vendedores, entre outros, se dedicavam à mendicância – charlatanismo e arte, muitas vezes caminhavam de mãos dadas. A definição de saltimbanco que consta no *Dicionário de Teatro* é de um artista popular que “nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas ou medicamentos” (PAVIS, 1999, p. 349).

<sup>4</sup> Dicionário do Aurélio. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 17 jun. 2010

<sup>5</sup> Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://www.michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 17 jun. 2010

<sup>6</sup> Dicionário escolar da língua portuguesa / Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 815.

Muitas vezes, como é narrado em *O físico* (1988) de Noah Gordon, o artista atraía a população com malabarismo e truques mágicos para, em seguida, o farmacêutico vender seu unguento – verdadeiro ou falso, dependendo do público alvo.

Segundo Patrice Pavis, a origem do termo “mambembe” está no latim vulgar *ballare*, mais próximo ao que entendemos hoje como saltimbanco já acima definido, privilegiando o aspecto volante: “Trupes mambembes [...] cruzavam antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados. [...] se produziam sempre à margem dos teatros oficiais” (PAVIS, 1999, p. 231).

Os artistas que se tornaram mais conhecidos como mambembes foram os cômicos *dell'arte* também considerados, no geral, como os primeiros atores profissionais da história do teatro ocidental por terem sido as primeiras companhias *dell'arte* pioneiras em um contrato de direitos e deveres entre atores (Itália, 1545), sendo o próprio termo “arte” usado, na época, para designar habilidade ou ofício.

Ao longo do tempo, o significado de “mambembe” mudou. Antigamente era expressão ligada ao profissionalismo teatral, hoje em dia encontramos nos dicionários definições que apontam para outro sentido. No entanto, seu caráter essencial diz respeito ao trânsito, à circulação – o mambembe é um artista volante – e é com base nesta categoria que pretendo iniciar o primeiro bloco deste trabalho. O termo “itinerância”, com sua tônica no aspecto de deslocamento físico, será usado no segundo bloco para pensar a maneira como sua interferência opera efetivamente a cena de determinados espetáculos contemporâneos.

## INTRODUÇÃO



Na primeira foto, a projeção faz alusão a itinerários e a lugares visitados pelo Coletivo Improvisado no processo de criação de *Otro* (2010). Na segunda, uma cena de *BR-3* (2005) acontecendo em um dos barcos auxiliares utilizados no espetáculo no rio Tietê em São Paulo. Na primeira imagem, a itinerância que baseou a concepção de ambas as produções é aludida na tela por meio da projeção de informações tematicamente afins, na segunda, ela efetivamente constitui a cena. Esses são exemplos de como a itinerância opera o teatro brasileiro contemporâneo transformando e ressignificando espaços e lugares de representação de diversas maneiras distintas.

A minha entrada no tema “itinerância teatral” se deu com o foco na mambembagem. Acreditava ser relevante mapear a prática no contexto teatral brasileiro, identificando atores e companhias que possuíssem uma trajetória de circulação pelo Brasil com suas produções. A falta de bibliografia específica me levava a crer na contribuição da minha pesquisa. Foi então que passei a garimpar informações esparsas nas biografias e nos livros historiográficos, tarefa que, efetivamente, me seduzia. Porém, logo percebi a abrangência e a mobilidade do conceito itinerância e das categorias a ele interligadas, além do quanto é atual e profundo tratar do tema no presente momento, cujas questões de ordem são relacionadas aos trânsitos geopolíticos, virtuais, culturais e estéticos. Foi então que a pesquisa tomou novo rumo e passei a pensar como a itinerância se introduz, perpassa e opera efetivamente a cena contemporânea trocando o panorama historiográfico pelo estudo de caso. Os próprios objetos passaram a me apresentar diferentes modos de operação e, conseqüentemente, a riqueza de possibilidades de abordagens do assunto. O resultado aqui materializado reproduz fielmente a trajetória dos

meus interesses e o quanto transitei entre historiografia e análise de caso, sem nunca chegar a abrir mão de nenhuma delas.

\*

Esta pesquisa tem como objetivo conceituar e compreender práticas específicas de itinerância teatral no âmbito da história do teatro, analisando principalmente sua relevância enquanto elemento constituinte da cena contemporânea. Neste sentido, tomo como exemplos três experiências de trabalho – o Projeto Mambembom, o casal Elizabeth Savalla e Camilo Áttila e o Coletivo Improvado – dividindo o trabalho em dois blocos: *Itinerância enquanto mambembagem* e *Itinerância enquanto princípio operatório da encenação*. A referência a um panorama historiográfico de itinerâncias tem o intuito de contextualizar o tema e a prática, além de distinguir o que caracteriza esse trânsito nas produções contemporâneas.

No primeiro bloco – *Itinerância enquanto mambembagem* – analiso dois casos de produções que mambembaram – ou ainda o fazem – pelo Brasil com seus espetáculos e que me pareceram apresentar mais de uma perspectiva sobre o tema. Cada um com seu perfil específico, transitou por vias terrestre e aérea, por cidades grandes e pequenas, com equipes maiores ou reduzidas.

No primeiro capítulo, retorno ao Projeto Mambembom do qual participei, e que foi objeto de minha monografia de final de curso de graduação, – porém, com uma mudança de tratamento – por ser um exemplo bem característico de esquema mambembe, inclusive inspirado estruturalmente nos cômicos renascentistas, além de trazer à baila questões de ordem ideológica no tocante ao ofício do artista.

No segundo capítulo, ainda focando mais especificamente o aspecto da mambembagem, trato da trajetória de um casal que viaja pelo Brasil desde 1987 e para o qual a itinerância tornou-se, além de meio de subsistência e independência financeira e artística, prática de vida: a atriz Elizabeth Savalla e o produtor, autor e diretor Camilo Áttila. Atualmente na quinta produção em turnê, tendo passado por diversos percalços e desenvolvido um *know-how* próprio, desde que iniciou o projeto Teatro de Graça na

Praça, vem descobrindo novas possibilidades e transformando o perfil de sua mambembagem.

No segundo bloco – *Itinerância enquanto princípio operatório da encenação* –, parto da experiência de um coletivo característico do teatro contemporâneo, que viaja nacional e internacionalmente com seus dois espetáculos – tendo a itinerância norteado o processo de criação do segundo – cotejando-os com outras produções afins, como *Cidade In-visível*, *BR-3*, *Mistério Bufo*, *O mambembe*, *Dança contemporânea em domicílio* e *Mercadorias e futuro*. Este bloco é constituído por um capítulo único dividido em tópicos, que tem como objeto o Coletivo Improvado e seus dois espetáculos: *Não olhe agora* e *Otro*. Idealizado pela atriz Mariana Lima e pelo encenador Enrique Diaz, trata-se de uma reunião de artistas vindos de múltiplas linguagens que, como um coletivo, não se pretende grupo ou companhia e cujo objetivo inicial foi pesquisar os métodos Viewpoints e Susuki. Partindo de sua experiência, procuro perceber como a itinerância aparece em algumas produções da cena brasileira contemporânea ressignificando lugares de representação, hibridizando espaços e deslocando pontos-de-vista da recepção.

\*

O panorama com que, a seguir, inicio o trabalho não pretende dar conta da trajetória da prática itinerante no Brasil, mas introduzir o leitor no universo no qual transitei durante a pesquisa, apresentando-lhe saborosas referências, para que possa criar suas próprias metáforas e apreender o que lhe for útil e prazeroso.

## **PANORAMA PRÉVIO: um esforço de contextualização**

### **1. Mito do Dioniso**

Dioniso, divindade mitológica greco-latina ligada ao teatro, pode ser encontrada sob nomes diferentes em numerosas culturas, sempre como figura emblemática da errância também ligada ao aspecto fálico. Dioniso, *Bacchus indicus*, é puxado em seu carro por tigres e celebrado por uma multidão desenfreada e alucinada que, seguindo a lógica do prazer de sair de si, comunga com a divindade através do gozo místico. Deus-bode de pés bipartidos carrega o espírito demoníaco que vem perturbar as certezas estabelecidas. Instaurando a desordem, reinstaura a circulação da própria vida. Deus enraizado e, ao mesmo tempo, potência nômade, tem como elemento comum nas diversas versões a dimensão vagabunda, a identidade do viajante (MAFFESOLI, 2001).

### **2. Teatro e itinerância**

O teatro sempre esteve ligado à itinerância. Segundo Beth Rabetti, datada de 2000 A.C., uma inscrição em uma estela egípcia, embora “não nos ateste absolutamente a existência de atores viajantes”, sugere se tratar do testemunho de “um ator andarilho, participante de espetáculos sacros” (RABETTI, 1997, n.1, p.72). O primeiro ator – imortalizado como tal pelo teatro ocidental – foi Téspis que andava pelas ruas de Atenas representando em cima de um carro em pleno século VI A.C., talvez movido pela vontade de estar em mais de um lugar ou em todos eles; de ser múltiplo e onipresente.

Na verdade, o ator sempre viajou subjetivamente. Ser outro é sair de si, se deslocar de alguma maneira. A origem do teatro, ritualística, ligada ao sagrado, ao xamanismo e à narração dos mitos é uma forma de deslocamento; a máscara fazendo o transporte entre esferas distintas. Com o tempo, a sacralidade perdeu a força abrindo caminho para o ator profissional se constituir. Este, algumas vezes brincou de ser outro por meio de um explícito jogo de faz-de-conta temporário, representando o personagem de maneira a não permitir (nem ao espectador, nem a si mesmo) acreditar totalmente nessas metamorfoses. Outras, embarcou no ilusionismo cênico, se colando ao personagem que deveria ser

“incorporado” quase como uma entidade de culto religioso. Em todos os casos, graças a uma experiência mimética ou não, o ator quer provar outra vida, ser múltiplo, deslocar-se subjetivamente. O ator pode passar a vida inteira sem sair de sua cidade e, por meio dos personagens por ele interpretados, ver suprida uma necessidade de se deslocar, de conhecer outros horizontes e culturas. E é esse seu “incomparável privilégio”, como dizia Baudelaire em relação ao poeta: “pode do jeito que quiser; ser ele próprio ou outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra quando quer na personagem de cada um. Para ele, tudo é vago” (MAFFESOLI, 2001, p.90). E assim, vai aprendendo de si.

A própria palavra existência (*ek-sistência*) evoca o movimento e o aprendizado vem da ação de ir ao encontro do outro, inclusive como forma de auto-conhecimento. É preciso se perder, para se reencontrar. Sair da fixidez individual de princípios e estados, se desligar para se aproximar das coisas e de si mesmo. Esta é a arte da deriva. A prática da viagem está ligada à iniciação em quase todas as religiões e buscas espirituais que acreditam ser preciso, em determinados momentos da vida, peregrinar ou partir deixando-se levar pelo movimento do Tao como possibilidade de auto-conhecimento e de ampliação de valores e visão do mundo. O contato com o outro – estranho, estrangeiro – abre um universo de referências que amplia o conhecimento e traz uma visão mais realista das coisas na medida em que apresenta sua ambivalência estrutural. O nômade vai até o outro, entrando em relação e se abrindo para o imaterial.

O artista, diretamente ligado à subjetividade, à espiritualidade e até à sacralidade, tem na itinerância um referencial. À parte de fatores como subsistência e independência, o ator necessita do encontro com culturas diferentes, do intercâmbio de diferenças para o processo de criação e como alimento espiritual e artístico, seja dentro do próprio grupo, seja no contato externo com outros públicos.

A antropologia teatral procura perceber as unicidades de cada ator, através do fortalecimento de sua identidade e de sua particularidade que, segundo Eugenio Barba, só é possível em confronto e em intercâmbio com o outro, com o diferente. E para isso há que oferecer algo em troca, autêntico, pessoal, “não para impor nossos horizontes ou maneiras de olhar, mas para permitir uma abertura que nos possibilite vislumbrar, além do universo conhecido, um novo território” (BARBA, 1991, p.189).

Em 1968, Peter Brook convidou artistas de várias nacionalidades – que não falavam um idioma comum, como era o caso do ator japonês Yoshi Oida – para que tentassem responder: “O que é o teatro? O que é um ator? O que é o público?” (OIDA, 1999. p.49). Três anos depois, Brook ainda às voltas com as mesmas questões, criou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (atual Centro Internacional de Criação Teatral), novamente convidando atores de várias nacionalidades para três anos de pesquisa que incluíram viagens aos Estados Unidos da América, além do Irã e da África aonde se apresentaram, improvisando, em pequenas cidades e aldeias.

Barba e Brook se lançaram para outras culturas em um momento que não era usual, fazendo da itinerância parte constituinte do processo de criação. Foi então que Brook estabeleceu parcerias com atores estrangeiros as quais duraram décadas, como os casos de Yoshi Oida, Bruce Melles e Sotigui Kouyaté.

### **3. Os cômicos *dell'arte***

A *commedia dell'arte* cumpriu longo percurso no tempo e no espaço. Entre os séculos XVI e XVIII, se constituiu na Itália e atravessou oceanos para desembarcar em países do então longínquo continente americano.

Nas ruas das cidades renascentistas, nobres, aristocratas e burgueses tinham seus costumes satirizados pelos artistas populares, enquanto na chamada comédia italiana eram satirizados os representantes do pólo oposto ao mundo aristocrático: os habitantes da cidade, a quem não era permitida a entrada no palácio real, restando-lhes a agitação das praças e ruas da cidade. Neste sentido, Roberto Tessari coloca que “na representação da comédia, as aristocracias italianas declaram quem são e o quanto são superiores a seus súditos e às outras classes sociais que compõem seu Estado” (TESSARI, 2001, p.72).

No ensaio *La cour et la ville* (1983), Erich Auerbach faz uma análise do público teatral do século XVII descrevendo seu perfil e sua formação. Segundo ele, após uma transformação iniciada no século anterior (século de ouro da *commedia dell'arte*), faziam parte a aristocracia, a corte (grupo aristocrático específico que cercava o rei), a grande burguesia (pessoas refinadas, porém excluídas da corte por falta de títulos de nascença), a média burguesia (negociantes ligados à indústria e ao comércio), até a camada mais

abastada que se constituía dos lacaios, soldados e pajens. Porém, não chega a incluir no público o povo comum (a “gente grotesca” como teria mencionado Boileau) para o qual não eram dirigidas as obras dramáticas, na medida em que “sua temática não tinha nada a ver com a sua vida” (Auerbach, 1983, p. 167). Enquanto os artistas populares itinerantes – saltimbancos, mambembes e cômicos *dell’arte* – os quais não representavam dentro dos palácios e das cortes eram marginalizados pela aristocracia e alta burguesia, as manifestações populares continuavam passando ao largo do panorama teatral oficial da cidade se desenvolvendo nas ruas e, gradualmente, ganhando mais espaço.

Ao longo do tempo, a *commedia dell’arte* conseguiu quebrar a barreira existente entre o teatro feito na corte e na cidade vendendo muito barato, nas ruas, para analfabetos, o que até então era luxo apenas para os nobres. Aos poucos, as companhias foram entrando nos espaços burgueses, até que a corte francesa, percebendo o fenômeno crescente, aderiu às novas regras mercadológicas, pagando a um alto preço seus espetáculos e proporcionando prestígio social aos artistas anteriormente marginalizados. Portanto, os cômicos *dell’arte* foram os primeiros atores profissionais da história do teatro ocidental, inaugurando a dimensão mercadológica no âmbito da arte dramática, segundo pesquisadores como Tessari.

Era início da Idade Moderna e o mercantilismo estava se constituindo como eixo econômico. A arte passou a ser vendida como um produto independente pelas companhias *dell’arte*, primeiras companhias teatrais registradas oficialmente, por meio de um contrato de direitos e deveres entre atores o qual teria sido lavrado em 1545 na Itália. O próprio uso do termo “arte”, que então significava corporação, profissão ou habilidade específica, sugere uma comédia executada por profissionais. Através da itinerância e da inventividade, a *commedia dell’arte* se traduziu, por necessidade mercadológica, como um mecanismo gerador e mantenedor de sobrevivência profissional e de criatividade estética. E esse aspecto continua atual no século XXI. O ator, por necessidade de subsistência ou simplesmente em busca de independência financeira e profissional, ainda se lança na mambembagem. A partir dessa perspectiva, trabalho o primeiro bloco da pesquisa, isto é, aproximando as experiências do Projeto Mambembom (1994-97) e do casal Elizabeth Savalla e Camilo Áttila à prática mambembe renascentista.

Quanto à carpintaria dramaturgica, a *commedia dell'arte* ficou conhecida como o gênero da improvisação, a ponto de pesquisadores citarem a falta de necessidade de um texto, como se, para os cômicos bastasse somente combinar a intriga antes do espetáculo. Porém, alguns escritos sobre comédia, datados do século de ouro da *commedia dell'arte* (séc. XVI), nos dão pistas em outro sentido. Os modelos de estrutura do *canovaccio-tipo* nos mostram um esqueleto de roteiro com um significativo grau de rigidez, no qual os comediantes teriam apenas certo espaço de improvisação e não total liberdade. Esta é outra questão que se apresenta quando abordo a mambembagem dos artistas acima mencionados e que pode ser levada para um contexto mais geral: qual o tipo de dramaturgia pertinente à prática itinerante? Ambas os casos por mim analisados no primeiro bloco optam por textos nos mesmos padrões dos *canovaccio-tipo* que, apesar de um fio condutor, resultam em roteiros destinados à improvisação. Inclusive, junto com o perfil cômico, esta é uma característica das montagens que viajam pelo Brasil desde o século XIX até os dias de hoje.

#### **4. O ator e a itinerância nas sociedades monárquicas**

Ao abordar o papel do ator nas sociedades monárquicas, em seu livro *Sociologia do comediante* (1974), Jean Duvignaud descreve a trajetória de algumas das primeiras companhias teatrais que mambembaram pela Espanha, Itália e França no século XVI. Um dos primeiros registros de percurso de viagens se refere à trupe espanhola de Lope de Rueda, rastreada desde 1551 em Valladolid até a morte de seu diretor na Córdoba de 1564. Antes de se fixar no Palais de Bourgogne, Valleran-Lecompte percorre a França com sua companhia e sua mulher Marie Venier, historicamente, considerada a primeira atriz francesa ao lado de Marie Fevré que, em 1545, foi aceita no grupo de Antonie de d'Esperonnière. O grupo dos Béjart, ao qual se associou o jovem Poquelin (futuramente conhecido como Molière), é encontrado viajando pela França desde 1645 em Rouen até 1655 em Lyon. Antes de se fixar em Rouen, a atriz Marie Desmares faz diversas turnês com Jeu de Paume des Braques – trupe na qual também se apresentou Molière – por volta de 1665. As Srt<sup>as</sup>. Beauchateau, La Fleur e Billerose são algumas das atrizes que se tornaram célebres no século XVI itinerando de cidade em cidade, seduzindo e mexendo

com o coração dos galãs de província. Em *Sobre o nomadismo* (2001), Michel Maffesoli fala do interesse erótico que se dirige para fora da aldeia em forma de escapismos físicos ou de sedução pela figura do estrangeiro que apresenta um risco moral inegável por trazer novidades até então desconhecidas.

O livro *Le roman comique* de Scarron é referência sobre o nomadismo artístico da época e seu poder de sedução, relatando como um grupo de comediantes provoca distúrbios em uma cidade de província. Assim como Duvignaud, o empresário Frazão de *O mambembe* de Artur Azevedo também cita Scarron como referência do que seria o espírito mambembe: “Os pequenos grupos da sociedade das províncias descobrem possibilidades recônditas, despertam para novas necessidades, aprendem que existe uma liberdade, cujo símbolo está no corpo visível dos comediantes” (DUVIGNAUD, 1974, p.67).

Duvignaud chama atenção para como esse nomadismo teatral teria tido um papel decisivo nos dois séculos de monarquia absoluta na França em dois aspectos: difusão de informação e contribuição para a homogeneidade intelectual da província e de Paris.

Quanto ao primeiro aspecto, o resultado foi a ampliação dos horizontes de burgueses e aristocratas provincianos, encerrados em suas aldeias e seus castelos, ao apontar-lhes de onde vinham aquelas obras, isto é, de um centro cultural e estilístico com uma vida bem mais criativa e interessante do que eles jamais poderiam vislumbrar. Assim, o nomadismo ajudou a difundir a cultura e a moda irradiando como modelos culturais os prestigiados centros de criação. Neste sentido, as viagens dos comediantes, não apenas *dell'arte* mas todos os grupos nômades aliados à tradição teatral, tiveram importância internacional nos diversos planos da vida cultural dominando a informação estética nos séculos de sua atuação.

Sobre o segundo aspecto, a influência do nomadismo na homogeneização intelectual e cultural das regiões francesas, o mesmo teria ocorrido anteriormente na civilização grega. Michel Maffesoli (2001) cita F. Chamoux ao discorrer sobre a importância do movimento dos itinerantes nas bases da civilização helenística por terem estimulado o sentimento de uma cultura comum e de uma solidariedade étnica entre as cidades. Para ele, os indivíduos que circulavam pelas comunidades acabaram por estabelecer entre elas uma ligação não institucional que favoreceu a constituição de uma

cultura comum. Portanto, os estrangeiros tiveram suma importância na composição das cidades gregas não somente pelas diversas funções que exerciam, tais como mercenários, comerciantes, artistas diversos, filósofos, eruditos e atores dionisíacos, mas pelo fato de sua simples presença estruturar o grupo como tal sendo um elemento explicativo, ainda que como contraponto.

Até quase o final do século XVII, não havia mercado teatral na França; teatros fixos foram constituídos somente no século seguinte. Não havia maneira dos atores, como os franceses Valleran-Lecompte, Srt<sup>a</sup> Clairon e Molière, entre tantos outros, escaparem à condição nômade. A grande maioria dos atores e das trupes que viajavam pelas aldeias e comunidades campesinas procurava apoio e proteção junto aos grandes senhores não apenas com o objetivo econômico, mas social: para sobreviverem, serem reconhecidos, incluídos na sociedade, subirem de *status* e, quem sabe, conseguirem se fixar em algum palácio ou corte. Enquanto algumas poucas trupes conseguiram se estabelecer em Paris, outras tantas continuaram sua itinerância pelas províncias até a constituição dos teatros fixos; sempre almejando formar um mercado, se fixar e se estabelecer.

Para Duvignaud, seriam dois traços característicos – aparentemente contraditórios, mas correlativos – da situação social do ator nas sociedades monárquicas: o nomadismo e a transformação do ator em funcionário. São aspectos ainda atuais que não estão somente relacionados à subsistência, mas à atitude perante seu papel como artista. Ao abordar o sedentarismo como possibilidade de dominação, Maffesoli aponta como a imobilização em uma função – profissional, ideológica, afetiva – em vez de ser marca de progresso social ou individual, pode ser sintoma de fechamento e estagnação trazendo, a longo prazo, efeito mortífero.

O sedentarismo e a burocratização do teatro e do ator se deram no contexto de uma sociedade estruturada nas monarquias absolutas apoiadas na burguesia nascente, na administração e na burocratização. O teatro se institucionaliza e o ator tende a se fixar, se transformar em um funcionário, “um trabalhador regular que produz uma quantidade definida de emoção com data fixa e dispõe assim de meios de subsistência previstos” (DUVIGNAUD, 1974, p.69).

Um exemplo prático dessa correlação é o Regulamento do Delfim, de 1684. Ao se estabelecerem no Palais de Bourgogne, os cômicos italianos cujo privilégio de

exclusividade vinha do reinado de Luís XIII, passaram a representar um repertório de quarenta comédias francesas adaptadas ao teatro italiano. Escritas ou não pelo ator Gherardi, mas seguindo a tipologia da comédia italiana, foi lhes fixado pelo Regulamento do Delfim, a título de sistematização, a quantidade de doze personagens e determinados os nomes dos protagonistas, entre os quais: Colombine, Pantalón, Isabelle, Arlequin, Scaramouche e Doutor.

Geralmente, itinerar com teatro nos moldes tradicionais, demandava um repertório um pouco mais extenso em termos quantitativos e, às vezes, também qualitativo. Ao visitar uma aldeia campesina ou uma cidade provinciana é preciso ter mais de uma peça preparada para corresponder ao tipo de público local ou mesmo para dar continuidade a uma estadia com sucesso, na medida em que o pequeno público pode desejar ver outro espetáculo da companhia. Muitas vezes faltava tempo de preparo. Esse modelo de companhia cujos artistas são determinados segundo a tipologia dos personagens seguindo um padrão constante, herdado das companhias mambembes renascentistas – seja por motivos de produção (necessidade de repertório, tempo reduzido de ensaio, quantidade limitada de integrantes da trupe e etc.) ou por opção estética – também é encontrado nas turnês teatrais no Brasil até quase a metade do século XX. Na época, não havia espetáculo encenado no Rio de Janeiro que, após algumas alterações de texto e elenco, não seguisse em turnê pelo interior do país.

## **5. Atores mambembes no Brasil da primeira metade do século XX**

Décio de Almeida Prado introduz o livro *O Teatro Brasileiro Moderno* (2003) com um panorama do início do século XX quando as representações eram diárias, o repertório constantemente renovado e as companhias sem tempo, nem objetivo artístico, de ensaiar com mais dedicação. Alguns subterfúgios supriam essas deficiências: a configuração das companhias, com intérpretes especialistas em tipos específicos (galã, centro cômico, centro dramático, dama-galã, caricata, ingênua e etc.), uma marcação de cena básica para vários espetáculos a qual seguia uma prévia divisão do palco em áreas destinadas aos atores segundo grau de importância na peça e o ponto que cumpria importante função

neste contexto no qual os atores não conseguiam, nem precisavam, realmente decorar os papéis.

Ainda segundo Prado, os espetáculos estreavam no Rio de Janeiro, centro artístico de irradiação do teatro, com apuro na produção, porém que jamais resultava o suficiente para suprir uma extensa temporada. Hoje em dia, a população urbana é de tal proporção quantitativa que basta uma peça no repertório itinerante de uma companhia para sustentar uma turnê. Há exemplos de espetáculos que estão em cartaz há anos, como *Cócegas* com Heloisa Perissé e Ingrid Guimarães. Como colocaram Camilo Áttila e Augusto César Machado, de *Friziléia* e do Projeto Mambembom, respectivamente, é possível sair em turnê com uma mesma peça durante anos devido à possibilidade de se retornar aos mesmos lugares com a mesma montagem e atingir um público que ainda não havia comparecido. Porém, não é o que aparece nos depoimentos de mambembeiros do início do século XX, como o ator Luiz Iglezias que se refere à estadia na cidade de São João Del-Rey escrevendo: “Sete dias de uma temporada brilhante na qual as peças mais finas de nosso repertório obtiveram o maior sucesso” (IGLEZIAS, 1945, p.198). Portanto, esgotada a temporada carioca, o elenco partia em turnê para explorar outras praças, efetuando mudanças, algumas delas visíveis na mambembagem até os dias de hoje, como corte do texto para diminuir a duração do espetáculo, abolição de papéis menores e adaptação de outros para otimizar o elenco e substituição de atores – afora os mais consagrados ditos chamarizes de bilheteria.

O livro *Mambembadas* (1942) de Olavo de Barros é constituído de historietas verídicas e pitorescas que se passaram nas primeiras décadas do século XX cujos protagonistas são atores e companhias, geralmente bem famosos na época, em turnê pelos estados brasileiros. Naquelas situações reais são encontrados exemplos concretos da condição volante que determina o ator dentro e fora de cena. Barros menciona atores brasileiros como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Leopoldo Fróes, Norberto Teixeira, Constantino, Manoel Pêra, Lucia Fernandes, entre tantos outros que viajavam com companhias como a Carrara, Companhia de Comédias, Canedo, Alzira Leão e etc. por cidades do interior de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e até do Pará.

Em *Mambembadas*, Olavo de Barros cita Brandão, “o popularíssimo”, que peregrinou pelo interior do país por mais de trinta anos nas primeiras décadas do século

XX e que na opinião do autor teria sido um dos maiores expoentes artísticos da mambembagem de seu tempo o qual, segundo Luiz Iglesias, morreu dentro do escritório do Circo Spinelli a mercê de favores e contribuições dos colegas para sobreviver. Artur Azevedo criou o protagonista da peça *O mambembe* (1904) inspirado no ator itinerante. O honesto empresário e diretor teatral Frazão (alusão a Brandão) sai em excursão com sua companhia pelo interior do Brasil em esquema mambembe. Para fugir da instável vida de ator no Rio de Janeiro, Frazão decide montar uma companhia mambembe, “nômade, errante, vagabunda, [...] que vai de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro onde possa improvisá-lo”<sup>7</sup>. Ele mesmo já teria representado até em cima de uma mesa de bilhar.

No início do texto, ao explicar o que significa mambembe a uma atriz amadora, Frazão diz que até aquela época o vocábulo não figurava em nenhum dicionário, chegando até eles pela tradição oral e tendo sua origem provável na língua mandiga onde, segundo o personagem, mambembe significa pássaro que sendo livre, voa pelos espaços como os artistas volantes percorrem a terra.

No livro de memórias *O Teatro de Minha Vida* (1945), o ator Luiz Iglesias conjugou o verbo mambembar defendendo que este teria sido acrescentado à gramática portuguesa pela linguagem teatral brasileira. Segundo ele, a mambembagem levava o artista aos confins do Brasil onde só se havia ouvido falar em cinema, além de tirar o teatro nacional da miséria orgânica em que vivia. Paralelamente à sua importância como difusora cultural – propagando o repertório do momento –, foi curso primário e subsistência de grande parte da classe teatral brasileira.

Por outro lado, era enorme a quantidade de artistas que se invalidavam artisticamente peregrinando durante toda uma vida, muitas vezes não chegando a retornar à capital e acabando por morrer em algum canto do Brasil. Iglesias enaltece a figura do mambembeiro, segundo ele, tantas vezes depreciado por seus colegas.

No livro, são descritas situações pessoais como quando, em 1927, o ator / produtor desembarcou em Aracaju para preparar a chegada de uma companhia e encontrou outra desfalcada pela falta do protagonista: Olavo de Barros, o autor de *Mambembadas* (1942), acima citado. Tendo sido intimado a substituí-lo na última hora sem saber uma palavra do

---

<sup>7</sup> *O mambembe* de Artur Azevedo e José Piva (1904).

texto, “deixou-se conduzir docilmente pelo ponto, que o foi manobrando como a um fantoche” (IGLEZIAS, 1945, p.47). Ainda em Aracaju viveu o abandono de um empresário que deixou toda a companhia de dezessete integrantes, assim como a trupe da peça de Artur Azevedo, sem dinheiro, sem alimentação e sem teatro para representar, tendo ele próprio que implorar aos donos dos hotéis a liberação dos atores e o custeio das passagens dos mesmos para longe daquela localidade de vez.

Afinal, tendo sido aqui introduzida pelo léxico teatral ou não, o fato é que a mambembagem fez parte da formação do teatro brasileiro contribuindo para caracterizar, em muitos aspectos, a sua estrutura e seu perfil.

## **6. Companhias mambembes no Brasil da metade do século XX**

Na segunda metade do século XX, como ainda hoje, a prática da mambembagem possibilitou a subsistência de artistas consagrados que, com suas companhias, produziam espetáculos e saíam a viajar em busca de mercado e independência financeira. Como Elizabeth Savalla e Camilo Áttila, parcerias entre artistas e produtores, muitas vezes estruturadas com bases em relações pessoais, compunham algumas companhias como a de Maria Della Costa e Sandro Polônio e a de Tônia-Celi-Autran.

O Teatro Popular de Arte (TPA) foi fundado em 1948 no Rio de Janeiro por Polônio e Della Costa, juntamente com Itália Fausta, excursionando pelo Brasil diversas vezes para conseguir se manter até seu encerramento quase trinta anos depois, em 1974, quando se encerrou com o nome de Companhia Maria Della Costa (CMDC). Já de início, após uma inauguração carioca de atividade intensa, o TPA começou a sentir problemas de falta de público e verba partindo para São Paulo para iniciar uma das primeiras de suas grandes excursões pelo Brasil.

Em seu livro sobre a companhia, Tania Brandão (2009) apresenta trechos do programa da inauguração do Teatro Cultura Artística de São Paulo que contou com o primeiro espetáculo do TPA, *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues. Nele, há um texto que trata dos dois primeiros anos da companhia se referindo à primeira excursão ao Sul por capitais e cidades fronteiriças como “um trabalho de quase apostolado junto ao abandonado público de nosso interior, ávido de beleza, mas sempre condenado aos

espetáculos destituídos de nível artístico” (BRANDÃO, 2009, p.233). Em depoimento para o livro, Sandro Polônio fala sobre a importância das turnês para sua companhia revelando a sedução da imprevisibilidade da mambembagem – mesmo no tocante às finanças – e do próprio cotidiano: carregar um caminhão de madrugada para estrear em outra cidade no dia seguinte. Viajar era importante como subsistência e manutenção da companhia, além de alimento espiritual, como colocou o diretor.

Tania Brandão cita Wanda Marchetti, veterana na mambembagem com seus números de variedades pelo interior do Brasil por volta de 1920, atriz cuja autobiografia menciona a precariedade das primeiras excursões do TPA das quais participou em 1949. Polônio teria conseguido precários aviões da Força Aérea Brasileira nos quais só era possível adentrar por meio de escadas de corda. Segundo a atriz, nem a então anciã Itália Fausta escapava de tamanha peripécia. Maria Della Costa comenta a dificuldade de percorrer quilômetros de estrada durante horas sentada em um carro e ter que ir direto para o teatro representar sem tempo nem de trocar de sapatos.

No entanto, o ator Sérgio Brito, em depoimento sobre a excursão de 1952, recorda apenas de um “mambembe de luxo com cenários integrais, em dois caminhões” (BRANDÃO, 2009, p.258) e de um repertório que Tânia Brandão descreve como contendo, além de peças que haviam sido encenadas em São Paulo e no Rio de Janeiro em montagens prestimosas, outras feitas somente para aquele fim, direcionadas a um público de gosto menor. Por vezes, eram adaptados filmes de sucesso, como *Rebecca* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, com o intuito exclusivo de fazer caixa.

Outro aspecto da mambembagem do TPA / CMDC que diz respeito à itinerância teatral brasileira no geral, principalmente até os anos 60 do século XX, é como os estados do sul e São Paulo sempre foram privilegiados em oposição aos do norte por uma questão financeira, apesar da tradição da arquitetura teatral naquelas regiões desde a colonização. Isto é, não por falta de edifícios teatrais. Apesar de ter feito grandes turnês pelo norte, Sandro Polônio optava, geralmente pelo sul, pela procedência de Maria Della Costa e por ser mais rico: “Então o sul era a nossa Caixa Econômica” (BRANDÃO, 2009, p.246).

O fato é que o TPA / CMDC conseguiu se manter, em parte, devido à mambembagem, assim como sua contemporânea Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA).

Na Revista Panorama Visto do Rio, em pesquisa sobre a companhia de Celi, Maria Inez Barros de Almeida (ALMEIDA, 1987) descreve o momento teatral do final da década de 50 citando um paradoxo: por um lado, havia a intensidade e aceleração do ativismo profissional com a criação de companhias, a disputa pelos atores e o alto preço dos direitos de títulos estrangeiros, por outro, as plateias não aumentavam colocando os grupos na contingência de:

[...] mambembar pelo interior, uma expressão em pleno uso na época em foco, que conterà indicativos da conjuntura e que ajudará a percebê-la, levando-se em conta a extensão territorial do país e suas conhecidas deficiências, o sul ainda oferecendo um mínimo de garantias, mas legítima temeridade a visita a outras longitudes e latitudes onde só chegavam os naufragos ou endemoniados, como Paschoal Carlos Magno com suas caravanas culturais subsidiadas a custo de gritos de intimidação e lágrimas prodigiosas (ALMEIDA, 1987, p.56).

A CTCA estreou em março de 1956 no Teatro Dulcina do Rio de Janeiro com o espetáculo *Otelo* de Shakespeare sob a direção de Adolfo Celi, colocando como uma das cinco propostas de seu Programa Maior a contribuição para a divulgação cultural no interior do país com espetáculos do mesmo nível das capitais. Porém, já em agosto do mesmo ano, a estréia de *Entre quatro paredes* de Jean-Paul Sartre aponta para a possibilidade de escândalo e falta de aceitação por parte do público do interior, uma questão recorrente ainda hoje em dia. De qualquer maneira, a peça participou da primeira excursão da companhia, algumas vezes sendo encenada, outras não.

A CTCA teve um percurso que durou de 1956 a 1962 conseguindo concretizar duas excursões pelo Brasil.

A primeira, em 1957, para grandes cidades dos estados de São Paulo, de Minas Gerais e da região sul quando, apesar da importância dos locais visitados, repertório e elenco foram modificados em função da contingência, pois se no Rio de Janeiro e São Paulo os clássicos já representavam uma audácia, no interior se tornavam verdadeira temeridade para a bilheteria. Portanto, novos textos – mais diretos ou mais óbvios – foram inseridos, inclusive alguns que já haviam sido sucesso de outras companhias no passado recente, transformando o repertório em uma miscelânea distante do objetivo

inicial da companhia. Esta primeira turnê tinha o objetivo de abranger todo o país terminando, porém, por acontecer somente nos estados do sul e nos que faziam fronteira com São Paulo.

A segunda excursão nacional aconteceu em 1960 para quatorze cidades de São Paulo e Sul de Minas chegando, de fato, a atrair jovens participantes de grupos amadores, sedentos de participar de um movimento teatral e aprender com o mestre que Celi representava, e dispostos a prestigiar e colaborar exercendo funções no espetáculo, como lanterninhas, bilheteiros e etc.. O resultado foi o êxito da companhia em seu objetivo de divulgação cultural e de contato com grupos amadores, bem como a renovação de seu diretor que, a partir daí, elaborou uma política cultural posta em prática muitos anos depois, entre 1978 e 1980, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), quando foram equipados diretores e instrutores para penetrarem sertões e margearem costas em um projeto cultural de distribuição de *know-how* e descoberta de novas vocações: o Mambembão.

No fim da revista, Maria Inez Barros de Almeida avalia os desdobramentos dos objetivos iniciais da companhia. Em relação à terceira proposta – divulgação cultural no interior do país – a autora acredita que foi inegável tal empreendimento através das duas únicas excursões realizadas, sobretudo no estado de São Paulo, embora o desejo de estendê-las para o norte tenha sido a cada fim de temporada reiterado.

A itinerância acompanhou Paulo Autran até o fim de sua vida. Na época da CTCA, paralelamente aos espetáculos da companhia, o ator encenava poesias, prosa e textos de peças, obtendo uma enorme repercussão de público. Por volta de 1995, quando mambembei pelo interior de São Paulo, segui seu rastro percebendo sua presença por vários palcos. Não foram poucas as vezes que cheguei em um teatro após uma apresentação de algum espetáculo seu. Como integrante da CTCA tinha o objetivo de atingir a juventude amadora de teatro, mas naquela década de 90, Paulo Autran continuava viajando, porém, para encontrar um público solidamente conquistado em décadas de trabalho.

As iniciativas da CMDC e da CTCA mostram um enfoque em relação à mambembagem diferente do que vinha existindo desde o século anterior até a década de 50. Paralelamente à busca de mercado, começa a aparecer no discurso das companhias o

desejo de atingir platéias outras que não as do eixo Rio – São Paulo, de desbravar o Brasil levando a arte aos que tinham menor acesso, colando à itinerância o papel de difusora cultural. A arte passa a ter a função pedagógica, e política, de transmissão ética e estética. Neste sentido, Milton Nascimento cantou: “todo artista tem que ir aonde o povo está”.<sup>8</sup>

Atualmente, o panorama é outro; os artistas deslocam-se focando um aprendizado que circule em via de mão dupla. Pretende-se a troca. Acredita-se na importância de democratizar a cultura no sentido de escutar as vozes que ecoam das periferias internas e externas aos grandes centros urbanos, isto é, dos subúrbios metropolitanos aos longínquos estados brasileiros. A tarefa não é de transmissão – categoria, atualmente, destituída de função pedagógica –, mas, ao contrário, de promoção de cidadania através da valorização cultural, bem como da renovação da cultura hegemônica com a riqueza estética marginal.

---

<sup>8</sup> Famosa frase da canção *Nos bailes da vida* de Milton Nascimento e Fernando Brant do álbum *Caçador de mim* (1981).

## **BLOCO 1 - ITINERÂNCIA ENQUANTO MAMBEMBAGEM**

### **Capítulo 1 – Projeto Mambembom: Itinerância enquanto projeto pedagógico**

É possível abordar a itinerância como concretização de um projeto pessoal e artístico de expansão cultural e humana. Trata-se do movimento do artista em direção ao outro e a si mesmo, do desejo de conhecimento e transformação mútuos entre ele e seu público. A partir dessa perspectiva, neste capítulo, procuro perceber os elementos da itinerância que constituem efetivamente o Projeto Mambembom, desenvolvido entre os anos 1994 e 97 pelo interior do Brasil.

#### **1. Projeto Mambembom**

O Projeto Mambembom foi criado por mim e pelo ator José de Abreu com a proposta inicial de levar teatro a um público que, na maioria das vezes, jamais assistira a uma peça teatral – dentre outros motivos, por falta de um local apropriado – ampliando seu horizonte cultural, formando plateia e deixando marcas nas cidades visitadas. Assim, percorremos, entre maio de 1994 e junho de 1996, cem cidades dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Goiás e Rio de Janeiro, apresentando o espetáculo *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia* de Luiz Arthur Nunes, dirigido por Claudia Borioni. Nesse ínterim, em 1995, participamos do projeto Teatro nas Universidades da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Em 1997, depois da Jornada SESC de Teatro, em São Paulo, o projeto terminou com uma temporada da peça no Teatro Cândido Mendes do Rio de Janeiro e no Teatro da UFF em Niterói.

Toda a base do projeto teve como inspiração a mambembagem *dell'arte*, porém, a carroça típica foi substituída por uma caminhonete de cabine dupla Mitsubishi na qual nossa trupe de dois casais viajou transportando cenário, figurino, som e luz, se apresentando em praças públicas (em cima de caminhões de laranja ou palanques), em circos, salões paroquiais, auditórios e teatros, quando havia esta opção. Essa estrutura portátil capacitou a produção para conseguir o apoio – raramente patrocínio – de prefeituras locais, clubes e estabelecimentos privados fazendo com que o projeto que se

propunha inicialmente durar três meses, se estendesse por três anos. Em entrevista em anexo, o técnico Augusto César Machado declara: “O projeto começou pela Anhanguera pra resgatar o teatro no lugar onde o Zé nasceu. Era para formar plateia. Era mesmo um tipo de viagem Capitão Tornado”.

O texto concebido por Luiz Arthur Nunes narra a "eterna guerra dos sexos" em uma colagem de cenas de peças escritas desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, como *Lisístrata ou A greve do sexo* de Aristófanes, *A megera domada* e *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. A ideia era contar um pouco da história do teatro de maneira acessível e popular. O roteiro se constituía numa sucessão de cenas cômicas, intermediadas por uma pequena apresentação do contexto teatral do qual foram extraídas. Além de ensinar através da própria peça, desde o início, fundamental para o Projeto Mambembom era promover uma agitação cultural nas cidades visitadas durante os três dias de permanência da equipe, com palestras para estudantes secundaristas e universitários – sobre teatro, cinema e televisão –, *work-shops* para grupos de teatro amador, além da presença da equipe nos eventos sociais – quermesses, desfiles, jogos de Bingo, feiras de gado e etc. – e na própria casa dos moradores. Enfim, julgávamos que o "corpo-a-corpo" tão valorizado pelo público era essencial para o cumprimento do objetivo do projeto: não apenas fazer a peça e usufruir da remuneração vinda da bilheteria – os ingressos eram, invariavelmente, vendidos a preços populares – como estabelecer uma relação e deixar marcas nas cidades visitadas.

Portanto, idealizamos o projeto, tanto visando um retorno financeiro que possibilitasse nossa subsistência, quanto movidos pela ideia de encontrar na mambembagem alimento artístico e sentido para nossa profissão naquele momento. De fato, a mambembagem possibilita o resgate do fazer artesanal do teatro, bem como o confronto com um aspecto ideal ou idealizado da função de seu ofício. O artista mambembe é um referencial e uma utopia: “Vontade de continuar viajando pelo Brasil, vontade de ser mambembe, artista de circo, artista!” (FERNANDES; AUDIO, 2006, p.79). O Projeto Mambembom levou essas questões às últimas conseqüências.

## **2. Texto e encenação de *A comédia dos amantes* ou *Os amantes da comédia***

Para o Projeto Mambembom, procurávamos um texto segundo determinados quesitos: elenco de dois atores (homem e mulher), comédia, popular, não apelativo sexualmente e sem necessidade de cenário pesado. Pensávamos até em usar cadeiras e mesas conseguidas no próprio local da apresentação. Foi quando José de Abreu lembrou de, vamos dizer, um roteiro de Luiz Arthur Nunes que tinha sido escrito no final dos anos setenta para dois atores gaúchos (Suzana Saldanha e Guto Pereira): *A comédia dos amantes*. Segundo o autor, a ideia foi fazer um espetáculo comunicativo e acessível para viajar. Portanto, os fatores determinantes foram comunicação e possibilidade de itinerância. O texto era perfeito para a ocasião: dois atores perpassam a história do teatro através de cenas cômicas de casal com possibilidade de improviso, aspecto esse que também determinou a escolha de *Friziléia* pelo casal itinerante de produtores e artistas Elizabeth Savalla e Camilo Áttila. Depois de haverem trabalhado com textos mais fechados, como o caso de *É* de Luiz Fernando Veríssimo, acabaram por optar por um texto que liberava a atriz para improvisar abrindo, inclusive, espaço para um número de plateia que funciona como um entremez dentro do espetáculo.

Assim como *Friziléia* que, segundo Áttila, partiu de, praticamente, um roteiro transformado, *A comédia dos amantes* concebida por Luiz Arthur Nunes sofreu, durante os ensaios com a diretora Claudia Borioni, adaptações que originaram quase que um novo texto. Passamos a chamar os personagens que contavam a história e encenavam as cenas clássicas, originalmente Ator e Atriz, com nossos nomes verdadeiros: Ana e Zé. Como éramos casados fora de cena, naturalmente levávamos para dentro dela as idiossincrasias da vida conjugal de dois atores. Assim, um casal de atores “casados na vida real” – o que o público já sabia antes ou passava a compreender desde o início do espetáculo – contava partes da história do teatro por meio de personagens em sua maioria conhecidos, simulando brigas e reconciliações entre si, em um jogo metalinguístico que confundia os espectadores.

Toda a concepção técnica foi idealizada pelo iluminador Rogério Wiltgen, meu irmão, acostumado com engenhocas não somente na área de iluminação, mas, também, com estruturas cênicas e arquiteturas. Para obtermos auto-suficiência de locomoção, inspirados nos mambembes renascentistas, os dois caixotes que transportavam todo o material técnico (e as bagagens da equipe ambulante na capota da caminhonete), também

serviam de cenário. Em cena, um deles virava uma arara de figurinos e o outro, sofá, mesa e balcão de Julieta.



### Projeto Mambembom: Caixotes / *containers* / cenário

As cinco fotos anteriores mostram a transformação dos caixotes que, de *containers* (transporte de mini-projetores, fios, adereços e figurinos) passam a ser usados como cenário. Na quarta imagem, um caixote está sendo aberto, no início do espetáculo, e suas hastes estão sendo levantadas para fazê-lo de arara (sustento dos cabides com os figurinos

que já se encontram em seu interior), enquanto, na foto seguinte, o outro vira um balcão de Julieta. Não havia possibilidade de espaço ocioso na caçamba da caminhonete, portanto, o que estivesse ali deveria ter sua utilidade potencialmente duplicada; assim como a própria equipe que também foi otimizada para caber no automóvel. Na primeira foto, o técnico ainda não tinha o *know-how* da arrumação, inclusive, por ter assumido esta função especialmente para a viagem, na medida em que era um ator, nosso conhecido, escolhido porque, como seríamos apenas quatro pessoas convivendo intensamente dentro de uma caminhonete, visávamos um ambiente propício, com intimidade e despojamento. Na segunda imagem, o material já está melhor arrumado dentro da caçamba. Na última, com os caixotes vazios, vislumbra-se suas diversas possibilidades de transformação: cadeiras, poltronas, além de arara e balcão. Portinholas e tampas abriam compartimentos e gavetas nos quais utensílios eram transportados nas viagens para serem utilizados na peça (chapéus, perucas, cintos e etc.). O figurino dos atores era completamente básico para receber os adereços que caracterizavam os personagens.

A dinâmica do espetáculo se dava da seguinte maneira: enquanto os atores descreviam para o público o contexto da cena subsequente (época, autor e etc.), trocavam de figurinos, colocavam adereços e arrumavam o cenário para a representação. Finalmente prontos, preparavam a luz nos pedais e era dada a largada do show-teatro! Acabada a cena, retornava-se à mesma dinâmica – atores falando sobre a próxima cena enquanto trocam cenário e figurinos. Durante a representação aconteciam pequenas e quase imperceptíveis interrupções causadas por supostas desavenças entre os atores preparando o público para acreditar quando, quase no final do espetáculo, ocorria a grande briga entre o casal, delatando um os hábitos do outro e simulando uma separação.

Ao longo da viagem, o repertório de idiossincrasias entre casais ia mudando sempre. Depois da peça, o público vinha dividir suas reclamações contando manias do cônjuge que eram incorporadas ao improviso da briga, como a maneira de apertar a pasta de dente, um acordar mais cedo para comer os dois bicos da bisnaga, o sentido que coloca-se o rolo de papel higiênico (desenrolando para dentro ou para fora), a maneira de tirar a calça e deixar no chão do jeito que caiu (a calça fica na forma de infinito) e etc. A cena da briga nasceu nos ensaios, e era apenas apontada por uma frase, mas foi crescendo tanto ao longo da viagem, e agradando tanto, que tivemos que tirar outra (por conta da

duração do espetáculo) para manter a briga. Independente de tratar de casal ou não, as cenas de plateia nas quais o ator conversa diretamente com os espectadores invariavelmente são o deleite do público do interior, por sentir nela que o artista de fora está travando consigo uma comunicação mais pessoal. É o momento em que o ator pode fugir do roteiro para improvisar e se colocar pessoalmente. Camilo Áttila contou em entrevista que também no caso de *Friziléia* a cena de plateia vem sendo alimentada pelo público durante a turnê, com depoimentos e histórias incorporadas à narrativa, chegando a uma duração aproximada de dez minutos e forçando o corte de outras partes da peça.

Eu sempre me refiro a *A comédia dos amantes* ou *Os amantes da comédia* como show-teatro, pois foi assim que passamos a nomeá-la em Santa Rita do Passa Quatro. Quando chegamos do Rio de Janeiro, procuramos uma gráfica que era bem simples e sem recursos a qual criou um cartaz primário e cafona, com espaço para preenchermos a data e o local abaixo de uma foto feita às pressas ainda no Rio, porém de muito mau gosto (libero o fotógrafo Guga Melgar dessa culpa, pois nosso figurino, maquiagem, pose, tudo era péssimo!). E foi aquele o cartaz – igual às filipetas – com o qual viajamos durante o primeiro ano e meio de apresentações, apesar da mudança do título. Na verdade, não foi por motivos de produção que não modificamos a arte, mas porque é esse tipo de cartaz que atinge o público do interior; o mais importante é o rosto do artista famoso que compõe o elenco. E lá estava nossa cara bem grande naquela foto “cafona” com um convite mais lugar-comum, ainda por cima escrito com letras desalinhadas para parecer cômico: “Venha morrer de rir no show-teatro!” (anexo H).

Voltando à gráfica, o sábio homem que nos atendeu exclamou veementemente: “Teatro? Mas, ninguém vai querer ir porque essa palavra assusta, as pessoas acham que é chato. Não pode ser show? Ou show-teatro?!”. Achamos perfeito, pois, afinal, não deixava de ser um show de cenas teatrais. E assim ficou. Porém, a diferenciação entre show e peça teatral diz respeito não à estrutura do texto, mas à qualidade da reação do público. A grande parte dos espectadores das cidades de interior não encontra nas peças de teatro o mesmo espaço de descontração e possibilidade de manifestação que os shows de música e os bailes. A quase exigência de uma formalidade rígida na recepção do teatro propriamente dito acaba por afastar o público, ao contrário do que ocorre nos espetáculos em praças públicas, os quais permitem uma interação mais espontânea e expansiva por

parte de uma plateia acostumada com feiras agropecuárias e shows ditos bregas. Elizabeth Savalla menciona, em entrevista, a gratificação quanto às reações do público do projeto Teatro de Graça na Praça que, de tão vivas, as faz se sentir estrela de um espetáculo musical. O público da rua não se sente tolhido como dentro da caixa do teatro. No nosso caso, esse espírito e essa liberdade de expansão penetrava para dentro dela.

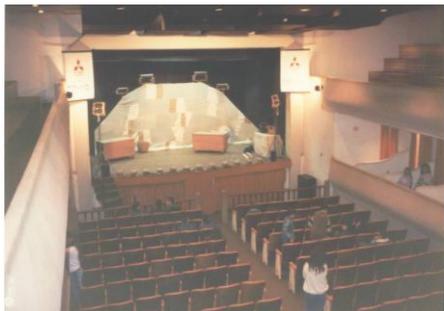
Outro aspecto emergente diz respeito ao apelo sexual das peças que viajavam pelo Brasil. Tínhamos saído do Rio com as primeiras cidades pautadas. Já no interior de São Paulo, porém ainda no início da viagem, quando começamos a marcar as apresentações nas cidades seguintes via telefone, percebemos uma desconfiança nas pessoas. “Comédia dos amantes? Um casal de atores?”. Chegavam a perguntar se no cenário havia alguma cama. Na época, tinha dois casais de atores viajando, separadamente, com comédias sexualmente apelativas: Cláudio Cunha e Melissa Mell, e Victor Branco e sua mulher. A solução foi inverter o título para *Os amantes da comédia*, ou melhor, *Os amantes da comédia ou A comédia dos amantes*. E assim ficou. Tudo para nos adaptarmos aos hábitos do interior; até no título a itinerância se tornava constituinte. Esta é, inclusive, uma atitude recorrente nas três experiências aqui analisadas.

### **3. Produção**

Como tínhamos que viajar em um carro apenas, a equipe deveria ser de, no máximo, quatro pessoas. Havia eu e Zé que, além de atores, éramos os produtores, no entanto, sem poder fechar borderô no início do espetáculo por estarmos em cena. Ao mesmo tempo, não poderíamos abrir mão de uma pessoa para essa função, pois na maior parte das vezes não existia urna para os ingressos, nem um responsável pela bilheteria. Se havia, não era de nossa confiança. A solução foi otimizar descartando uma das funções de operação: luz ou som. Então, o Rogério Wiltgen criou uma pedaleira com interruptores para que os próprios atores, ao pisar, acendessem os refletores de cada cena – uma espécie de mesa de luz de chão. Nós controlávamos a iluminação enquanto o som era operado dentro de cena por Augusto César Machado em uma aparelhagem caseira, porém potente, tipo *microsystem*, quando possível, ligada ao som do teatro.

Assim, a equipe era formada por dois casais: um com dois atores e produtores e o outro com uma assistente de produção e um montador de cenário e operador de som.

Para que pudéssemos fazer o espetáculo em qualquer lugar sem depender de um edifício teatral com varas de luz, a iluminação foi feita com tripés de lâmpadas dicróicas dentro de micro-refletores alinhados com varas de luz em miniatura. Segundo Rogério, as dicróicas, então novidade, possuem baixo consumo, ideal para lugares com dificuldade de gerar uma energia de 2.000 W de luz. Havia também uma ribalta com lâmpadas comuns para iluminar e também para delimitar o espaço de atuação em locais que não contavam com um palco. Os tripés de ferro eram armados na frente e atrás do palco dando conta de delimitar e iluminar o espaço cênico. Só precisávamos de uma tomada. No início pedíamos que ela fosse 110 w, mas como várias cidades eram 220 w, compramos um transformador portátil e nem mais essa exigência era feita. Nos tornamos totalmente auto-suficientes.



**Teatro municipal**  
**São Simão / junho de 1994**



**Caminhão de laranja em praça pública**  
**Ibitinga / setembro de 1994**

Não tínhamos dinheiro para produzir a peça, nem tempo para procurar patrocínio. Então, tivemos que apelar para dívidas com a equipe e com os fornecedores de material. Conseguimos dois apoiadores fundamentais: a Tokyo veículos (representante da Mitsubishi em Ribeirão Preto) que nos cedeu uma caminhonete L200 por três meses e a GE lâmpadas nos deu todas as dicróicas. Em troca, colocamos as logomarcas no carro, nos cartazes, panfletos, *banners*, além de colarmos cartazes da peça na lataria da caminhonete.



**Fronteira SP / MS**



**Guaranésia / MG**

**Cheia de cartazes e adesivos colados, a caminhonete acabou virando um *out-door* ambulante fazendo com que, tão logo chegássemos às cidades, nossa presença fosse percebida, despertando a curiosidade da população.**

Levantamos assim a produção: fazendo dívidas e acordos antes de viajar. O que não esperávamos era que, não somente a peça, mas todo o projeto fosse obter tamanho sucesso. Em três meses já havíamos quitado as dívidas e passamos a parcelar a caminhonete para não ter que devolvê-la, conforme o combinado, e assim interromper a viagem. Fazíamos questão de cobrar barato o ingresso para, na prática, fazer um teatro acessível ganhando na quantidade de público. Dávamos desconto para alunos, professores e quem mais pedisse, além de convites para grupos de teatro amador, funcionários de fábricas, entre outros. Quando não tínhamos que pagar o percentual do teatro, por vezes, doávamos para associações filantrópicas locais, como a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE). Nesse esquema, diversas vezes ganhamos mais dinheiro do que outras produções que estavam em turnê na época, como a do ator Paulo Autran com a peça *O Céu Tem Que Esperar* (direção de Cecil Thiré). Em entrevista, Augusto César Machado declarou:

A gente ia pelo dinheiro, mas dava convites nas fábricas, não deixava as pessoas sem ver. Quando a peça ia começar e eu via que tinha gente lá fora, perguntava por que a pessoa não ia ver e, quando falavam que era por causa de dinheiro, convidava pra entrar. A gente foi fazer no circo não por causa de dinheiro, foi pelo circo e pelo público do circo. Não foi por

causa de dinheiro em Orlândia, nem por prestígio nem nada, foi pela mambembagem, pra formar plateia, limpar o nome do teatro. Por onde a gente passava era uma festa; era uma coisa integrada (anexo A).

O nosso projeto deu certo por ser viável para as cidades percorridas. Não pedíamos quase nada – somente um apoio –, levávamos uma peça, dávamos palestras e, descontado o percentual do anfitrião, ficávamos com o lucro líquido da bilheteria. Tentávamos negociar este percentual dando em troca um *workshop* para grupos de teatro amador da cidade.

Começávamos o contato via celular (estávamos o tempo inteiro na estrada) por meio da Secretaria de Educação que, normalmente, era responsável pela cultura nas cidades. Invariavelmente ouvíamos que ninguém ali gostava de teatro e respondíamos que era porque nunca tinham visto, que nos responsabilizávamos inteiramente por um eventual fracasso. Depois diziam que não tinham estrutura; respondíamos que só precisávamos de uma tomada e um local para apresentação que poderia ser teatro, clube, salão paroquial, auditório de escola ou similar. Descrevíamos a agitação cultural que pretendíamos fazer e nossas exigências: dar palestras nas escolas (sobre teatro, cinema e televisão) e fazer dois espetáculos seguidos. Invariavelmente, achavam uma loucura. Nós explicávamos que o boca-a-boca era muito bom e que, no segundo dia, sempre dobrava ou triplicava o público. Em troca, em forma de apoio, pedíamos refeição para quatro pessoas, dois quartos de hotel – um para cada casal – e um tanque de óleo diesel.

Aprendemos sobre o diesel com o Betim de Guáira – linda cidade paulista arborizada, com um lago no centro. O Betim ficou tão feliz com nossa estadia que arrumou um jeito de nos ajudar mais, e de uma maneira muito fácil para a prefeitura: abastecendo nossa caminhonete no posto municipal. A partir daí, todas as prefeituras nos davam de bom grado e nós economizávamos dinheiro de combustível.

Quanto à alimentação, não foram poucas as vezes em que, a princípio, nos recusaram o apoio alegando que outras produções não tinham sido corretas mandando apenas técnicos e grande elenco para o restaurante, porém não o ator famoso que seria o chamariz da propaganda. Havia também casos de atores que criavam confusão na hora de pagar a conta dos extras em hotéis e restaurantes pelo interior. Nós limpávamos a

reputação da classe artística com nossa postura e, no meio da peça, sempre arrumávamos uma maneira de falar com naturalidade o nome de nossos apoiadores.

Além disso, sempre íamos aos eventos para os quais éramos convidados no intuito de participar da vida social da cidade, fazer propaganda e retribuir o apoio recebido. Assim, fomos a muitas quermesses, queijos e vinhos, feiras de gado, festas de peão boiadeiro, festivais universitários e etc. Chegamos até a fazer uma tarde de autógrafos sentados em frente à loja de sapatos de um apoiador e a subir no palco de um mega show de Leandro e Leonardo. Também fazíamos questão de tomar um café na casa do Seu João – ancião da cidade – e da dona Maria, antiga costureira. Era só pedir, que íamos.



**Tarde de autógrafos em frente à sapataria apoiadora  
Tanabi em julho de 1994**



**Entrevista na feira rural de José Bonifácio (julho de 1994)**

Na primeira foto vê-se uma sessão de autógrafa ocorrida na porta de uma sapataria apoiadora que, de tão tranquila, parece ser possível somente em cidades de interior. O mesmo ocorre nas fotos seguintes que mostram os artistas em uma feira rural. Na segunda imagem vê-se José de Abreu como o centro das atenções dos frequentadores, somente homens, que parecem escutá-lo com concentração total.

Para a divulgação era fundamental a ida à principal rádio da cidade na hora do almoço, quando a maior parte da população acompanha o noticiário local. Às vezes, esse tipo de entrevista se estendia por todo o programa de uma hora de duração. Sempre conseguíamos uma boa matéria no jornal impresso local, pois tão logo confirmávamos a data da apresentação, enviávamos o release e as fotos, via Correios. Na época, não havia a Internet (nem nós dispúnhamos do recurso), então, a antecedência era fundamental na medida em que diversas tiragens dos jornais eram semanais, quinzenais e até mensais.

Fazíamos duas cidades por semana – três dias de estadia em cada –, sendo o sétimo dia de folga em Santa Rita do Passa Quatro. O primeiro dia era somente para a divulgação, para conhecer pessoas, estar presente, fazer reverberar, enquanto os outros dois para divulgação e espetáculo. Chegávamos segunda-feira de manhã e fazíamos a peça na terça e na quarta. Na quinta-feira, viajávamos para outra cidade onde fazíamos a peça na sexta e no sábado. Como o domingo era a folga da equipe, se a cidade fosse perto de Santa Rita, voltávamos ainda na noite de sábado. Esse era o nosso esquema. No primeiro dia, palestra de manhã nas escolas e à noite nas universidades. De tarde, entrevistas ou um pouco de descanso da voz. Já chegávamos com tudo combinado: horário de descarregar no teatro, hotel, restaurante e etc. Normalmente, não havia erro. Somente no tocante às palestrinhas, pois, muitas vezes, não nos levavam a sério e tínhamos que resolver tudo na hora diretamente nas escolas. O fato é que quando a família se encontrava – coisa que ainda acontece no interior! – todos já tinham esbarrado com algum de nós, ou visto ou ouvido. O nosso lema era: “Quem não luta, não lota!”. As palestrinhas – bate-papos sobre teatro, cinema e televisão – eram uma forma de estimular o público através da transmissão de cultura num período pré-globalização, em lugares com enorme deficiência de informação sobre o assunto. Duas coisas se uniram: a vontade de interagir com a cidade – a pretensa utopia de deixar marcas – e a repercussão e o retorno que isso trazia.



**José Bonifácio em julho de 1994**



**Birigui em outubro de 1994**

As fotos anteriores mostram dois bate-papos que acontecem dentro de escolas, em auditórios, pátios ou espaços improvisados, reunindo jovens estudantes, jamais crianças. As salas se encontram, invariavelmente, lotadas. Na primeira imagem, percebe-se que, apesar de haver espaço vazio no chão a frente do ator José de Abreu (posicionado de costas para a câmera, usando camisa vermelha), o público se comprime no outro canto da sala, do lado da porta, talvez inibido com sua presença ou receoso de adentrar e se sentir constrangido de sair quando tivesse vontade. Nas fotos, vê-se um ambiente formal (até o ator descontraí-lo com seu humor).

#### **4. Sede: Santa Rita do Passa Quatro**

Santa Rita do Passa Quatro, cidade natal de José de Abreu, foi o motivo pelo qual traçamos como meta a Via Anhanguera. A casa na Rua José Bonifácio ainda era mantida pela família e se tornou sede da produção e nosso lar. Levamos, inclusive, nossos dois cachorros para viverem no quintal dos fundos. Os primos do Zé, fazendeiros, ainda moravam nos arredores. A cidade de vinte mil habitantes foi fundada em 1885 por italianos e é realmente especial. As ruas do centro são todas de paralelepípedo e a praça, além do coreto e dos arbustos de Fícus aparados em forma de animais, tem uma igreja meio gótica com afrescos italianos da época da fundação da cidade.

#### **5. Roteiro das viagens (mapa como anexo I)**

##### **5.1 Primeira etapa (maio / 1994 a dezembro / 1995)**

No primeiro ano viajamos pelo interior de São Paulo e sul de Minas, tendo como base Santa Rita do Passa Quatro. A ideia inicial era de lá partir para percorrer as cidades que ladeavam a Via Anhanguera (SP 330) – uma maravilhosa via expressa que corta o estado de sul a norte, da cidade de São Paulo a Uberaba, em Minas Gerais.



**Via Anhanguera (SP 330)**

**Como poucas estradas do Brasil, a Anhanguera é uma via larga (salvo alguns trechos como mostram as imagens anteriores), muito bem conservada, sinalizada e policiada. Constantemente há o controle de documentos e cargas, porém, os policiais do interior são fãs de telenovelas, então, como mostra a sequência de fotos, acabavam descontraindo-se e entregando-se à curiosidade em relação ao ator José de Abreu.**

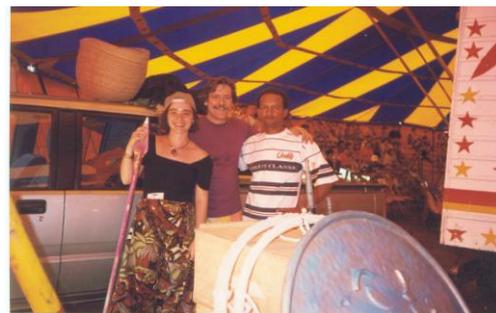
Porém, logo partimos para outras regiões do estado: para o leste em direção ao sul de Minas, para mais perto da capital, ao sul, para o centro e o noroeste, pela Via Washington Luiz (SP 310) até a divisa do Mato Grosso.

No interior de São Paulo, houve lugares difíceis e outros impossíveis de ir. Teve o prefeito Olho no olho que disse que só aprovaria a nossa ida, se o Zé fosse olhá-lo “olho no olho”! Teve a cidade de Descalvado – cujo nome já não ajuda – a qual virou, por muito tempo, nosso carma. A secretária de educação, creio que temerosa pelo perigo do contato com os artistas, nunca resolvia sobre a nossa ida e, para completar, a cidade era ao lado de Santa Rita – não precisávamos nem de hotel. Passamos a querer, fervorosamente, ir a Descalvado, como questão de honra. No fim, talvez como presente dos deuses pelo meu esforço, na semana do meu aniversário, em 5 de novembro de 1994, nos apresentamos para quase trezentas pessoas no salão nobre de uma escola municipal. Acabava, assim, a maldição de Descalvado! Em Leme aconteceu algo estranho. Havia

um teatro, mas a secretária de cultura não nos queria apresentando lá, dizia que não dava público, que ela não poderia nos ajudar em nada, nem sequer a fazer contatos. Apesar disso, resolvemos ir de qualquer maneira e fazer a peça na rua defronte ao teatro. Outra questão de honra. Em lá chegando, fomos colar cartazes e falar com donos de restaurantes que logo quiseram nos apoiar. Acabamos descobrindo o problema: a secretária de cultura era de um partido diferente do prefeito e queria vender o teatro para a Igreja Universal. Desvendado o mistério, conseguindo fazer a peça – e dentro do teatro.

Apesar das dificuldades e das exceções, muita gente esforçada colaborou para nosso sucesso, às vezes sem nenhum apoio institucional, apenas por achar importante uma apresentação de teatro na cidade.

Frequentemente parávamos em lugares inesperados por nossa conta ou devido a convites irrecusáveis, como ir à Passos para colaborar com uma campanha contra a AIDS doando uma parte do lucro da bilheteria ou ir à Taquaritinga a convite do grupo amador que estava em campanha para que não acabassem com o teatro da cidade. O circo de Guará também foi inesquecível. Há controvérsias na equipe sobre como surgiu a ideia: se tínhamos visto aquele cirquinho de beira de estrada e resolvido representar nele, pois até então não tínhamos feito o espetáculo em nenhum picadeiro, ou se foram eles próprios que nos procuraram pessoalmente para fazer o convite. Enfim, não foi o único circo que nos serviu de palco (a peça ela mesma era circense em vários os aspectos), mas era de uma tal simplicidade que a experiência tornou-se inesquecível.



**Circo de Guará em novembro de 1994**



**Circo de Guará em novembro de 1994**



**Circo de Itirapina em março de 1995**

As fotos anteriores mostram espetáculos em circos de qualidades diferentes. O circo de Guará era bem simplório, como mostra a primeira foto: na entrada, as bicicletas encostadas, sem corrente para trancá-las, aguardando seus donos assistirem ao espetáculo sugere um ambiente tranquilo, apesar da quantidade de público que lotou a sessão. Os vendedores ambulantes são uma criança e um senhor com um carrinho rústico. No cartaz feito em compensado com filipetas coladas, lê-se: “Grande show da TV Globo”. Apesar da simplicidade, o público está acomodado em cadeiras de ferro, ao contrário do circo de Itirapina no qual os espectadores assistem ao espetáculo em pé e satisfeitos, como mostram as imagens.

Ainda em 1995, ao voltarmos para o Rio de Janeiro, pretendíamos viajar com o espetáculo pelo interior do estado, mas a situação que encontramos foi oposta a São Paulo. As estradas do Rio são infinitamente inferiores, as cidades passíveis de serem visitadas não tinham a mínima estrutura e eram afastadas entre si. Por mais barato que cobrássemos, não era suficiente para muitas cidades. O estado é deveras mais pobre do que São Paulo e os habitantes das cidades com maior poder aquisitivo estão acostumados – e preferem – ir ao Rio para assistir teatro. Chegamos a percorrer algumas localidades,

como Teresópolis, Nova Friburgo e Três Rios – a mais interessante de todas por termos conseguido levar para lá um pouco do conceito do projeto, interagindo com o grupo de teatro amador local.

Para completar a situação, ocorreu o roubo da caminhonete. Então, continuamos a viajar usando uma Belina e acoplado a carreta do Rogério Wiltgen na parte traseira.

Dentro do projeto Teatro nas universidades, financiado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, apresentamos a peça em cinco faculdades do subúrbio da cidade. A experiência foi gratificante, pois conseguimos, tanto nas palestras quanto nos espetáculos, a presença dos estudantes que, apesar de morarem em uma metrópole e serem universitários, não tinham o hábito de assistir teatro. Foi a maior afluência e aceitação de público dos dez meses de duração do projeto da prefeitura. Além disso, pudemos realizar o espetáculo em espaços não convencionais, como a igreja e o auditório de duas universidades.

## **5.2 Segunda etapa (março a junho / 1996)**

Nesta etapa, fomos a Goiás, Minas Gerais, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Por conta da praticidade do cenário e da iluminação, mesmo sem caminhonete, percorremos várias cidades de uma mesma região em um tempo reduzido e nos deslocando por via terrestre. Por exemplo: no Rio Grande do Sul, fizemos apresentações em seis cidades em uma semana, ou melhor, nove cidades de dois estados diferentes em doze dias. Em Minas Gerais fizemos quatro apresentações em três cidades no intervalo de quatro dias. Nessas circunstâncias, percebíamos que o espírito do projeto estava presente – o que não conseguimos em Goiânia, por exemplo, fazendo uma temporada comum em um teatro convencional.

Na excursão ao Rio Grande do Sul, já na primeira cidade, Erechim, aconteceu um episódio que exemplificaria bem o espírito do Projeto Mambembom. Havíamos feito o espetáculo em Florianópolis (SC) e dois dias depois nos apresentaríamos em Erechim (RS). O cenário não tinha chegado, nem no dia, nem na hora da peça. Era comemoração do aniversário municipal, o teatro estava lotado e nem sinal da transportadora. Quando vimos que ia chegar às 22 horas, José de Abreu avisou ao público que tinha havido um

incidente e disse que, enquanto o caminhão não chegasse, falaria sobre a história do teatro. No entanto, se alguém quisesse sair não seria problema porque devolveríamos o ingresso. Quando o cenário enfim chegou, enquanto José falava, abrimos os caixotes no palco e fomos montando luz, contra-regragem e passando à ferro o figurino. No fim do espetáculo, o público não acreditou que realmente havia ocorrido um imprevisto e nada daquilo era ensaiado.

### **5.3 Terceira etapa (maio a agosto / 1997)**

Era realmente um desejo meu não terminar o projeto sem apresentá-lo na minha cidade, o Rio de Janeiro. Não somente meu, mas de todos os que participaram direta ou indiretamente do projeto – menos de José de Abreu. Além do que, sete anos de casamento, sendo dois de viagem intensa, fizeram a relação do casal se estreitar, se aprofundar, mas também saturar. Apesar de tudo, eu resolvi me dedicar à produção de uma temporada carioca, entrando com o projeto em busca de patrocínio, de apoio e de pauta em teatro. De maio a agosto de 1997, *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia* cumpriu temporada no Teatro Cândido Mendes seguida de um fim-de-semana no Teatro da UFF em Niterói.

## **6. Histórias de viagens e de cidades**

Das noventa e seis cidades que visitamos, algumas ficaram marcadas por incidentes, porém, a grande maioria por boas lembranças. Quantas vezes estávamos em outra localidade quando nos ligavam da anterior para falarem de suas próprias vidas? A base do projeto era interagir com os habitantes da cidade, porém, nunca saberemos o que deixamos, somente o que levamos conosco.

Houve uma cidade sobre a qual só me lembro que fizemos uma apresentação em praça pública e nos arrumamos para entrar em cena em uma casa atrás do palco armado. O então marido da secretária de cultura nos ligou meses depois para contar sobre a transformação de sua vida depois de nossa passagem por lá. Ele ficou encantado com o formato e o espírito mambembe do projeto, adorou o espetáculo, cantou Vicente

Celestino junto conosco durante a peça, acho até que estava meio solto e alegre de álcool. O fato é que ele era gerente da Caixa Econômica, mas desistiu de tudo e virou cantor andarilho!

Não sei se essa história foi em Itápolis onde a peça foi feita em praça pública em cima de um caminhão. Em todo caso, na hora da briga do casal, uma senhora que era crente, foi me buscar pela mão para me levar para sua casa e me dar água com açúcar para eu me acalmar. Não foi a única que tomou meu partido durante a briga – teve velhinha querendo bater de bengala no Zé e um rapaz *gay* que gritava para ele: “Machista! Machista!”. A peça tinha espírito de feira popular.

Quando me refiro aos espetáculos que fizemos em cima de caminhão é porque o que carrega laranja é estruturado por abas que abrem e fecham para o transporte das frutas. Quando abertas, caem e o que resta é somente o piso que pode servir como palco. Mais de uma vez fizemos a peça em cima desse tipo de caminhão com o solo forrado com a lona da nossa caminhonete, utilizando os tripés e a ribalta, e falando em microfones de mão – às vezes, com fio. Como camarim, em Ibitinga, colocaram um segundo caminhão encostado na parte de trás do primeiro, que era de metal e no formato de uma caixa – como os usados em mudanças – no qual nos instalaram “confortavelmente”: com mesas, cadeiras e arara.

#### **Espectáculo em cima de caminhão – Ibitinga em setembro de 1994**



**Camarim dentro de caminhão auxiliar encostado ao caminhão palco**

**Vista de dentro do camarim com rotunda ao fundo (foto esquerda)**

**Vista de ângulo inverso (foto direita)**



**Frente do palco**

**A traseira do caminhão servindo como palco e a lona da caminhonete como forro do piso**



**Fundo do palco: A traseira como palco e as abas como apoio da estrutura do cenário**



**Vista de dentro da cabine do motorista**



**Ribalta e tripés no palco / caminhão**

Como raramente fazíamos a peça em teatro, a grande parte dos camarins era improvisada e longe do palco. Em antigos cinemas, cine-teatros como chamam, chegamos a nos trocar na cabine de projeção atrás do público. Certa ocasião, em uma

apresentação num auditório escolar, o camarim foi armado atrás de uma pilha de carteiras para nos esconder.



**Camarim dentro de uma Kombi  
Circo de Itirapina em março de 1995**



**Camarim atrás de carteiras escolares  
Tanabi em julho de 1994**

**As imagens mostram a falta de constrangimento por parte dos artistas em trocar-se no interior de um automóvel dentro do local de apresentação, um circo, e o despojamento de um camarim improvisado em sala de aula. Na verdade, há na expressão do casal um nítido prazer com a situação.**

Em uma universidade carioca nos apresentamos dentro da igreja, sem missa, ao contrário da cidade paulista de José Bonifácio, onde encenamos no salão paroquial durante a cerimônia religiosa. Atores e público não sabiam se ouviam a missa ou a peça!

Poucos teatros sendo construídos, muitos virando igreja, assim como os cinemas, e outros caindo aos pedaços. Em São Simão, por onde não passava uma peça – dizia-se – havia cinquenta anos, o teatro antigo estava tão abandonado que era cheio de morcegos e com o piso do palco podre por causa de goteiras. Para fazermos o espetáculo, tivemos que marcar no chão as diversas tábuas nas quais não se podia pisar para não afundarmos e cairmos debaixo do palco.

Em compensação, foi inaugurado no ano em que lá nos apresentamos, 1994, o Teatro Municipal Cacilda Becker em Pirassununga – cidade natal da atriz que empresta o nome ao edifício – o qual é moderno e muito bem equipado; infinitamente melhor do que

inúmeros das grandes metrópoles. Apesar da capacidade para quatrocentas pessoas, em agosto de 1994, colocamos ali quinhentas e dezessete.

São tantas as lembranças marcantes de locais, pessoas e momentos que nos questionamos sobre o que ficou do projeto nas cidades pelas quais passamos. E nos alimentamos da utopia de transcender o efêmero do teatro e, através da troca e das marcas que gostaríamos de ter deixado, poder acreditar que transformamos uma dúzia de pessoas para as quais continuamos em sua memória, como elas nas nossas.

## **7. Repercussão**

Na maior parte dos lugares, tivemos uma ótima repercussão. Depois de algum tempo, as notícias sobre o projeto corriam de cidade em cidade por causa do enorme deslocamento que os seus habitantes fazem, diariamente, para estudar ou trabalhar. São jovens que cursam faculdade em cidades vizinhas e professores que lecionam em um mesmo estabelecimento com filial nas circunscrições. Havia também profissionais itinerantes que nos conheciam no hotel e acabavam assistindo à peça. Depois, quando chegávamos onde residam, já conheciam o espetáculo e repetiam a dose levando toda a família. É sempre importante frisar que não havia Internet e pouquíssimos celulares; a comunicação ainda não era virtual. As rádios, televisões e jornais regionais, assim como os suplementos da Folha de São Paulo dirigidos a várias regiões do estado e programas de televisão de rede nacional que participamos, como com Jô Soares e Hebe Camargo, colaboraram deveras para fazer reverberar nosso projeto pelo estado de São Paulo e facilitar nossa entrada nas secretarias municipais, nas escolas e etc.

Na Bilac de cinco mil habitantes, por onde nunca havia passado uma peça, praticamente dez por cento da população estava dentro do local da apresentação. Todos ficaram tão gratos que o centro feminino de costura resolveu consertar e reformar os figurinos da peça.

Recebíamos muitos convites para voltarmos e, se possível, o fazíamos. Foi assim em Ibitinga aonde a peça fez tanto sucesso que voltamos a convite do prefeito para nos apresentarmos em praça pública, em cima de um caminhão de laranja com direito a telão. O público ficou tão excitado conosco que nos sentimos os Beatles mambembinhos! Em

praça pública ocorre este êxtase, como citou Elizabeth Savalla, que faz com que o artista de teatro se sinta um *pop star* equivalente ao da música. Até hoje, depois dos espetáculos do Teatro de Graça na Praça, a atriz sai escoltada por detrás do palco armado.

Os dois pólos opostos em relação à repercussão de *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia* foram Poços de Caldas e a Academia da Força Aérea cujos espectadores eram os cadetes da escola de formação de oficiais de Pirassununga na comemoração da Independência do Brasil, em 08 de setembro de 1994. No primeiro caso, era um público geriátrico dentro de um hotel tradicional, que permaneceu sério, enquanto no segundo, 1.200 cadetes berravam reagindo a qualquer palavra dita que os lembrasse alguma expressão familiar. Como a duração da peça dependia da reação da plateia, o primeiro foi o espetáculo mais curto da viagem e o segundo, o mais longo.

## **8. Noticiário do interior**

Entre os dias 27 de abril de 1994 e 15 de agosto de 1997, duzentos e dezesseis jornais noticiaram o Projeto Mambembom. No interior de São Paulo, geralmente há mais de um jornal em uma mesma cidade. As tiragens, porém, variavam entre diárias, semanais e mensais. Existem os jornais regionais que contemplam mais de uma cidade, motivo pelo qual é freqüente a publicação de notícias e de propaganda de uma localidade no jornal da vizinha. Correspondente ao suplemento da capital, o jornal Folha de São Paulo tem um caderno específico para cada região do estado. De maio a dezembro de 1994, período em que percorremos somente o interior do estado paulista, a Folha Nordeste publicou, no mínimo, três notas por mês.

Para não perdermos a tiragem do jornal, o material de divulgação era enviado via Correio tão logo marcávamos a pauta na cidade.

Nos primeiros dez meses de viagem, foram publicadas, em média, dezesseis matérias por mês – dois jornais por cidade – geralmente na primeira página. Aconteceu da peça estar, no mesmo dia, em até seis jornais – alguns de diferentes localidades. Por exemplo, no dia 28 / 05 / 94, cinco jornais de quatro cidades diferentes publicaram matéria sobre o projeto (sendo três na primeira página), enquanto no dia 03 / 12 / 94, o

projeto estava em seis jornais de três cidades do estado (sendo na primeira página de quatro exemplares).

Em termos de qualidade, as matérias eram fracas. A maior parte dos jornais repetia *ipsis litteris o release*, acompanhado de uma fotografia enviada por nós, muitas vezes, de página inteira. Nunca aconteceu de um jornalista nos procurar antes de nossa chegada para escrever uma matéria original. Depois do evento era muito freqüente a publicação de um comentário genérico aludindo ao sucesso de público, porém, raras as críticas. A matéria era vistosa, mas o conteúdo insatisfatório, superficial, além de, inúmeras manchetes usarem o ator global como chamariz: “Hoje, teatro com gente famosa no Ginásio”<sup>9</sup>. Em duzentos e dezesseis jornais, apenas um colocou, passado o espetáculo, uma foto minha sozinha (apesar de enviarmos); a grande maioria era do casal ou de José de Abreu apenas. Nossa presença na redação do jornal, invariavelmente, virava nota, primeiro pela atitude incomum (em se tratando de um ator global) de “prestigiar” o estabelecimento com sua ida e, em segundo, pelo que chamavam de maneira simples, acessível e simpática do casal.

Durante o primeiro ano de viagem sem retornarmos ao Rio de Janeiro, foram publicadas duas matérias sobre o projeto em jornais cariocas: uma grande no JB (22 / 10 / 94) e outra pequena no O Globo (14 / 05 / 95). Quando houve a estreia da temporada carioca, a única que privilegiou o caráter itinerante do projeto foi do JB (17 / 05 / 97) com o título “Teatro mambembe, o retorno”. A grande maioria se referia à itinerância, porém não lhe dando o devido lugar de elemento constituinte do projeto.

Durante a viagem, tanto pelo interior quanto pelas capitais do Brasil afora, só nos foram enviadas posteriormente ao espetáculo notas elogiosas. A ideia da colagem de clássicos para o público do interior – muitas vezes em defasagem com a dramaturgia contemporânea – pareceu extremante ousada. No único comentário crítico de toda a viagem, Jeison Rodrigues do Nosso Jornal de Novo Hamburgo (04 / 05 / 2010), discorre sobre a capacidade da peça de suscitar reflexão e sobre a surpresa da minha atuação visto que o pensamento geral no interior é que uma jovem atriz, não conhecida nacionalmente, esposa de ator famoso, viajando com ele e representando uma peça de casal só pode estar servindo de escada em uma peça apelativa. Porém, no fim, o público se mostrava muito

---

<sup>9</sup> Jornal O Comércio. Descalvado / SP, p. 1, 05 nov. 1994.

curioso sobre haver atores competentes no Rio de Janeiro e São Paulo que não trabalham em televisão.

A população da cidade vinha sendo conquistada por nós, por meio de um trabalho, galgado passo a passo, de quebra de resistências, levando-se em conta que a primeira coisa que ouvíamos em noventa por cento das cidades era que o público não gostava de teatro. Nossos parceiros locais não acreditavam que realmente iríamos nos envolver com os habitantes comparecendo aos eventos, rádios e escolas. Portanto, era uma surpresa e uma vitória, tanto para nós quanto para eles.

O projeto como um todo quebrava algumas máximas do público do interior como: teatro é entediante; peças partindo das capitais para o interior com casal de atores são caça-níqueis, sem qualidade e apelativas; ator da Rede Globo é um ser especial, um tanto inatingível, que tem uma visão clara das coisas, é inteligente, talentoso e não se mistura com a cidade; a jovem esposa do ator global – atriz desconhecida, pois não trabalha na Rede Globo – é sombra do marido, pouco talentosa, mas participa da peça para viabilizar o projeto de viajarem juntos. Apesar de suplantar expectativas, nosso espetáculo tinha todas as características de um antigo teatro popular, circense, caricatural, com *gags* e *cacos* – algo que já existe no imaginário do público – portanto, nada inovador.

## 9. Críticas no Rio de Janeiro

Em 16 / 05 / 1997, *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia* estreou no Rio de Janeiro recebendo críticas favoráveis (Armando Blanco / O Dia e Lionel Fischer / Tribuna da Imprensa) e desfavoráveis (Barbara Heliodora / O Globo e Macksen Luiz / JB).

Em linhas gerais, Armando Blanco escreve que a ideia de misturar tais clássicos é ótima e deu certo, e que a melhor parte é a simulação da briga entre o casal (elogiou autoria e direção): “uma irresistível comédia”<sup>10</sup>. Lionel Fischer adota o título “Clássicos da dramaturgia ganham versão hilariante”<sup>11</sup> para discorrer sobre o que chama de

---

<sup>10</sup> Jornal O Dia. Rio de Janeiro / RJ, suplemento O Dia D, p. 3, 31 maio 1997.

<sup>11</sup> Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Tribuna Bis, p. 2, 10 jun. 1997.

“montagem deliciosa que cativa desde o primeiro momento”<sup>12</sup>. Sob o título de “receita para obter riso fácil e boas bilheterias”<sup>13</sup>, Barbara Heliodora descreve o que chama de objetivo do projeto: “um espetáculo altamente transportável com franca opção por alto nível de riso e baixo nível de exigência somando uma saudável bilheteria em qualquer ponto do Brasil”<sup>14</sup> e termina dizendo que “dentro do quadro eleito, José de Abreu e Ana Beatriz dão conta do recado e cumprem os objetivos propostos”<sup>15</sup>. Macksen Luiz se baseia no que chama, já no título, de “humor inconsistente”<sup>16</sup>, abordando todos os aspectos segundo esse viés e enfatizando a questão técnica: “os meios de produção são determinantes da criação artística”<sup>17</sup>. Sobre isto, comenta a possibilidade de a peça percorrer qualquer palco, o que resumiria na afirmação: “a concepção do espetáculo obedece, portanto, à sua própria dimensão espacial, o que acarreta um humor um tanto portátil e ligeiro”<sup>18</sup>.

O único ponto praticamente de consenso geral foi o cenário transportável de Rogério Wiltgen, elogiado por quase todos, como escreveu Barbara Heliodora: “O aspecto mais interessante do espetáculo é a maravilhosa economia das várias caixas de madeiras que servem ao mesmo tempo de transporte de todo o material de cena para as viagens”<sup>19</sup>.

Em relação ao texto de Luiz Arthur Nunes, Armindo Blanco acredita ter sido uma ótima ideia a junção de clássicos, o que, na verdade, não é em nada original. Macksen e Barbara apontam o fato da concepção artística traduzir necessidades práticas de deslocamento espacial, porém, na opinião do primeiro, esse dado acarretou um humor para além do portátil e ligeiro, beirando o “inconsistente”<sup>20</sup>, e, para a segunda, “uma brincadeira que ninguém pode levar a sério”<sup>21</sup>. No pólo oposto, Lionel Fischer chamou-o de “divertimento inteligente”<sup>22</sup>.

---

<sup>12</sup> Id.

<sup>13</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

<sup>14</sup> Id.

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> Jornal do Brasil. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Caderno B, p. 5, 01 jun. 1997.

<sup>17</sup> Id.

<sup>18</sup> Id.

<sup>19</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

<sup>20</sup> Jornal do Brasil. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Caderno B, p. 5, 01 jun. 1997.

<sup>21</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

<sup>22</sup> Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Tribuna Bis, p. 2, 10 jun. 1997.

Sobre a direção de Cláudia Borioni, Macksen Luiz escreveu que tinha a “mesma inconsistência do texto”<sup>23</sup>, propondo uma linha de humor que desprezava as características das peças originais, não sustentando a temática proposta, julgando a questão das relações amorosas como apenas um pretexto, apresentado sem comicidade. O crítico concorda com Heliodora que diz que as cenas são apresentadas como caricaturas das originais, e diverge de Fischer que aprovou a maneira pela qual a direção adaptou cenas clássicas para uma linguagem popular, por meio de uma “constante e criativa interferência dos atores, que inserem gags e improvisos”<sup>24</sup>.

De fato, o espetáculo era popularesco, farsesco e caricatural, recheado de *gags* e trocadilhos, uma opção da direção para uma encenação popular de textos clássicos. Queríamos realmente um espetáculo que fosse de fácil apelo para o público, porém, sem ser vazio, inconsistente ou apelativo sexualmente. Recorremos ao roteiro de Luiz Arthur Nunes por julgá-lo instrutivo. Hoje me pergunto se teria uma outra maneira, ainda popular, de encená-lo e se seria, realmente, o caso. Talvez essa tenha sido, acertadamente, a única via possível de acesso para plateias tão desacostumadas com teatro e, por vezes, tão jovens. Uma via para conhecerem e gostarem de clássicos como Aristófanes, Shakespeare ou Molière. Neste sentido, Barbara Heliodora escreveu que “cumpríamos os objetivos propostos”<sup>25</sup>. Era bastante gratificante ver todos os membros de uma família assistindo juntos a uma peça, o que talvez não ocorresse com outro texto, ou com outra encenação. Instrução e irreverência eram nossos álibis para convencer um público heterogêneo a ir ao teatro nos ver – o que, em cidades pequenas, é uma luta na medida em que competíamos com bailes, feiras e etc. Acredito que o projeto foi vitorioso e acrescentou algo de bom na vida cultural daquelas populações como, por exemplo, de Águas da Prata cujo jornal publicou que a peça “conquistou os pratenses despertando o gosto pelo teatro”<sup>26</sup>.

No Rio de Janeiro, Macksen Luiz se referiu à nossa atuação como uma espécie de histrionismo caricatural, o que está correto, assim como Barbara que escreveu que a linha

---

<sup>23</sup> Jornal do Brasil. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Caderno B, p. 5, 01 jun. 1997.

<sup>24</sup> Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Tribuna Bis, p. 2, 10 jun. 1997.

<sup>25</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

<sup>26</sup> Gazeta de Águas da Prata. Águas da Prata / SP, p. 1, 12 jan. 1995.

interpretativa era “apelativa e óbvia”<sup>27</sup> enquanto que, ao mesmo tempo, afirmava que “dávamos conta do recado”. Era esse o quadro: uma interpretação exagerada e repleta de cacoc feita com competência por um dueto de comédia farsesca que há muito não se vê, como escreveram Lionel Fisher e Armindo Blanco.



As fotos anteriores são bem claras de como as cenas eram traduções caricaturais das originais. A primeira, do melodrama abolicionista americano *A octoruna* de Dion Boucicault, mostra os atores em uma pose bem marcada e rígida – *fake* – de acordo com suas expressões exageradas; não é preciso escutar a voz do ator para vislumbrar um tom farsesco. Também o figurino é estereotipado: o dele alude ao famoso personagem Alberto Roberto interpretado por Chico Anysio, o protótipo do canastrão, enquanto o dela, usando os signos das mocinhas, é composto de chapéu, gola e sapatos cheios de babados e flores. Nas duas fotos seguintes, *A megera domada* de William Shakespeare em dois momentos: ainda irascível e após a domesticação. Nas imagens vê-se que a caracterização também é estereotipada. A megera raivosa usa uma peruca desgrenhada, um xale negro e uma saia em farrapos, em contraponto à mocinha comportada que acabou por se tornar, vestindo bustiê com flor e um grande laço na cabeça.

## 10. Minha avaliação hoje

---

<sup>27</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

Quinze anos depois de terminado o projeto, relendo críticas e matérias, projetos de produção e versões do texto, e escutando depoimentos e entrevistas, me sinto um pouco mais capaz de uma auto-avaliação; apesar da dificuldade por fazer parte do meu próprio objeto.

Quando conheci o texto de Luiz Arthur, ele me pareceu perfeito por possibilitar uma encenação focada no trabalho do ator, não exigindo cenários e figurinos complicados, além de nos facilitar a comunicação com o público. Podíamos até trocar de roupa enquanto falávamos com a plateia. Além disso, procurávamos uma comédia para mambembar, que fosse instrutiva e popular ao mesmo tempo. A ideia de adaptar as “intersecções” personalizando Ator e Atriz com Zé e Ana aproveitando a particularidade de sermos um casal “na vida real”, surgiu nos ensaios junto com a direção e foi um achado.

Com relação à encenação, tenho um pouco mais de dúvida quanto à opção de encenar clássicos de uma maneira tão farsesca baseada na caricatura e repleta de cacôs; há maneiras mais sofisticadas de encenar tais clássicos, mas fomos pela via mais óbvia e direta para conseguirmos conquistar o público do interior. Tínhamos prazer com aquilo e não nos culpávamos de escrachar, pois a consistência estava a cargo dos próprios clássicos. Me pergunto se teríamos atingido o objetivo do projeto com uma encenação mais sofisticada e se, dependendo do caso, a opção pelo escracho em prol da recepção é válida. Como o projeto foi feito para itinerar por pequenas cidades, não teria sentido mudá-lo para estrear no Rio de Janeiro onde eu queria apresentar exatamente o espetáculo com o qual viajamos, isto é, o “original”.

De qualquer maneira, nossa sede de arregimentar um público supostamente virgem de teatro – ou quase –, foi saciada. Conseguimos criar um gosto pelo teatro em muita gente naquela época. A questão é se o trabalho de formação de plateia ficou sedimentado ou não. Não me refiro ao projeto como um todo, com suas palestras sobre cultura, mas ao espetáculo em si. Será que nossa peça conseguiu passar o prazer pelo teatro? Com certeza, depois de um espectador gostar daquela peça, estará mais aberto para, no mínimo, assistir a outras. Entretanto, será que depois de ver uma comédia tão irreverente e escrachada, vai gostar de outro texto mais profundo? Para mim, é uma incógnita.

Naquela época, me movia a vontade de tocar o outro por meio do projeto como um todo, aliada a uma vontade de discutir valores, promover desmitificações, ensinar a valorizar o que o outro tem de somente seu, sua diferença. Desejo do artista, desejo meu. Afinal, o que quer dizer “deixar marcas” – base do projeto? Nos depoimentos da equipe, por exemplo, há controvérsias. José de Abreu, apesar de dizer que a intenção é uma pretensão, admite que seja possível acontecer em alguns casos em função do momento de vida em que o espectador se encontra na hora do evento teatral. Luiz Arthur Nunes diz que não faria teatro se não acreditasse nessa transformação do público. Com relação ao nosso projeto, Sonia e Claudia têm certeza de que mudou a vida de muita gente.

Outro objetivo meu era, por meio do Mambembom, produzir meu próprio projeto para alcançar uma maior independência como artista e para colocar em prática alguns ideais sobre procedimentos de produção. Assim, apesar da falta de dinheiro, durante o processo tentamos dar todo o conforto e estrutura necessários para os membros da equipe, bem como cumprir prazos e manter uma boa parceria com os apoiadores. No geral, conseguimos.

Posteriormente, entre julho de 1996 e maio de 1997, me dediquei à produção da peça no Rio de Janeiro, sem patrocínio, mas com apoios e promoções que viabilizaram uma temporada sem o sucesso das viagens. O teatro escolhido era do tamanho perfeito, porém, localizado dentro de uma faculdade, sem estacionamento, foyer, nem café próprios, com uma péssima manutenção de banheiros e um restrito horário de funcionamento de bilheteria, além de caro. A quantidade de público que tivemos – entre doze e cento e trinta e três pagantes por sessão – obviamente não nos possibilitava atingir o valor do aluguel. Fora o lançamento, nossas únicas vias de propaganda eram chamadas na rádio Globo FM e “tijolões” publicitários no Jornal O Dia, ambos nossos apoiadores.

A entrevista de Claudia Borioni me ajudou a refletir sobre a temporada carioca: Eu acho que teve um lançamento maior daquilo que era a peça. Desproporcional. “Tinha que se anunciar como se fosse a coisa mais simples do mundo” (anexo C). Eu consegui um bom lançamento com a agitação da sessão artística que comemorava o aniversário natalício e profissional do José de Abreu e criei uma boa promoção no mês dos namorados que nos deu visibilidade. De resto, necessitávamos do boca a boca que não ocorreu.

Quanto ao nosso trabalho como atores, eu estava demasiado confiante devido ao sucesso no interior. Ao contrário de José de Abreu que, a princípio, ficou inseguro e resistente de estrear no Rio com uma comédia popular como a nossa: “Eu morri de medo porque achava que tinha um conceito de ator sério no teatro e que aquilo podia me queimar” (anexo F). Ele acabou concordando, mas não se empenhou como no interior e, tão logo vimos que a temporada não seria o sucesso que esperávamos, decepcionado, esmoreceu.

É impossível não considerar, então, o fator subjetivo. Eu e José não tínhamos mais um objetivo em comum, nem a energia vital de um casal empenhado. Era fundamental a cumplicidade do casal para o jogo de cena, a contribuição de nossa vida doméstica para o improviso, a veracidade de nosso casamento para o jogo metalinguístico da peça, para a brincadeira de códigos, para as simulações de desentendimento. Com essa cumplicidade quebrada, a contracenação se tornou *fake* e o público sentiu.

Outra questão diz respeito à mecanização do espetáculo na temporada do Rio. Sabíamos o que dava certo, as piadas, os tempos e repetimos a fórmula, portanto, chegamos com uma contracenação pré-estabelecida, com um “improviso mecanizado”. No âmbito mais geral, o frescor provocado pela imprevisibilidade da itinerância e o desafio de enfrentar um público anônimo de uma cidade a ser desbravada são apagados pela previsibilidade e pela repetição de uma temporada fixa.

## Capítulo 2 – *Friziléia*: Itinerância enquanto prática comercial

É possível pensar a itinerância como uma prática artística ligada à busca de mercado: o artista procurando seu público para alcançar independência financeira e mudança de status na carreira. Nessa perspectiva, será apresentado, neste capítulo, o caso do espetáculo *Friziléia* de um casal de artistas e produtores com vinte anos de prática itinerante. Elizabeth Savalla e Camilo Áttila viajam pelo interior do Brasil desde 1987, período em que apresentaram cinco peças: *Lua nua* (1987-90), *Ações ordinárias* (1991-92), *Mimi, adorável dodivanas* (1993-95), *É* (1996-2003) e *Friziléia, uma esposa à beira de um ataque de nervos* (desde 2003). Nos intervalos entre as novelas de que a atriz participa, o casal faz alguma turnê. Segundo Áttila, poucos foram os momentos que ficam parados. Com o tempo, o casal foi adquirindo a prática e o *know-how* que fizeram com que a itinerância virasse parte de sua rotina e uma opção de vida inindo prazer e cumprimento de um ofício.

Pensando em artistas com experiência itinerante no teatro brasileiro, logo lembrei de Savalla como referência de atriz itinerante. O seu caso é diverso do Projeto Mambembom por se tratar de viagens focadas somente em cidades com edifício teatrais, em capitais, no geral. Tive dificuldade em obter material mais vasto sobre os seus trabalhos por não conseguir manter contato com o casal durante todo o período de pesquisa e, conseqüentemente, não poder ter acesso a textos, roteiros de viagem, reportagens, mapas, DVDs, iconografia e etc. Assim, trabalhei com o que havia nas mãos: minha memória sobre a peça, uma extensa entrevista com Camilo Áttila, reportagens obtidas via Internet e fotos enviadas pelo iluminador Rogério Wiltgen. Já com a escrita pronta, conheci na rua, por acaso, a produtora Rosângela Assis, parceira do casal desde a primeira produção quando, segundo o próprio Áttila, lhes ensinou tudo o que sabem sobre o assunto e a qual me esclareceu informalmente algumas dúvidas.

### 1. Projeto Itinerância Savalla + Áttila

Tudo começou em 1987, quando Elizabeth Savalla, então com trinta anos, se encontrava em alta como protagonista da Rede Globo, porém cansada, resolveu dar uma

parada e produzir *Lua nua*. O casal estava iniciando uma relação e Áttila, arquiteto de formação, com certa experiência em administração, ajudou a atriz na produção da peça que, depois de uma temporada frustrante no Rio de Janeiro, entrou em turnê de sucesso durante três anos pelo Brasil com a assessoria de Rosangela Assis.

Segundo Áttila, foi aquela experiência que ensinou praticamente tudo o que o que o casal sabe até hoje em termos de produção de viagem, inclusive o roteiro de, aproximadamente, trinta cidades de todos os estados brasileiros que visitam quase todos os anos e que possuem toda a estrutura necessária para receber qualquer produção no tocante a profissionais preparados, logística e edifício teatral. O roteiro permanece quase que inalterado, salvo algumas praças que, em determinada época, cai o rendimento, então o casal pára de visitar por um período de tempo, retornando mais tarde quando, inexplicavelmente, volta a ser lucrativa. Enquanto isso, outras cidades são pautadas como teste.

Procurei saber quais eram as trinta cidades do roteiro de vinte anos que Áttila menciona diversas vezes em entrevista, porém sem nomeá-las. Mandeí inúmeros emails em vão, com o intuito de ilustrar o itinerário com um mapa. Não entendi o motivo de tamanho mistério, posto que, segundo Rosangela Assis se trata, em geral, das capitais. Talvez não tenha havido sonegação de informação por parte de Áttila, simplesmente falta de interesse em uma pesquisa de mestrado.

Voltando à questão da imprevisibilidade das praças, o produtor julga o *não dar certo* como parte do jogo, na medida em que há uma média esperada e que a estrutura de produção conquistada permite que não tenha muito trabalho para projetar uma turnê. Quando decidem itinerar, ele necessita de dois meses, tendo em vista a rede de produtores locais existente; há pelo menos um produtor local bem preparado em cada uma das cidades de seu roteiro de trinta. Entretanto, quando algo não vai bem, alguns atores culpam indevidamente os produtores locais que, para ele, são profissionais competentíssimos e aos quais o casal credita a constância de suas turnês. Após duas décadas de experiência, Áttila já sabe de antemão o que vai faturar em média: oitocentos pagantes por semana, três mil por mês. Às vezes, a produção se depara com um público de seiscentos espectadores, porém que é compensado na cidade seguinte, com uma plateia inesperada de mil. Em entrevista, o produtor declarou:

Não há sessões em feriados longos. Quatro meses são dezoito semanas. A gente faz duas cidades por semana: um espetáculo na quinta e os outros sexta, sábado e domingo ou quinta e sexta em uma cidade e sábado e domingo na outra. A média é assim: em quatro cidades por mês, tem duas semanas com um faturamento médio já esperado, além de uma excepcional e outra muito ruim (anexo B).

Outra questão importante diz respeito à possibilidade de repetir diversas vezes as mesmas cidades com uma peça, o que possibilita fazer quantas turnês pelo Brasil se desejar com o mesmo texto. Com *É* teve lugares que o casal fez seis vezes, como Manaus que cada vez que iam, a repercussão era melhor. Com o tempo, nós do Projeto Mambembom percebemos essa possibilidade de retorno a localidades onde houve boa repercussão e, pensando nestes termos em relação ao estado de São Paulo com seu enorme potencial de público e logística para teatro, chega-se à conclusão de que é completamente possível passar anos infindáveis viajando pelo interior paulista com a mesma peça. Atualmente, *Friziléia, uma esposa à beira de um ataque de nervos* se encontra fazendo mais uma turnê com apresentações ao ar livre pelo estado paulista, como parte do projeto Teatro de Graça na Praça que começou a ser viabilizado em uma conversa informal com um dono de uma televisão de São José do Rio Preto em 2006.

Assim como os produtores locais, os patrocinadores e os apoiadores são muito valorizados pelo casal por serem seus parceiros e viabilizarem as turnês, terminando por ficarem amigos. No contato com a cidade, são eles os habitantes que mais entram em intimidade com Áttila e Savalla: os donos dos hotéis e restaurantes, os prefeitos, os produtores locais e etc.. Como o tempo de estadia é muito corrido, o contato e a relação com a cidade são estabelecidos por meio deles. Além do que, depois de tantos anos voltando para os mesmos lugares, dormindo nos mesmos hotéis e comendo nos mesmos restaurantes, uma relação de confiança e respeito é estabelecida. Em entrevista, a atriz Iza Eirado declarou:

Quando tinha mais tempo, fazíamos turismo. Isso se a gente conseguia ficar dois, três dias numa cidade. Quando era um dia, a gente conhecia o hotel. Muito cansativo. Ao final de um ano e meio você quer sua casa e ponto. Foi muito interessante. Eu jamais teria

conhecido o Brasil se não tivesse feito essa peça. Quanto a conhecer pessoas, era pouquíssimo. Mais as que produziam nossa ida. Tinha alguns lugares que até dava pra ter algum convívio com as pessoas, mas, normalmente, a gente conhecia o restaurante, o hotel e acabou (anexo E).

Essa declaração a respeito da turnê da peça *É* continua valendo. O esquema do casal não visa especificamente a troca humana com a população, como o Projeto Mambembom. São objetivos diversos. A produção de Savalla e Áttila se organiza em função do espetáculo em si, não da estadia na cidade e de um possível envolvimento e aprofundamento na relação com seus habitantes.

Normalmente, quando em turnê, o casal continua com sua sede no Rio de Janeiro daonde sai na quarta ou na quinta-feira para viajar durante todo o dia até se instalar no hotel da cidade destino. Depois de três ou quatro dias de peça, retorna na segunda-feira de manhã para o Rio, recomeçando o esquema na quarta ou quinta seguintes. Antigamente eles chegavam ansiosos com antecedência para conferirem o andar da produção – os teatros não tinham equipamento, nem parte da estrutura que hoje possuem –, o que não acontece mais. Tudo se tornou mais prático e previsível. Então, não há necessidade, nem desejo de permanecer na cidade; o foco é o espetáculo. A vida do casal que, ainda hoje faz questão de morar em casas separadas, sempre foi ligada à prática da itinerância iniciada há mais de duas décadas. Como a parceria artística é constantemente realimentada, acaba por sustentar a longevidade da relação. Não houve um ano sequer sem que viajassem, pois não há nada que lhes dê mais prazer que um teatro lotado com o público às gargalhadas, aplaudindo fervorosamente e grato por sua presença.

O produtor não compartilha da opinião de que mambembar levando cultura ao povo seja a função do artista e que o espetáculo possa provocar mudanças profundas na vida do espectador. Embora, Savalla tenha declarado em entrevista que “o palco tem uma função transformadora e, portanto, escolho os personagens que imagino vão bater no inconsciente coletivo das pessoas e as tocarem assim como me tocam”<sup>28</sup>, para Áttila, o pensamento idealista de que o artista e a arte têm a capacidade de mudar a sociedade é algo que faz parte da juventude se tornando ingênuo com a maturidade. Para ele, a

---

<sup>28</sup> <<http://www.diarioweb.com.br/noticias>>. Acesso em: 21 jun. 2010

transformação é circunstancial: acontece em um projeto social na favela ou com uma das raras pessoas profundamente tocadas em meio a uma plateia que está ali com o objetivo de entreter-se, como o caso da própria Elizabeth Savalla que foi despertada para o teatro após assistir Marília Pêra em *A moreninha*. Áttila se diz feliz por ainda haver um grupo freqüentador de teatro – o que é cada vez mais raro. Ele não julga o artista um ser especial; seu ofício é importante como outro qualquer: atleta, jogador de futebol ou músico. Eles vão para os lugares, apresentam o trabalho para as pessoas terem prazer, elas pagam e eles se sentem gratificados e úteis.

Para Áttila, viajar com teatro significa unir prazer pessoal e busca de mercado. Pelo lado financeiro esclarece que, como produtor de teatro, não pode depender apenas das grandes metrópoles, inclusive, porque o Rio de Janeiro, ao contrário de São Paulo, não é ideal para longas e êxitosas temporadas – tanto que o casal não gosta de ficar em cartaz na cidade carioca. Pelo lado do prazer, quando pauta as cidades tenta conciliar boa plateia com turismo. Por exemplo, indo para o nordeste na época do sol ou evitando cidades desinteressantes com público fraco. Porém, garante que, quando os espectadores comparecem e são receptivos, enfrenta calor extremo ou turismo apático para ir ao seu encontro, como o caso de Teresina ou Goiânia.

Hoje em dia, para se viajar com teatro a equipe tem que ser reduzida. Segundo Áttila, depois de vários problemas, tanto enxugaram o elenco de suas produções que chegaram à estrutura mista que é *Friziléia* onde a protagonista contracenava com a sogra e o marido projetados em um telão, resultando, em última instância, na encenação de um monólogo. Foi a solução encontrada para viajarem com um elenco mínimo – uma atriz – mantendo outros personagens na ficção.

A adequação à itinerância começa na criação do cenário e da iluminação. Antigamente, era normal receberem apoio de empresas transportadoras, tanto que chegaram a ter, durante os cinco meses de turnê com o espetáculo *É*, um imenso caminhão à disposição. O motorista acabou por fazer parte e se tornar amigo da equipe. Hoje não existe este esquema de apoio, então, as produções criam um cenário para as temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e outro para viajar de avião, dispondo, muitas vezes, de objetos e adereços de cenário captados nas próprias cidades anfitriãs.

Exatamente o que nós do Mambembom imaginávamos antes da concepção dos caixotes que serviam de *containers* e de cenário.

De início, Áttila pautava uma turnê com um ano de antecedência pensando no itinerário a partir do caminhão que transportava o equipamento, tendo que se apresentar em cidades próximas umas das outras. A produção era presa ao cenário e assim continua, porém, de maneira diversa. As turnês são feitas em geral de avião, tendo que se organizar em função da viagem, como o caso dele que dá preferência a telões, objetos e praticáveis, evitando móveis; resultando em um cenário para temporadas fixas e outro para viajar.

Não somente as transformações relacionadas aos meios de transporte como também de comunicação e o desenvolvimento urbano incidiram sob o perfil das turnês culturais. No mundo pós-globalizado, a carência de informação diminuiu podendo-se, em qualquer lugar, acompanhar tudo o que acontece pela Internet; além de qualquer cidade interiorana possuir um shopping nos mesmos moldes das metrópoles, com as mesmas lojas e restaurantes em esquema de franquia. Os artistas viajam constantemente. As capitais do interior recebem semanalmente músicos e atores nacionais, segundo Áttila, como se os artistas ali vivessem ou como se aquele público morasse nas grandes metrópoles. Para ele, há duas décadas fazia diferença chegar nesses lugares como artista, hoje não. Na minha vivência de 1995, antes da Internet se estabelecer de fato, os jovens, principalmente dos grupos de teatro amador, reclamavam muito da escassez de bibliografia sobre o assunto. Segundo eles, não havia acesso a textos, críticas e livros. Eu e José de Abreu planejamos fazer algo no sentido de mandar material ou fontes via SBAT (Sociedade brasileira de autores teatrais) ou por outros meios. Porém, em muito pouco tempo o panorama se transformou completamente e não há mais carência neste sentido. Além das livrarias bem melhor equipadas nos shoppings que se proliferam pelo interior, a rede de conexão pelo mundo sacia qualquer sede de instrução. Basta querer e procurar.

A própria divulgação dos espetáculos em turnê é feita de maneira totalmente diversa de quinze anos atrás. Como mencionei, o material era enviado pelo Correio com enorme antecedência, visando principalmente os jornais de tiragem quinzenal ou mensal. O casal Áttila / Savalla costumava fazer uma quantidade enorme de entrevistas para a imprensa e de bate-papos em rádios, enquanto hoje em dia, mandar o material por email e fazer entrevista pelo telefone é o suficiente. De resto, é chegar na cidade, se instalar no

hotel e aguardar. A única entrevista ao vivo é no Jornal do Almoço da TV Globo que Elizabeth Savalla não abre mão e que equivale ao que nós do Projeto Mambembom considerávamos indispensável: o programa da rádio AM local do mesmo horário. No interior, as refeições ainda são feitas em conjunto pela família porque, normalmente, se trabalha relativamente perto de casa e sobretudo, acredito eu, por uma questão cultural: faz parte do hábito. Então, a entrevista na rádio ou TV neste horário acaba por alcançar a família inteira e fazer reverberar a notícia durante a tarde no retorno ao trabalho ou à escola.

## **2. Texto e encenação de *Friziléia, uma esposa à beira de um ataque de nervos***

*Friziléia, uma esposa à beira de um ataque de nervos* conta a história de uma mulher que, depois de se casar, abandonou os sonhos de independência para cuidar dos filhos. Porém, quando resolveu voltar ao mercado de trabalho, se encontrava defasada não conseguindo um salário que desse para pagar sequer o horário integral da creche. Desiludida, passa a se dedicar exclusivamente ao lar.

Em sua juventude, Friziléia participou de movimentos estudantis presenciando, inclusive, cenas de tortura por parte dos militares. Porém, abandonados os ideais políticos e tendo optado por um marido opressor, acaba se vendo aos quarenta anos vítima da exploração dos próprios familiares e sem nenhuma realização pessoal.

A peça tem início no momento em que Friziléia finalmente vai efetuar a compra de um apartamento em Copacabana e começa a fazer uma revisão pessoal de suas escolhas de vida, se dando conta da encruzilhada em que chegou e vislumbrando um futuro sem possibilidade de transformação. É então que, à beira de um ataque de nervos, resolve procurar formas tragicômicas de suicídio para chamar a atenção de sua situação.

Originalmente, *Friziléia* não era um texto teatral estruturado como tal, somente uma ideia com potencial a ser desenvolvida, segundo a atriz e produtora Elizabeth Savalla que, apesar disso, logo que recebeu o texto em 1991 pelas mãos do autor do roteiro original, Luiz Campelo Torres, resolveu que aquele seria o próximo projeto. Porém, os anos se passaram e o desejo foi consumado somente em 2003 depois da lapidação de Camilo Áttila, para quem o texto se prestava por abrir espaço para o improvisado e para

constantes alterações. Naquele momento, *Friziléia* era perfeito para a proposta do casal: montar um espetáculo para ser apresentado em praças públicas, nas favelas cariocas, durante o período em que a atriz exerceu a função de coordenadora de eventos teatrais para a zona oeste. No geral, a peça tem duração de uma hora e meia, mas depende do improviso que acontece na cena de plateia de até quinze minutos, quando a atriz abre um à parte para se dirigir diretamente ao público e conversar sobre assuntos diversos do cotidiano real, principalmente feminino. Em entrevista, Camilo Áttila colocou:

A Beth cria muito. Friziléia é completamente diferente do que era na estreia. A Beth vai mudando o espetáculo dia-a-dia. Ela põe um caco, funciona, eu reescrevo e devolvo pra ela. Em cima do que ela criou e do que eu reescrevi, ela joga uma outra coisa. Então, sempre tem uma cena nova e a gente corta uma cena anterior (anexo B).

O convite para a direção da peça foi feito, inicialmente, para Jorge Fernando que se encontrava ocupado em filmagem, passando para Luiz Arthur Nunes cujo trabalho a atriz já admirava. Depois de um mês trancafiados em Angra dos Reis, nascia a estrutura cênica do espetáculo que acabaria por se apresentar por todo o país contabilizando, até julho do corrente, cerca de 130 cidades visitadas.

O projeto teve como objetivo inicial atingir um público para além do urbano frequentador de teatro, resultando em um espetáculo – tanto texto quanto encenação – com caráter de show, de festa – bem parecido com o espírito de *A comédia dos amantes* ou *Os amantes da comédia*.

O texto coloca *Friziléia* em uma situação tragicômica facilmente identificável por parte de uma grande massa de mulheres brasileiras desesperadas com suas vidas matrimoniais, apresentado-lhes a saída do humor por meio de uma atitude de auto-deboche. Em relação ao público do interior do Brasil, ainda há a possibilidade de aproximá-lo ao habitante das metrópoles. Neste sentido, a crítica Barbara Heliodora escreveu em 27/04/2009 que o texto mostra que “no Rio de Janeiro, em Copacabana, a vida pode ser bem igual a dos vários recantos genericamente conhecidos como cidades do interior”<sup>29</sup>. Seguindo o tom quase absurdo do texto, a direção vai até as últimas

---

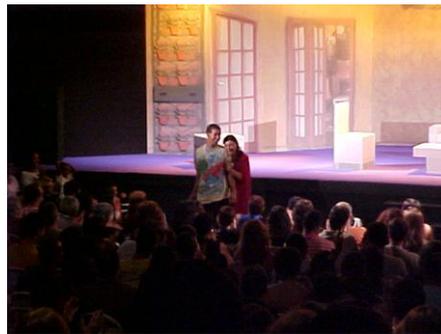
<sup>29</sup> <<http://www.oglobo.globo.com/cultura/rioshow>>. Acesso em: 21 jun. 2010

conseqüências quanto à interpretação de Savalla com o objetivo de facilitar a comunicação direta com a plateia. A opção é por um tom caricatural, quase farsesco, aos moldes das tradicionais comédias populares.



*Friziléia: uma esposa à beira de um ataque de nervos*

As fotos acima revelam uma atuação exagerada, visível na postura corporal e na expressão facial, como as anteriormente vistas nas composições minha e de José de Abreu. Atrás de Savalla vê-se a pintura do cenário indicando a porta entreaberta de um banheiro com vaso sanitário, toalhas e um acúmulo de outros objetos pessoais. No geral, nada na concepção artística parece naturalista, salvo a maquiagem e o figurino que contrastam, inclusive, com a cabeça cenográfica que a atriz carrega nas mãos.



**Elizabeth Savalla na cena de plateia**

Na foto acima, a cena de plateia: o momento em que a atriz deixa de lado Friziléia e conversa como Elizabeth Savalla sobre assuntos corriqueiros. O que se vê na imagem é um corte na narrativa, claramente definido, provocado pelo deslocamento da atriz do espaço da ficção para o da “vida real” e pela manutenção das duas áreas de acordo com sua função. A plateia se mantém no escuro apesar da presença de Savalla e o palco continua iluminado como que aguardando o “retorno da personagem”. A busca de cumplicidade e de

**intimidade por parte da atriz chega ao extremo no contato físico com o espectador que, como se vê na fotografia, parece gostar.**

### **3. Matérias e críticas**

As matérias de divulgação sobre o Projeto Mambembom tinham o mesmo conteúdo e mesmo tom que *Friziléia*: a repetição do release, a supervalorização do que os casais falam sobre a cidade e etc., bem como as críticas de ambas as peças oscilavam entre a aversão total e a descoberta de algum valor.

A crítica de Barbara Heliodora para o Jornal O Globo é semelhante nos dois casos chamando a atenção em ambas para o exagero da atuação como artifício para conseguir comunicação com a plateia através de um humor primário, sem grandes elaborações mas que, neste sentido, atinge seus objetivos.

Sobre *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia*, sob o título “Receita para obter riso fácil e boas bilheterias”, Barbara Heliodora descreve o que chama de objetivo do projeto<sup>30</sup>: “um espetáculo altamente transportável com franca opção por alto nível de riso e baixo nível de exigência somando uma saudável bilheteria em qualquer ponto do Brasil” e termina dizendo que “dentro do quadro eleito, José de Abreu e Ana Beatriz dão conta do recado e cumprem os objetivos propostos”.

Sobre *Friziléia*, a crítica escreveu, em 27/04/2009<sup>31</sup>, que a direção “opta por uma linha “pra frente e pro alto”, um tanto exagerada, mas promovendo fácil comunicação” com a atriz que assume “o exagero do tom com facilidade, e exagera também a voz, sempre se dirigindo à plateia em busca de um contato íntimo e direto”. O objetivo de se comunicar com um espectador menos erudito é alcançado, tanto que o espetáculo, depois do sucesso nas favelas, vem sendo apresentado não somente em teatros, como em praças públicas cujo público é ainda menos habituado ao teatro.

Por outro lado, assim como aconteceu com *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia*, houve críticas que viram por detrás da linguagem quase que farsesca da encenação, uma tentativa de reflexão ou conteúdo. Beth Néspoli do Jornal Estado de São

---

<sup>30</sup> Jornal O Globo. Rio de Janeiro / RJ, suplemento Segundo Caderno, p. 4, 05 jul. 1997.

<sup>31</sup> <<http://www.oglobo.globo.com/cultura/rioshow>>. Acesso em: 21 jun. 2010

Paulo escreveu, em 27/04/2008, que “Friziléia é melhor do que anuncia a propaganda”<sup>32</sup>. Depois de discorrer sobre a peça, a crítica coloca que é um entretenimento de qualidade, sem pretensões, mas também sem apelo à vulgaridade. Na verdade, como a atriz tem total liberdade de improviso na cena de plateia, quando assisti ao espetáculo em julho de 2009, tinha naquele momento da peça apelação e vulgaridade sim, a me ver, desnecessárias. Camilo Áttila havia me contado o quanto não gostavam de estar em temporada no Rio de Janeiro, inclusive, o teatro não estava lotado. Ele mesmo me falou de algumas inserções na cena de plateia, entre as quais as piadas fálicas que me pareceram um ato de desespero para conquistar o público do Teatro Vanucci que, apesar de não ser interiorano, apresenta um perfil de espectador direcionado para comédias comerciais. A impressão que tive foi de que era conseqüência da insatisfação do casal em relação àquela temporada mediana.

#### **4. A trajetória de *Friziléia***

Em 2003, *Friziléia* foi montada e apresentada em lonas culturais cariocas e em favelas da zona oeste do Rio de Janeiro. Em 2004, estreou em São José do Rio Preto daonde partiu para sua primeira turnê nacional por 32 cidades. Em 2005, cumpriu temporada no Teatro Bibi Ferreira em São Paulo. Em 2006, foi a vez da segunda turnê nacional por mais 28 cidades e, em 2007, iniciou o projeto Teatro de Graça na Praça. Em 2008, além de uma rápida turnê, fez apresentações em quatro cruzeiros marítimos até a Argentina e o Uruguai. Em 2009, entrou em temporada no Teatro Vanucci no Rio de Janeiro. Em março de 2010, se apresentou em praça pública em Campos dos Goitacazes como parte da comemoração do dia internacional da mulher. Ao longo do ano, outra batelada de espetáculos ao ar livre no interior de São Paulo, novamente dentro do projeto Teatro de Graça na Praça.

#### **5. Teatro de Graça na Praça**

Em 2003, Camilo Áttila trabalhava com Elizabeth Savalla na Coordenadoria de eventos teatrais para a zona oeste, cujo objetivo era levar teatro para espaços alternativos,

---

<sup>32</sup> < <http://www.jornaldaorla.com.br/noticias>>. Acesso em: 21 jun. 2010

como escolas, praças e as lonas culturais. Foi quando surgiu a ideia de montar *Friziléia* para se apresentar nas lonas culturais daquela região. Depois de um sucesso inesperado, o espetáculo partiu para praças e favelas, como a Vila do Céu e a Vila Kennedy repetindo a ótima repercussão.

O casal não esperava tamanha concentração em plena praça pública. Em determinada favela, segundo Savalla, houve uma trégua na guerra do tráfico durante a hora e meia de espetáculo. Depois, tudo recomeçou. Em entrevista para a TV Globo<sup>33</sup>, a atriz fala sobre a dificuldade de atuar na rua, sem a concentração da caixa teatral, com ônibus, bêbados, vendedores, crianças e outras pessoas alheias ao que está acontecendo, sem deixá-los interferir no espetáculo. Se, em princípio, pensava ser impossível fazer teatro na praça, com *Friziléia* se surpreendeu com o grau de atenção e com o silêncio do público. Para ela, a rua dificulta a audiência do teatro em relação à palavra, mas o espetáculo se impõe por ser muito dinâmico e levar para a cena uma personagem que toma o palco com tamanha força e loucura que faz com que o público permaneça em pé durante quase duas horas, concentrado em silêncio, rindo e chorando. Em determinada ocasião, houve até quem gritasse para um motorista cessar a buzina de seu carro.

Em 2004, a produção partiu de São José do Rio Preto para uma turnê nacional como as habituais. Na época, Savalla deu entrevista falando de sua apreensão em relação à recepção do público do teatro propriamente dito, depois de ter se apresentado nas lonas para pessoas carentes, as quais a atriz julga mais puras reagindo ao espetáculo como se estivessem em uma grande festa.

Depois de mais dois anos, foi projetado o Teatro de Graça na Praça com o objetivo de levar *Friziléia* a cidades que não possuíssem teatro. Conversando com um empresário do interior paulista, dono de uma rede de televisão local transmissora da TV Globo, o qual se entusiasmou com os espetáculos nas favelas, recebeu a promessa de apoio nas cidades de seu alcance por meio de chamadas no ar durante a programação. Foi então que Savalla se pendurou no telefone durante três meses com uma lista de prefeituras do interior do estado na mão e marcou uma turnê de vinte apresentações em praça pública, diariamente,

---

<sup>33</sup> Entrevista para o programa RJ TV em 06/08/2009 cujas imagens se encontram no site <<http://www.utube.com>>. Acesso em: 21 jun. 2010

em cidades com população entre vinte e cinquenta mil habitantes. Ali surgia o projeto que se tornou uma das suas maiores fontes de prazer.

Atualmente, as turnês de *Friziléia* em teatros convencionais estão arquivadas em prol do projeto Teatro de Graça na Praça que vem se desenrolando com toda a força neste ano de 2010, pelo interior de São Paulo, em cidades como Jaguariúna, Indaiatuba, São Carlos, Cotia e Carapicuíba, com um público de até sete mil pessoas.

Alguns fatores práticos fazem com que o casal tenha um carinho especial pelo projeto. Sendo espetáculos previamente vendidos, segundo Áttila, há a tranquilidade de já saírem do Rio sabendo o que vão encontrar, algo incomum em se tratando de itinerância teatral. Há também a expectativa, geralmente suprida, de uma plateia de cerca de seis mil pessoas com uma recepção bastante positiva. Assim, como colocou o produtor, se buscam na itinerância sucesso de público e retorno financeiro, o projeto supre ambas as expectativas. Locomovendo-se via terrestre e condensando uma grande quantidade de espetáculos em um curto espaço de tempo, o casal tem a chance de ir a cidades pequenas vendendo espetáculos – geralmente para as prefeituras – a preços acessíveis.

Elizabeth Savalla realiza um sonho que habita seu imaginário desde os tempos da universidade. Quando cursava Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP), uma professora contou-lhe que, nas férias, ela e alguns companheiros alugavam um caminhão de peixe e mambembavam fazendo espetáculos em praça pública. Desde então, passou a sonhar em viajar levando teatro para pessoas que nunca assistiram uma peça. Com Teatro de Graça na Praça, realizou seu sonho, não com um caminhão de peixe, mas com toda a estrutura profissional de som, luz e até projeção. Neste sentido, em 09/03/2010, declarou: “Nos meus trinta e dois anos de carreira, o projeto pelo qual tenho mais carinho é o Teatro de Graça na Praça”<sup>34</sup>.

Há duas décadas que as turnês do casal vêm acontecendo com um formato tradicional desde a escolha do texto até o cotidiano das viagens. Já o projeto em praça pública traz para a atriz o espírito mambembe, pois ao se apresentar para uma plateia mais popular, trava um contato com uma parcela do público que não tem acesso ao teatro comercial que acontece no edifício propriamente dito, a preços relativamente altos,

---

<sup>34</sup> <<http://www.campos.rj.gov.br/portal>>. Acesso em: 21 jun. 2010

possibilitando-a de realmente conhecer as cidades e seus habitantes através de uma relação mais próxima e humana do que em uma turnê convencional.

A proposta do projeto é, em parte, idêntica a do Projeto Mambembom: levar teatro a pessoas que nunca tiveram a chance de assistir a um espetáculo, o que somente é possível em espaços alternativos, a preços populares ou de graça ao ar livre. Como declarou o prefeito Carlão da cidade de Cotia – onde *Friziléia* foi apresentada na Praça da Matriz em agosto de 2010: “É a primeira vez que nossa cidade receber uma atriz renomada, estrelando uma peça que é sucesso de crítica e de público gratuitamente”<sup>35</sup>. O que percebi é que o Teatro de Graça na Praça promoveu transformações na vida do casal, tanto artísticas quanto práticas, trazendo novas possibilidades relacionadas à itinerância. A própria estrutura vem se modificando.

## 6. Cenário itinerante

Camilo Áttila colocou em entrevista que, no início das turnês, há vinte anos, o deslocamento era feito via terrestre por um caminhão que transportava toda a estrutura seguindo o itinerário de acordo com as distâncias entre as cidades. Em seguida, quando as viagens passaram a ser de avião, os cenários foram otimizados e a quantidade de objetos de cena reduzida, dando preferência para telões e para móveis que pudessem ser emprestados nas próprias cidades.

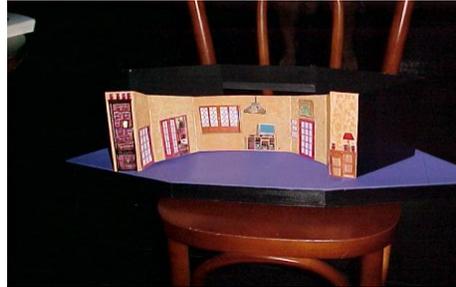
Quando assisti à peça no Teatro Vanucci do Rio de Janeiro, o cenário era o de temporadas fixas: uma grande estrutura de madeira, um biombo, pequenos cubos e um telão para a projeção. Já nas primeiras turnês pelas capitais do Brasil, com apresentações em edifícios teatrais propriamente ditos, a estrutura de fundo e os cubos foram abolidos, se conseguindo emprestados móveis nos próprios locais.

Na nova etapa do Teatro de Graça na Praça, em 2010, o deslocamento é feito via terrestre, novamente, seguindo o roteiro de cidades próximas umas das outras. Segundo Rosângela Assis, um caminhão foi alugado para transportar, não somente o equipamento, como a estrutura de palco montada pela própria produção que vende o espetáculo pronto. O pequeno biombo para troca de figurino foi abolido, restando apenas o telão de projeção

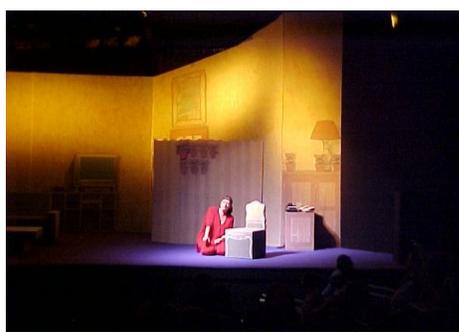
---

<sup>35</sup> <<http://portalviva.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2010

atrás do qual a atriz se metamorfoseia. A produção pede emprestado um sofá de dois lugares e uma cadeira. Além do motorista do caminhão encarregado de montar a estrutura de palco, a equipe – reduzida para três pessoas – é formada pela atriz, por Camilo Áttila que opera o som e por um terceiro membro responsável pela iluminação.



A primeira foto mostra a maquete do cenário completo executado, como se vê nas imagens subsequentes: a estrutura única feita em madeira como um grande biombo que delimita o espaço de atuação e representa o ambiente ficcional onde se passa a história (sala da casa da protagonista).



Lembrando os telões do século passado, em sua superfície uma pintura representa objetos de decoração, móveis e utensílios. Não há móveis em si, são cubos de madeira pintados – seguindo a concepção do telão – que representam cadeiras e armários.



**Imagens de outros personagens (marido e sogra de Friziléia) são projetadas em um telão.**

A sequência de fotos acima, com o cenário completo, ajuda a vislumbrar as mudanças que ocorrem entre a temporada fixa do teatro e as viagens. Sobretudo, na mais radical: as bateladas de apresentações em praça pública. Em princípio, durante as turnês pelas capitais, foram abolidos a grande estrutura de fundo, o biombo e os cubos. Com o projeto Teatro de Graça na Praça, o que restou viajando de caminhão foi somente o telão de projeção que também serve para troca de figurino. Um sofá e duas cadeiras são emprestados no próprio local. E é só.

## **7. Mambembom / Savalla: algumas aproximações**

As viagens do casal Elizabeth Savalla e Camilo Áttila, bem como do Projeto Mambembom são caracterizadas por uma itinerância relacionada à mambembagem, à prática do artista em viajar com sua arte seja por motivos subjetivos, de subsistência, e sobretudo, ambos aliados. Em princípio, vislumbrei tratar cada uma dessas experiências com um enfoque, porém, os casos mostraram como seus perfis são híbridos. Todos os envolvidos em ambos os projetos encontram na itinerância teatral alimento artístico aliado à busca de mercado.

De alguma maneira, o Projeto Mambembom possuía sim um perfil mais mambembe no sentido artesanal – não somente por, desde o início, termos apresentado o espetáculo inúmeras vezes em cima de caminhões e circos, mas por perseguirmos um contato mais direto com a cidade, um envolvimento artístico e humano mais profundo, mais rústico. Assim alcançávamos uma camada mais popular do público, algo que acredito Savalla e Áttila terem conseguido somente com o projeto Teatro de Graça na

Praça. O espetáculo na rua, com uma plateia menos convencional, possibilita um contato mais visceral do ator com seus espectadores. Inclusive, talvez seja esse o motivo de tamanho carinho com o projeto por parte da atriz que, desde os tempos universitários, possuía a imagem do artista itinerante em seu imaginário. Digo *talvez* por ser conclusão própria, não consegui entrevistar a atriz.

De qualquer maneira, nós que constituíamos a base do Projeto Mambembom, não estávamos viajando apenas por ideal artístico, mas também buscando independência e subsistência. Elizabeth Savalla e José de Abreu são artistas nacionalmente famosos, contratados da maior emissora de televisão brasileira e a única com longa tradição de programas de ficção – novelas, minisséries e seriados –, conseqüentemente, grande responsável pelo sustento de uma parte da classe artística. Se ambos os atores continuam viajando com teatro é tanto por uma necessidade artística, quanto por encontrar nesta prática uma possibilidade de independência financeira que influencia em sua relação funcionário / empresa com a Rede Globo. Além do que, tanto um quanto outro, responsabiliza o cansaço da rotina de gravações como tendo sido um primeiro objetivo que os levou a itinerar com teatro. Neste sentido, José de Abreu falou de seu aprendizado na mambembagem de 1995: “Uma coisa que ficou muito clara é que eu posso ser dono do meu nariz, fazer minha peça, ficar independente de qualquer emissora de televisão, não precisar de produtor de teatro me convidar” (anexo F).

Por outro lado, o Projeto Mambembom dava importância em desmitificar a figura do ator global como mais uma iniciativa para transformar a sociedade – acreditávamos piamente na função humanitária do artista. Essa era uma das questões que julgávamos nortear nosso ofício. A Rede Globo e o ator global são como entidades para o povo brasileiro no geral, sobretudo, no interior do país. Tanto que, provavelmente, ambos os projetos não dessem certo se não tivessem atores reconhecidos do grande público. A própria Savalla ainda é, inúmeras vezes, referida pelo público do interior como a Malvina de *Gabriela*, personagem de sua estreia na TV Globo em 1975.

O contato com a cidade era fundamental para o Projeto Mambembom. Não havia a possibilidade – nem quando se tratava de espetáculos previamente vendidos – de não exigirmos um bate-papo com os estudantes ou algum tipo de contato direto com a população. Interpelávamos os habitantes nas ruas, freqüentávamos bailes, quermesses e

até eventos especiais para a cidade, como desfiles e queijos e vinhos. Fazíamos questão de tomar um café doce com o ancião da cidade. Na verdade, acreditávamos que esta era uma maneira mais profunda e visceral de se conhecer a população, ao invés de nos focar apenas nos programas turísticos ou nos isolar no hotel. Também pensávamos que assim conseguiríamos envolver mais os habitantes, fazê-los nos ouvir e atingi-los com a arte. Nossa atitude não era fachada, era real.

Enquanto a produção de Camilo Áttila, há duas décadas vinha traçando um itinerário seguindo um roteiro de trinta cidades – capitais ou, pelo menos, as maiores do interior do país as quais possuem teatro – o Projeto Mambembom, com uma “estrutura de praça pública”, já surgiu com o objetivo de se apresentar em cidades que não contavam com um espaço teatral convencional e, portanto, não costumavam receber peças de teatro. Inclusive, raras foram as vezes que lidamos com produtores locais. Geralmente, não havia. O projeto Teatro de Graça na Praça possibilitou o casal a levar *Friziléia* a cidades pequenas que não receberam suas outras produções.

O interior de São Paulo é perfeito para esse tipo de mambembagem – via terrestre – por possuir uma cidade muito próxima à outra com razoável poder aquisitivo, além da alta qualidade das rodovias interestaduais. Antigamente, Savalla fazia uma turnê pelo Brasil e outra somente para o interior paulista. O apoio dos empresários é essencial para esse tipo de empreitada que precisa contar com hospedagem e alimentação de graça para diminuir custos de produção. Durante toda a viagem, nós do Projeto Mambembom ouvíamos reclamações de donos de estabelecimentos que se queixavam de artistas que haviam passado por suas cidades. Chegavam até a recusar o apoio alegando péssimas experiências anteriores. A longevidade de projetos como os de Savalla e Áttila e como o Mambembom se dá na medida em que reconhecem a importância da parceria com apoiadores e patrocinadores e porque, através de uma postura ética, instauram um ambiente de credibilidade. Outra parceria fundamental para manter um espetáculo itinerante é a dos integrantes. Coincidência ou não, os dois projetos são constituídos por casais. No caso do Mambembom, eram somente dois casais viajando em uma caminhonete e quando a parceria entre nós acabou, foi o fim do projeto. A itinerância dá sentido ao casal e vice-versa.

## **OBSERVAÇÕES PARCIAIS: A itinerância e os gêneros menores**

### **1. O popular ou o popularesco no repertório itinerante**

Generalizante ou não, é recorrente a afirmação de que, devido ao estressante cotidiano, o público brasileiro quer rir no teatro. Tradição ou ditadura do cômico, o fato é que repertório para mambembar sempre tem comédia; é raro encontrar em turnê um texto sério, com uma maior pesquisa de linguagem. Quando se trata de atrair o público do interior, a escolha é de um texto de humor, com possibilidade de improviso, sobretudo se couber cenas de plateia, em uma encenação que privilegie uma interpretação histriônica com forte apelo popular. Muitas vezes, o espetáculo que obtém sucesso pelo Brasil afora, não agrada ao público e à crítica dos grandes centros urbanos. Há também a questão do que é considerado “gênero menor” e da dificuldade em situar uma interpretação gestual e clownesca no contexto teatral de gosto erudito. São questões intrínsecas à tradição da prática mambembe em geral.

### **2. O artista solitário**

As primeiras companhias *dell'arte* se constituíram de diferentes tipos de atores oriundos de culturas opostas. De um lado, os profissionais da rua, descendentes da farsa atelana<sup>36</sup>, dos festejos carnavalescos, mimos, bufões, histriões e jograis, e, de outro, jovens cultos e letrados, atores diletantes vindos das cortes em decadência acostumados à comédia erudita, às pastorais e à tragédia. Enquanto os atores-bufões, totalmente identificados com o personagem – a máscara – através de uma interpretação corporal e gestual, entravam com suas pantomimas e monólogos cômicos, os novos atores de procedência erudita dominavam a retórica, sabendo perfeitamente a língua italiana, os vocábulos e livros toscanos e as figuras de linguagem, trazendo uma linguagem elegante de representação com objetivo de reproduzir de maneira nobre o comportamento

---

<sup>36</sup> “No século II a.C., os atores da farsa popular da cidade de Atela haviam se encaminhado em bandos, para o norte, na direção de Roma. À rusticidade de suas máscaras grotescas correspondia a robusta irreverência de seus diálogos improvisados a partir de um repertório modesto de meia dúzia de tipos”. (BERTHOLD, 2001, p. 161)

cotidiano. Este perfil de justaposição dos contrários aparece na própria dramaturgia calcada na tipologia dos opostos, com partes sérias e cômicas.

Marco De Marinis acredita que, possivelmente, o violento contraste entre dois códigos antinômicos conferia aos espetáculos dos cômicos italianos um vigor especial, tornando-os estranhos e, ao mesmo tempo, interessantes. Infelizmente, este duplo código desaparece em consequência da decadência de um dos componentes: a atuação realista-elegante prevalece sobre a energética. Há uma grande dificuldade de se precisar cronologicamente quando acontece a adoção generalizada do código realista-elegante, porém, um dos fatores determinantes é a reestruturação iniciada pelos diretores das companhias da terceira geração, tentando “normalizar” o repertório e investir na eficiência econômico-administrativa das trupes, o que produziu efeitos a nível artístico como a marginalização aos grandes cômicos. O outro fator, estritamente ligado ao anterior, foi o “afrancesamento” das companhias em uma tentativa de inclusão cultural. Neste sentido, De Marinis coloca que:

A partir do século XVII, o ator europeu começa a abandonar sua diversidade sociocultural e sua autonomia criativa e aceita integrar-se – como artista de teatro, além de, como homem – no sistema cultural dominante, adotando seus modelos e suas normas representativas (DE MARINIS, 1997, p.151).

A interpretação elegante vem identificada com modelos de comportamento socialmente institucionalizados, resultando em uma guinada radical e profunda que, segundo De Marinis, afeta o destino do ator ocidental moderno resultando no abandono de uma prática de autoria e criação para se tornar somente um intérprete e executor das ideias alheias, introduzindo no vocabulário teatral os conceitos de ator burguês (ou dramático) e ator cômico (ou popular). O ator burguês tem em sua base precedentes franceses e italianos, enquanto o cômico – o comediante se contrapondo ao ator histriônico – se refere aos gêneros “populares” ou “menores” (termo cunhado na segunda metade de 1800). O modelo que De Marinis apresenta se baseia em exemplos paradigmáticos, como o italiano Totó, além de se referir a um tipo de resistência que atravessa o século XX com artistas marginais, ou com o que chama de *artista-artifex*, o que assume todas as funções teatrais. De Marinis descreve como por volta dos anos 1950,

ocorre uma gradual marginalização até a desapareção dos gêneros populares, paralelamente a uma tentativa de revitalização do teatro “maior”. Como resistência – e “estratégia de oposição cultural e criativa, mesmo que inconsciente” (DE MARINIS, 1997, p.167) – surge Dario Fo, entre outros artistas solitários.

A arte do gesto alimentou da mesma forma o cômico medieval. Desde o século XII encontramos, na França e na Itália, jograis itinerantes cujas práticas gestuais e miméticas eram bastante próximas, ao que parece, do gestual do clown, do artista de music-hall ou hoje, de um Dario Fo, que brinca com a relação entre o ator e um público explicitamente reconhecido como parceiro, e até como interlocutor (ROUBINE, 1987, p.30).

### **3. Fluxos de itinerância**

A mambembagem no Brasil do século XIX contou com um trânsito intenso. Assim como as companhias nacionais estreavam seus espetáculos na capital federal, partindo, em seguida, para as cidades do interior do país, as companhias estrangeiras aproveitavam os períodos de baixa temporada nas capitais europeias, para aqui se apresentarem.

Em seu livro *Idéias Teatrais* (2001), João Roberto Faria descreve a maneira como estes fluxos se entrelaçavam. Segundo ele, as companhias brasileiras se organizavam em função do calendário estrangeiro. Como em um mesmo ano chegávamos a receber até seis companhias estrangeiras, as nacionais – impossibilitadas de competir com elas – se programavam de maneira a se apresentar nos estados do norte e nordeste nos meses de maio a setembro.

Faria aborda a dramaturgia brasileira do século XIX a partir da influência da presença estrangeira maciça em nossos palcos a qual, segundo ele, não comportava uma possibilidade de troca artística, provavelmente, acabando por inibir o surgimento de uma dramaturgia séria, “de maior qualidade literária” (FARIA, 2001, p.186), então desenvolvida no além-mar e que só fazia sucesso nos palcos cariocas através das companhias dramáticas estrangeiras.

O autor reclama pelo padrão dos palcos franceses dedicados ao teatro sério. Décio de Almeida Prado chama de paradoxo haver um mercado teatral fervilhante se desenrolando, enquanto a produção nacional decaía, segundo ele, também por falta de

condições econômicas e artísticas de entrar em concorrência com os estrangeiros. Estaríamos à par de quase tudo o que acontecia no teatro europeu, mas a produção nacional ficava em segundo plano.

Sobre a situação dos teatros regulares do país, Décio coloca que no Rio de Janeiro, maior centro cultural do Brasil, havia mais disciplina e especialização no fazer teatral. Porém, na medida que se distanciava da cidade, as localidades não conseguiam manter seus teatros, com exceção de Porto Alegre, São Paulo, Recife e Belém que, regularmente, recebiam espetáculos estrangeiros. Assim, para driblar tais obstáculos durante anos a fio, algumas companhias percorriam as províncias e as cidades situadas fora do circuito habitual. Portanto, “o chamado mambembe também tinha a sua nobreza e a sua plebe” (PRADO, 1999, p.144-145).

O final do século XIX é apontado por ambos como um período de enorme decadência do teatro brasileiro, conseqüência, segundo Faria, da maciça presença estrangeira nos palcos brasileiros nas últimas décadas do século. Naquele momento, considerado de formação do nosso teatro, o padrão intelectual e artístico era o europeu, o que anulava qualquer possibilidade de êxito da ascendente arte dramática brasileira na concorrência com a veterana estrangeira, representada por verdadeiras celebridades internacionais que aqui aportavam, como Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. João Roberto Faria escreve que os textos dramáticos ou as peças-bem-feitas os quais dosavam drama e comédia, bem como os dramas modernos, ficavam a cargo dos artistas estrangeiros e aos brasileiros restavam os espetáculos mais populares que incluíam o teatro cômico e musicado – paródias, farsas, revistas e operetas em versões adaptadas, além dos dramalhões e das mágicas. Para ele, o que havia do que considera melhor em termos da dramaturgia que estava sendo feita no mundo – Dumas Filho, Feydeau, Sardou, Zola, Rostand, Augier, Ibsen, Racine, Shakespeare e Molière – chegava aos nossos palcos através das montagens estrangeiras, porém, o que havia de inovador não repercutia aqui, pois o critério era o sucesso de público e retorno financeiro.

Afinal, quando Décio e Faria falam de decadência teatral – influenciada por fluxos de itinerância – a que manifestações se referem? E que tipo de itinerância interna estava ocorrendo a qual teria colaborado para disseminar o que ambos chamam de gêneros menores? Havia uma inter-relação entre circo, itinerância e teatro. Em que medida a

itinerância circense teria colaborado para consolidar o panorama teatral da época, chamado por ambos de decadente? Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria e Sábato Magaldi são unânimes ao afirmar a decadência do teatro brasileiro do final do século XIX contrapondo a chamada dramaturgia séria ao teatro cômico e musicado.

O público lotava teatros como o Alcazar Lírico para assistir operetas, paródias, mágicas, além das revistas que foram se tornando – nas palavras de Décio (1999) – cada vez mais repletas de “inépcias, grosserias e infantilidades”, no entanto, garantindo um fiel público que ia assistir aos tipos esquemáticos interpretados por atores cômicos de enorme comunicação com a plateia, como o caso de Xisto Bahia, Francisco Côrrea Vasques, Machado Careca e o popularíssimo Brandão, entre outros. Décio contrapõe a popularização do teatro musicado ao enfraquecimento das aspirações literárias.

O fato é que quando falam em decadência dramaturgica, se referem especificamente ao drama – e sua tentativa de seriedade, consistência e profundidade – que vinha tentando aqui se introduzir e se estabelecer desde as primeiras décadas do século com o romantismo e, posteriormente, com o realismo. E se, por um lado, os fluxos de itinerância estrangeira, segundo Faria, teriam contribuído para inibir o desenvolvimento do gênero sério de dramaturgia, por outro, a mambembagem interna colaborou para difundir os gêneros teatrais considerados “menores”, em plena ascensão. Neste caso, o deslocamento circense e sua inter-relação com o teatro foi tão significativa que chegou a constituir e consolidar o dito circo-teatro no Brasil.

#### **4. Teatralidade circense**

Em tese de doutorado sobre o assunto, Ermínia Silva (SILVA, 2003, p.177) escreve que no final do século XIX, as linhas férreas entre São Paulo e Rio de Janeiro estimularam o fluxo das companhias circenses nacionais e estrangeiras fazendo com que a capital paulista se tornasse rota tão importante para os circos que o jornal O Estado de São Paulo chegou a criar uma coluna *Palcos e Circos* noticiando os acontecimentos e espetáculos culturais que aconteciam não somente na capital, como em várias cidades do estado. Segundo ela, o circo acabou se tornando um veículo de massa de enorme proporção de público cativo, maior que qualquer outro espaço de apresentação artística.

Em sua pesquisa, mostra como primeiramente a música e, em seguida, o teatro, penetraram no espetáculo circense a ponto de uma grande parcela de circos itinerantes, a partir da década de 70 do século XIX, se tornarem circos-teatro cujos artistas, ao contrário das companhias e espetáculos não circenses como nos teatros e cabarés, agregavam várias qualificações, sendo ginastas, acrobatas, equilibristas, domadores e também músicos e atores.

Não era inovação os cômicos circenses brasileiros cantarem ao mesmo tempo em que atuavam, porém, as apresentações musicais e as pantomimas foram gradativamente sendo inseridas no espetáculo até tornarem-se os principais carros chefes. Através de seu nomadismo e de sua constante presença nos jornais da época, os palhaços cantores, nos palcos / picadeiros circenses, encenando adaptações e paródias de textos teatrais foram conquistando novos públicos consumidores até tornarem-se responsáveis pela divulgação de ritmos musicais e enredos compostos para as revistas teatrais e promoverem o mercado cultural e o intercâmbio com o teatro ligeiro.

A pesquisadora chama atenção para o sucesso dos espetáculos dos circos-teatro em seu conjunto, principalmente no tocante à parte cômica e à pantomima e para a regularidade de sua programação em contraponto à irregularidade das companhias que ocupavam cafés-concerto e teatros importantes como o Teatro Sant'Anna. Também a organização era maior na medida em que novos repertórios eram constantemente incorporados, entrando no circuito circense e logo sendo difundidos por todas as regiões. O intenso trânsito circense entre capital e interior paulista resultava em um permanente intercâmbio entre eles e os outros espaços.

Silva escreve como os donos dos circos passaram a adotar a denominação de circo-teatro – ou circo de primeira e segunda partes – para aqueles que contavam fortemente com a representação teatral em seu espetáculo e como eles se tornaram diretores artísticos assim como a maior parte dos teatros de então, cujo proprietário exercia as funções de ordem artística. Paralelamente, os artistas circenses passaram a ser autores das produções tanto musicais quanto teatrais, escrevendo e adaptando peças exclusivamente com diálogos. Ainda hoje, viajam pelo Brasil circos-teatro cujo repertório é constituído por paródias e comédias revisadas.

Ermína Silva cita Décio de Almeida Prado como um dentre tantos pesquisadores que se referiram à decadência da produção do teatro nacional do início do século XX responsabilizando, entre outros fatores, os tais “gêneros menores” já mencionados. Segundo a pesquisadora, já naquele momento, os intelectuais e críticos desqualificavam as produções teatrais parodiadas apresentadas nos circos comparando-as negativamente às origens dos teatros de feira e, posteriormente, ao tipo de espetáculo produzido pelos circenses. Também atores, como o famoso Vasques, eram tachados de “saltimbancos parodiadores insuportáveis” (SILVA, 2003, p.210). Porém, a despeito de todas as críticas, o momento era de enorme produção de textos teatrais musicados nos circos misturando paródia, canto, dança, saltos, farsas e mágicas.

No mesmo momento que um teatro de perfil mais rústico e popular está sendo desconsiderado no Brasil – o início do século XX – um dos berços do teatro político em ascensão está dele se utilizando como instrumento difusor de propaganda ideológica: a Rússia. Na verdade, é bem interessante perceber como havia naquele país uma divisão ideológica constituída por duas vertentes teatrais na qual podemos nos espelhar para pensar nosso período correspondente. Por um lado, Maiakovski, Mayerhold e um teatro revolucionário, não somente no conteúdo como na forma, apostando em uma peça épico-espetacular com inspiração nos teatros de feira, nos barracões, nos circos-teatro, *féerie* de aventuras, com formato de revista ou cabaré, como o caso do *Mistério Bufo*. Por outro, o teatro naturalista e psicológico de Anton Tchecov e Konstantin Stanislavski pesquisando o comportamento humano por meio da incursão no inconsciente profundo.

Como artista errante, Maiakovski, durante muitos anos, percorreu a Rússia em turnês de recitais de poesia aos moldes dos antigos rapsodos, como se movido por uma “recusa à cultura erudita, à tradição opressora, à literatura como uma forma nobre do saber e [...] às formas acadêmicas” (MAIAKOVSKI, 1971, p.12). Depois da revolução, o poeta e seus companheiros intelectuais de esquerda, adotaram o circo como símbolo da vanguarda, oficialmente incentivados por Lunatcharski. A imensa influência que o circo exerceu sobre o teatro nos anos 1919-24, e vice-versa, fazia parte de uma alegria futurística presente nos cafés literários e nos espetáculos ao ar livre. O teatro-arena, parcialmente realizado, suprimiu o palco transferindo a ação para o meio ao público, sobre duas plataformas unidas por uma passarela, enquanto os artistas de vanguarda

concebiam para os espetáculos circenses figurinos teatrais modernos levando para os picadeiros o brilho das revistas teatrais.

Por sua inclinação pelos gêneros de feira e burlas de circo, Maiakovski exaltava os atores de opereta e os *clowns* russos que, mais que os ocidentais, se concentraram sobretudo na sátira social com críticas mordazes. Portanto, para eles, a palavra adquiria maior importância. O *clown* Lazarienko se unira aos cubo-futuristas antes da revolução, chegando a participar de manifestações políticas em pernas de pau, o que tinha um ar futurista. Maiakovski e Lazarienko estreitaram amizade quando, nos intervalos do espetáculo circense, o poeta freqüentava o camarim do *clown* para conversar e sugerir temas colaborando para seu repertório, repleto de sátira política e de costumes.

Na trilha da recorrente desqualificação da prática mambembe brasileira, são relacionados termos como errância, circo, teatro de feira, pantomima, paródia, gênero menor, popular, popularesco, deturpação, baixa qualidade, vulgaridade e etc. A origem desta corruptela pode ser encontrada no discurso de Michel Maffesoli (domesticação por meio do sedentarismo), no panorama traçado por Jean Duvignaud (passagem do ator nômade para o ator funcionário) e nas reflexões de Marco De Marinis (aburguesamento e afrancesamento do cômico), entre outros. Com as pesquisas de João Roberto Faria, de Décio de Almeida Prado e de Ermínia Silva é possível perceber o quanto o panorama teatral brasileiro da virada do século XIX para o XX foi abordado segundo a desconsideração de critérios como criatividade e flexibilidade, e conseqüente desvalorização dos gêneros ditos menores, em contraponto à seriedade textual do drama.

## **BLOCO 2 - ITINERÂNCIA ENQUANTO PRINCÍPIO OPERATÓRIO DA ENCENAÇÃO**

### **Capítulo 3 – O Coletivo Improviso: Itinerância operando dentro e fora da encenação**

Em 2002, na cidade do Rio de Janeiro, o diretor Enrique Diaz e a atriz Mariana Lima convidaram artistas de múltiplas áreas – atores, bailarinos, cantores e performers – para um treinamento físico, mental e espiritual, aliando as técnicas de Tadashi Suzuki de aprimoramento físico baseado no teatro oriental ao estudo de percepção espacial desenvolvido por Anne Bogart a partir do que a coreógrafa Mary Overlie chamou de Viewpoints. A metodologia se consistia em utilizar o Método Suzuki e os Viewpoints em improvisações que resultaram, ao longo do tempo, em composições cênicas: expressão estética de questões intelectuais ou existenciais.

A partir de dois convites por parte do festival RioCenaContemporânea, o intenso trabalho de pesquisa acabou sendo levado para as ruas cariocas e de lá para outras cidades e países. O primeiro, em 2002, se traduziu em uma performance na Cinelândia (RJ) e o segundo, no ano seguinte, no espetáculo performático *Não olhe agora* que acabou percorrendo diversas cidades francesas em 2004 e 2005, cumprindo uma curta temporada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2007.

Depois de um contínuo treinamento de improvisação baseado nos referidos métodos e de um processo de criação que contou, em forma de residências, com a colaboração de artistas que nunca haviam trabalhado com o coletivo, nasceu *Otro* que estreou em maio de 2010, novamente na cidade carioca, no Espaço Cultural Sérgio Porto.

O Coletivo Improviso não se pretende grupo ou companhia, e sim um coletivo sem formação fixa interessado em trocar experiências no terreno da multiplicidade de linguagens expressivas. A ideia é o hibridismo na formação e na cena. São artistas com trajetórias diferentes, geralmente bastante autorais que fazem da cena do Coletivo o que Jackie Fletcher definiu em crítica sobre *Otro*, no jornal British Theatre Guide do dia

30/05/2010: “uma vibrante cornucópia de movimento, imagem, som e texto, cintilando com sensualidade, humor, ironia e compaixão”<sup>37</sup>.

Este capítulo pretende abordar a itinerância enquanto princípio operatório da encenação a partir da experiência do Coletivo Improvado em dois trabalhos (*Não olhe agora* e *Otro*), no tocante ao treinamento, ao processo de criação, ao espetáculo em si e à posterior turnê.

## 2.1 O público e o privado em *Não olhe agora*.

O processo de criação de *Não olhe agora* (NOA) se iniciou, segundo Enrique Diaz, com a ideia de se embrenhar nas entranhas do eu a partir do livro *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector. Com um material concreto e subjetivo – questões, temas, objetos, desenhos de movimentos – os criadores saíram do mais íntimo e singular para a heterogeneidade do geral, produzindo um tecido dramático focado nas questões da urbanidade, onde, segundo Mariana Lima, “o acontecimento privado entra no público e vice-versa”<sup>38</sup>.

O espetáculo se desenrola em três movimentos encenados em três espaços físicos distintos, percorridos por atores e público. A primeira parte acontece ainda com o público aguardando do lado de fora do lugar destinado ao evento. Já ocorreu na fila ao ar livre no exterior do teatro ou no foyer (Rio de Janeiro), na rua em frente aos edifícios residenciais e mesas dos cafés (Marseille) ou na própria cafeteria interna do local do evento (Paris). Ali, os performers se misturam ao seu público ou aos passantes comuns, abordando-os e interagindo com eles, utilizando objetos como um aparelho de som portátil, passando mensagens através de um tubo plástico como um fio de telefone gigante, conversando e contando-lhes casos ao pé do ouvido, nomeando as partes do corpo ou passando informações em uma língua ininteligível a todos. São manuseadas grandes molduras vermelhas que enquadram pessoas e demarcam situações direcionando olhares. Não há personagens formalmente apresentados, são artistas que improvisam a partir de situações previamente estabelecidas que se desenvolvem na interação com o público.

---

<sup>37</sup> <<http://impromptucoletivo.wordpress.com>>. Acesso em: 02 jun. 2010

<sup>38</sup> <<http://www1.caixa.gov.br/imprensa>>. Acesso em: 02 jun. 2010



**Ferme du Buisson - Noisiel em maio de 2004**



**Université Paul Cézanne – Marseille em novembro de 2005**



**Menagerie Du verre – Paris em novembro de 2005**

A segunda parte se passa no interior do local destinado ao espetáculo: a caixa do teatro (RJ), uma sala (Strasbourg), um galpão (Noisiel) ou entre as pilastras do corredor de uma universidade, com murais e máquinas de bebidas (Marseille). Nesse espaço privado – teatro, local de criação, útero escuro, corredor iluminado – os espectadores se sentam para assistir à encenação propriamente dita. Uma atriz pede desculpas pelo *transtorno* pois estão tentando transformar aquele *espaço* num *teatro*. Ou melhor, desculpas pelo *espaço* pois estão tentando transformar aquele *teatro* num *transtorno*, aquele *transtorno* num *espaço*, aquele *teatro* num *transtorno*, aquele...<sup>39</sup> Dali em diante, acontece cenas justapostas com situações cotidianas de extrema dramaticidade – não no sentido fabular, mas de grau de densidade – e de humor cáustico concomitante, que transformam o ordinário em extraordinário. Por fim, resta sozinho no palco um homem fazendo a barba. Em um ato contínuo de descontrolada empolgação, o homem passa a espuma de barbear nos olhos, cabelos e peito até tirar a roupa e cobrir todo o corpo nu, se transformando em um “abominável homem das neves”. A criatura desenha um coração em baixo-relevo na espuma do peito e, se torcendo e soltando um rugido mudo, convida a plateia a acompanhá-la para fora dali, devolvendo-a para a cidade depois dos transtornos processados.

As fotos a seguir apresentam as mesmas cenas executadas em espaços distintos. O roteiro do espetáculo é fixo e as marcações cênicas previamente estabelecidas e adaptadas às especificidades do local.

***Cena:cadeiras saem de seus lugares convencionais***



**Strasbourg**



**Marseille**

---

<sup>39</sup> Texto de *Não olhe agora*

As imagens anteriores mostram a mesma cena sendo executada em dois locais diferentes, ambos não convencionais. A primeira foto mostra um espaço híbrido, com função de estar e de passagem, concomitantemente: o sofá sugere uma sala, à esquerda parece haver uma espécie de balcão de atendimento, duas escadas ao fundo, uma porta dupla mais alta do que as comuns e um pé direito elevado colaboram para a não definição do local. Bem como o ângulo em que foi tirada a fotografia, de cima para baixo, do ponto de vista do público, em posição frontal. A própria disposição dos móveis – encostados nas paredes – parece improvisada para o evento. A segunda foto também é de um ambiente não convencional, como um corredor de universidade, com uma pilastra no centro, máquinas de bebidas e papéis de avisos colados nas paredes ao fundo. As fotografias sugerem uma movimentação cênica similar nos dois casos, adaptada às proporções espaciais onde cada evento acontece, como o aproveitamento do teto rebaixado para a colocação das cadeiras na segunda. As fotografias subsequentes, de duas cenas da peça, cada uma executada em dois ou três locais distintos, ratificam a possibilidade de o espaço destinado ao evento interferir somente na medida em que demanda uma readaptação do movimento cênico.

*Cena: um dia de rotina*



Noisiel



Marseille



Strasbourg

***Cena: objetos íntimos expostos demarcando o espaço público***



**Marseille**



**Strasbourg**

A terceira parte se dá novamente no exterior, porém, em lugar diverso do primeiro e com qualidade diferente de encenação; não mais com artistas e espectadores jogando juntos no mesmo espaço. O trajeto está chegando ao fim. O público percorreu um itinerário que partiu de fora para dentro e, neste momento, de dentro para fora. O ponto-de-vista é diverso do inicial, mesmo estando a encenação acontecendo novamente em um ambiente externo. Em Noisel, a última parte se desenrolava em um imenso estacionamento praticamente vazio beirando a autopista onde, por fim, o público era deixado em estado meio de abandono, meio de prostração diante do vivenciado. Na Caixa Cultural do Rio de Janeiro – bem como na Université Paul Cézanne em Marseille – o público permanecia dentro do edifício olhando através de uma imensa vidraça os artistas no meio da fervilhante multidão do Largo da Carioca, os quais executavam, ainda que espalhados, um movimento coreografado em absoluta sincronia. Somente do alto, pela janela, era possível perceber-se o contraste entre a sincronia da partitura coreografada e o caos dos passantes apressados. Em Paris, o público era conduzido pela ruela do teatro até a avenida de esquina onde assistia os artistas intervirem no fluxo dos passantes e dos carros antes da coreografia final.

*Cena: saindo, para ver o mundo...*



Noisiel

As fotos anteriores mostram os espectadores sendo convidados para sair do local da representação. A partir das imagens, vislumbra-se o choque sensorial do contraste entre o ambiente interior, escuro e intimista, e a intensa claridade do mundo exterior. No fim, os espectadores assistem, de costas para o teatro, os performers atuarem na rua. O ponto de vista é outro.



Strasbourg



Paris



Paris





Paris

As fotos anteriores mostram o elenco nas ruas, executando sua partitura adaptada ao espaço; a partir de e em diálogo com ele. Em Strasbourg, a cena acontece defronte do edifício, com o ator visivelmente mudando a qualidade do trajeto das pessoas que não se imaginam observadas por uma plateia localizada do outro lado do vidro. Nas imagens subsequentes, em Paris, os artistas tentam intervir no fluxo dos passantes antes do posicionamento final do elenco. A cidade interfere na medida em que os artistas aproveitam as pessoas ou os objetos encontrados para com eles dialogar.

## 2.2 Identidade e alteridade em *Otro*

*Otro* nasceu do desejo do Coletivo de pensar os conceitos de identidade e alteridade, irremediavelmente inseparáveis. Neste sentido, Enrique Diaz se baseou no pensamento também usado por Lygia Clark de que “não existe o dentro e o fora; eles estão ligados”<sup>40</sup>; nossa singularidade se define no contato com os outros, os diferentes. Porém, “o que realmente sabemos sobre os indivíduos desse heterogêneo conglomerado que nos rodeia os quais, tantas vezes, nem nos damos conta de que existem?”<sup>41</sup>. Para se responder, o Coletivo partiu para as ruas da cidade estabelecendo itinerários cujo objetivo não era a coleta de material a ser reproduzido no palco, mas ir ao encontro do outro e traduzir esteticamente como essas experiências atravessaram os artistas.

Para pensar o outro, o Coletivo vai para fora, erra, itenera e volta para colocar o resultado dentro do espaço. Ao contrário de *NOA*, o formato de *Otro* é de um espetáculo fixo, feito para dentro da caixa teatral ou similar local de encenação, sem a itinerância de

<sup>40</sup> Enrique Diaz em conversa informal no dia 09/05/2010.

<sup>41</sup> <<http://impromptucoletivo.wordpress.com>>. Acesso em: 02 jun. 2010

artistas e público pelo espaço. Enquanto em *NOA*, o deslocamento se dá na encenação, em *Otro* ele ocorreu no processo. Para falar do eu, a cena vai para fora. Para falar do outro, volta para dentro.

O resultado é, novamente, um caleidoscópio de situações que se sobrepõem ou se justapõem sem nunca se concluírem de fato, apresentadas sob diferentes pontos de vista, como microdocumentários que misturam ficção e realidade em uma babel de linguagens. O poeta Chacal, citando Lyotard, escreveu sobre *Otro* em seu blog no dia 02/05/2010: “não mais as grandes narrativas, [...] mas as mínimas histórias, pequenas narrativas pessoais ou sobre outros, tão sem importância como nós”<sup>42</sup>.

### **3. Pontos-de-vista e deslocamentos na recepção**

Os Viewpoints são uma filosofia de movimento traduzida em uma técnica que pode servir para treinamento ou para criação da cena. São pontos de atenção para o performer ou criador enquanto trabalha. Os Viewpoints de tempo são velocidade, duração, resposta cinestésica e repetição, enquanto os de espaço são: relação espacial, gesto, forma, arquitetura e padrão de chão. O contínuo trabalho do Coletivo Improviso com esta técnica como base das improvisações e das composições cênicas se desprende do objetivo primeiro de treinamento, alimentando o processo de criação dos espetáculos até se materializar na cena propriamente dita. Em se tratando de um trabalho de escuta, de percepção do outro e do espaço, abre canais sensíveis que possibilitam um profundo grau de interação entre os integrantes do coletivo em rede de conexão com o próprio cosmo. Citando a crítica do *The British Guide*, a *proeza* de se conseguir colocar em cena a vasta coleção de individualidades do nosso século com a potência para soltar a imaginação só é possível graças ao espírito conjunto das práticas colaborativas. E o treinamento com os Viewpoints se relaciona diretamente com a temática dos espetáculos do Coletivo Improviso; *Otro* apresenta a realidade por meio da multiplicidade de perspectivas, de pontos-de-vista. No programa da peça está escrito: “olhar para o outro, para a cidade, para o quanto de nós mesmos está sempre inevitavelmente contaminando o que vemos”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> <<http://www.chacalog.zip.net>>. Acesso em: 28 ago. 2010

<sup>43</sup> Programa de *Otro* (Centro Cultural Sérgio Porto / maio de 2010).

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998), traça o caminho do homem enquanto observador na história do conhecimento: na Idade Média o homem era parte do cosmos, passando na modernidade a perceber-se observador dos fenômenos. O homem pós-moderno se observa enquanto observa, estabelecendo a convicção de que qualquer conhecimento depende do ponto-de-vista e do aparato cognitivo do observador, isto é, qualquer experiência é contingente, pois só existe na relação do observador com o outro. A mecânica quântica defende que não é possível observar ou medir um objeto sem interferir nele, sem o alterar, a tal ponto que o objeto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou. A crise do pensamento científico moderno tem como um dos fatores determinantes a quebra da ilusão de uma autonomia entre sujeito e objeto. Eu me constituo a partir do e para o outro; é seu olhar que me dá contorno. Neste sentido, está no programa de *Otro*: “Quando eu olho para mim mesmo, eu vejo apenas pedaços, partes desconectadas, a presença do outro é que conecta estas partes a um eu”<sup>44</sup>. No processo de criação do espetáculo, a estratégia foi partir para as ruas para observar o outro.

Em conversa informal, Enrique Diaz se disse inspirado pelo estilo de Jean Rouch levando para o processo de criação o espírito do documentário que acredita no ponto-de-vista e não se pretende registro nem tradução; “tem a história que eu conto, a que aconteceu, o aqui e o lá, o personagem e eu”<sup>45</sup>, o que é bem flagrante em alguns momentos da encenação de *Otro*. Cito aqui dois blocos como exemplo: o que trata do desencontro do casal na chegada em Niterói e o que segue o percurso de um dia na vida do encenador Enrique Diaz.

No bloco do trajeto Rio – Niterói, um ator filma, anônimo, o outro chegando na Praça XV, de olhos vendados, com um cartaz pedindo que alguém o guie até o outro lado onde encontrará a mulher que ama. Na tela, vemos a atriz que espera na chegada da barca em Niterói. Do lado de cá, uma mulher se oferece como guia e todo o trajeto é registrado concomitantemente com a espera da atriz do lado de lá. No momento que antecede a chegada deles, vemos na tela a personagem / atriz desistir e ir embora. Eles não encontram ninguém. Corte.

---

<sup>44</sup> Programa de *Otro* (Centro Cultural Sérgio Porto / maio de 2010).

<sup>45</sup> Enrique Diaz em conversa informal no dia 09/05/2010.

Em todo o bloco, além do somatório de pontos de vista, há uma instigante mistura de espaços e de tempos. Na tela, vemos a projeção do fato “real” vivido pelos atores / personagens e pelas pessoas “reais” do trajeto, o qual aconteceu e foi registrado meses antes da projeção e da encenação, mas que está sendo contado diretamente para o público ali presente, pelos próprios atores à sua maneira, porém vestidos como os personagens “ficcionalis”. Eu aqui, eu lá, eles aqui, eles lá. A história não se acaba quando, naturalmente, outra coisa começa; num enquanto, outro espaço / tempo se abre.



**Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ) em abril de 2010**

**Na fotografia acima, a imagem projetada se mistura ao local da representação pela maneira como a iluminação incide no chão cenográfico criando uma cena única, onde realidade e ficção se misturam. O resultado é a abertura de um espaço ficcional de intensa realidade que nos transporta para o lugar projetado na tela, porém, sem nos tirar da posição de espectador.**

*Otro* materializa a experiência pós-moderna que se contrapõe à afirmação de que duas coisas diversas não poderiam ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar no espaço; o homem contemporâneo não vive apenas o que está no presente. Citando os aeroportos, Gumbrecht (1998) relaciona a condição espacial e temporal de uma pessoa que aterrissa no saguão e as esferas de alcance real e potencial que as coisas se apresentam (um edifício visto do avião, a cidade de onde chegou, a cidade do lado de fora do aeroporto, a

cidade para onde pode ou vai embarcar e etc.). No mundo do saguão do aeroporto, o viajante experiencia uma esfera que o une aos saguões de trânsito de todos os aeroportos nos levando a imaginar possível se estar concomitantemente em diversos espaços. Por extensão, os tempos dos indivíduos podem ser diferentes em um mesmo lugar. Por exemplo, um tempo presente espacialmente no corpo do viajante, mas em conflito com o tempo local das pessoas que estão em outra situação no mesmo lugar. A série de relógios mostrando respectivos horários de diferentes cidades, isto é, diversos fusos-horários em um presente uno, apresentam uma temporalidade complexa. É a este estado de coisas que algumas cenas de *Otro*, como a da barca, nos transportam. Inclusive, há no programa da peça uma foto de um painel de aeroporto com destinos e respectivos horários de partida.

|       |               |    |        |
|-------|---------------|----|--------|
| 09:29 | São Paulo     | -  | Taking |
| 09:50 | Brasília      | 06 | Last C |
| 09:50 | Brasília      | 06 | Last C |
| 10:00 | São Paulo     | 04 | Proce  |
| 10:10 | Curitiba      | 03 | Last   |
| 10:20 | Florianópolis | 02 | Proc   |
| 10:20 | Florianópolis | 02 | Proc   |
| 10:30 | Recife        | 05 | Proc   |
| 10:45 | Vitória       | 02 | Che    |
| 10:55 | Fortaleza     | 06 | Che    |
| 11:05 | Vitória       | 02 | Che    |
| 11:15 | Fortaleza     | 06 | Che    |
| 11:30 | Natal         | 01 | Ch     |

### **Programa *Otro***

#### **Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (RJ) em abril de 2010**

No espetáculo há o bloco do trajeto de Enrique Diaz no tempo e no espaço de um dia comum. “Quarta-feira, 9 horas, eu devia estar e não estou. Na hora, no lugar. Devia e não sou”<sup>46</sup>. O ator / diretor está sentado em frente ao *laptop*. Enquanto lê um papel com o roteiro do itinerário do dia comanda, no teclado, a projeção na tela das imagens gravadas no passado, no dia em que aconteceram.

---

<sup>46</sup> Texto da peça *Otro*.



**Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ) em abril de 2010**

A câmera é objetiva. É o olhar dele, ele mesmo nunca aparece. Na tela, pessoas, personagens. O porteiro, a gata. Cícero porteiro real, Cícero personagem porteiro, Cícero nome personagem padroeiro Padim Ciço. Nina gata real, Nina personagem gata, Nina nome personagem *Gaivota*. Pessoas transformadas em personagens. O processo do eu no *Otro*; estar sempre entre aspas. Depois do Bob's, Galeria Condor, Drogaria Pacheco e da igreja-imã no táxi – Aparecida do norte –, ele chega ao consultório médico. Pele, células, membranas, a capacidade de trânsito, irrigação, os caminhos líquidos do corpo. Não tem dentro e não tem fora; Lygia Clark. Na tela, projeção de inúmeras pequenas fotos – em princípio, pessoais e profissionais de Enrique Diaz, depois, mais gerais – eclodem e penetram. “Eu não ouvia o que estava fora da minha pele”<sup>47</sup>. A projeção vai para o macro mostrando uma imagem que se formou com as inúmeras microfotos, *May West* de Salvador Dalí, voltando novamente para o mínimo, para o detalhe. E assim continua, do micro para o macro e vice-versa. Acaba o bloco emendando com perguntas de um ator para uma atriz. Não acaba, atravessa. Como em todo o espetáculo, as cenas se sobrepõem. A inserção da realidade dos autores / atores no palco abre um espaço temporal preenchido não apenas pelo que é representado, mas pela biografia dos próprios artistas.

Outra questão que Enrique Diaz leva para o processo de criação das composições e dos espetáculos do coletivo, segundo ele próprio, a qual se relaciona diretamente com os pontos-de-vista, diz respeito a uma dramaturgia cinematográfica. Na verdade, o

---

<sup>47</sup> Texto da peça *Otro*.

procedimento da montagem cênica indutor de uma percepção similar ao do corte cinematográfico já era visível em suas encenações com a Cia dos Atores. Em *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota – tema para um conto curto*, de 2004 e 2007, respectivamente, os enredos eram contados em seus traços fundamentais através de procedimentos como a metonímia e o enquadramento.

Agora, nos espetáculos do Coletivo Improviso, o espaço é redefinido ao longo da encenação em um trabalho textual de montar e desmontar: núcleos de representação se evidenciam por meio de mudanças de foco dramáticas, similar ao corte cinematográfico. A multiplicidade de tratamento do espaço também se apresenta na forma como são utilizadas outras mídias, a exemplo da transmissão de um evento ocorrido em outro lugar se relacionando simultaneamente com o palco.



**Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ) em abril de 2010**

Outro procedimento que resulta na montagem cênica é o direcionamento do olhar do público provocado pelos atores ao se colocarem em cena como espectadores dos outros atores. Assim como acontece na pintura, a focalização por parte de um elemento interno da obra induz a atenção do espectador para determinado núcleo de representação estruturando a dramaturgia cênica. Com o deslocamento do olhar ressaltando o foco, um fragmento da encenação é recortado se tornando uma unidade de montagem. Porém, diferentemente do cinema, o espectador tem a liberdade de decisão sobre acompanhar o foco proposto ou optar por outro detalhe externo a ele – o que não implica que seu olhar cole ao olho da câmera cinematográfica – se experimentando co-autor de uma possível montagem cênica. O constante deslocamento de foco e descolamento do ator – não no sentido épico – traz uma instabilidade para a moldura cênica, como um quadro

dinamizado, possibilitando conexões perceptivas imprevisíveis e forçando uma recepção mais livre e, portanto, mais ativa.

Não se pode deixar de mencionar as molduras concretas utilizadas na primeira parte de *NOA*: são enormes molduras vermelhas de madeira, vazadas, utilizadas pelos atores para enquadrarem pessoas ou objetos evidenciando situações, por vezes, imperceptíveis ao nosso cotidiano e servindo como artifício para direcionar o olhar do público para determinado foco. Tudo que é emoldurado é recolocado em outro tempo e espaço se isolando do contexto externo.



**Marseille em novembro de 2005**

**Como mostra a foto, a moldura concentra e intensifica a percepção do espectador ressignificando o que está em seu interior.**

#### **4. A explosão do espaço e a itinerância**

Em 1948, foi criado o Centre d'Etudes Philosophiques et Technologiques du Théâtre na Sorbonne de Paris, inaugurado com uma semana de palestras e debates dedicados às relações entre arquitetura e dramaturgia no teatro francês da época. Para os fundadores, o momento era crucial: da reconstrução pós-guerra das salas destruídas ou abandonadas; e não se podia esperar que se realizasse para, posteriormente, se pensar nas questões estéticas e funcionais a ela relacionadas. Era preciso um estudo que focasse o que chamavam de “essência do teatro”, na medida em que, ao serem levantados os problemas da arquitetura teatral, imediatamente apareciam questões relacionadas à dramaturgia e à estruturação do espaço cênico em “cubo ou esfera” (BARSACQ, 1950, p.27).

Em sua explanação, André Barsacq expôs suas experiências ao ar livre com Jacques Copeau, defendendo que tentativas como aquelas poderiam levar tanto os arquitetos e os homens de teatro – havia essa distinção – quanto os autores a conceber o teatro que ele almejava, diferente do corrente que, como definiu o próprio, ainda seguia a comédia burguesa do século XIX. Seu sonho era a evasão da então habitual moldura à italiana.

As três experiências citadas foram encenações ao ar livre – pátio de um convento italiano (1933), Piazza da Signoria em Florença (1935) e pátio do Hospices de Beaune em Paris (1943) – as quais resultaram ousadas e inovadoras para a época, suscitando acalorado debate no encerramento da Semana sobre a possibilidade de encenação de textos modernos em “lugares improvisados”, como imensos albergues, cervejarias e grandes lojas de departamento.

Barsacq e Copeau encenaram ao ar livre entre 1933 e 43 movidos pela necessidade de evasão da caixa italiana e pela busca do que chamaram de “lugares improvisados” a qual só começaria a ser colocada em prática nos anos 1960-70 sob a forma dos *happenings*, das performances e espetáculos de grupos ideologicamente engajados, como Living Theatre, Bread & Puppet Theatre, Théâtre du Soleil, The Performance Group, Teatro Laboratório, entre outros. Não por acaso, é nesta década que acontece uma crescente reutilização do espaço público urbano para fins políticos propriamente ditos (paradas e manifestações). Também são organizados festivais que transformam cidades inteiras em grandes teatros, com manifestações e atividades artísticas que continuam a acontecer mesmo fora do período institucionalizado. Daquele momento em diante, o teatro ganhou as ruas, fábricas, armazéns, hospitais, parques, estações; espaços públicos, semi-públicos e privados por meio de iniciativas particulares – e posteriormente de políticas públicas – em reivindicação ao direito de uso do patrimônio público e ambiental. A década de 1970-80 veio sedimentar o resultado prático das reflexões dos dramaturgos, encenadores e arquitetos teatrais presentes em 1948 na inauguração do *Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre* da Sorbonne – Gaston Bachelard, Gaston Baty, Louis Jouvet, Jean Vilar, Le Corbusier, Etienne Decroux, André Barsacq, Pierre Sonrel, entre outros – a cerca da relação do espaço teatral com a dramaturgia. As conclusões sobre a possibilidade de se encenar um texto moderno em “lugares improvisados” foi que arquitetura teatral e dramaturgia são interligadas de tal maneira que a transformação viria

a partir do desenvolvimento concomitante de uma e de outra. Nas palavras de Adorno, a forma é o conteúdo precipitado.

Independentemente da rejeição à ortodoxia e à supremacia da caixa italiana, da busca por lugares para encenação com qualidades diferentes e da apropriação de espaços públicos, semi-públicos e privados ser de ordem estética, política ou econômica, o fato é que, como escreve Lídia Kosovski:

É inaugurada uma outra etapa da História do Espetáculo, complexa, híbrida, uma história de impermanências, desterritorializações, itinerâncias e nomadismo – linhas de fuga que promovem uma história de situações teatrais onde a chave espaço-temporal é um eixo central (KOSOVSKI, 2003, n.12, p.222).

Portanto, a explosão da cena materializada na evasão da caixa italiana, na apropriação do espaço público, no estilhaçamento do espaço cênico e da escritura dramaturgica tem relação direta com o fato de a itinerância passar a operar internamente a nova cena. O deslocamento que ocorria apenas externamente em forma de mambembagem – itinerância de um espetáculo pronto – passou a conceber e estruturar internamente o texto e a cena.

#### **4.1 Itinerância no processo de criação**

Para abordar a itinerância constituindo o processo de criação e, portanto, operando dramaturgia e encenação, cito aqui dois casos. Em ambos, a temática é ligada aos conceitos de identidade e de alteridade e a estratégia usada para criação do espetáculo foi a itinerância. O Coletivo Improviso flanou pela cidade do Rio de Janeiro para criar *Otro*, enquanto artistas e técnicos do Teatro da Vertigem viajaram pelo Brasil traçando uma linha ligando São Paulo ao Acre, na criação de *BR-3*. Em ambos não havia o objetivo de reproduzir em cena o material coletado, mas de o grupo ser atravessado pela experiência errante e expressá-la esteticamente.

##### **4.1.1 Itinerários de *Otro* pela cidade**

“As megalópoles contemporâneas nada mais são do que uma sequência de passagens, de derivas psicogeográficas, de possíveis aventuras de todos os gêneros”.

(MAFFESOLI, 2001, p. 139)

A criação do espetáculo *Otro* se processou a partir do conceito de alteridade, o que levou o Coletivo Improviso a pensar na identidade do indivíduo, do grupo e do próprio teatro. A ideia não era partir de um texto pré-concebido ou qualquer base dramaturgicamente estruturada, mas de uma pesquisa de campo direcionada para a posterior criação, por meio de improvisações que desembocariam em composições cênicas. Os dois elementos constituintes da metodologia usada foram a técnica dos Viewpoints e o espírito do documentário. Além das residências com artistas convidados, a estratégia foi sair às ruas da cidade do Rio de Janeiro ao encontro do outro para entrevistar, registrar, se misturar, conviver, partilhar, invadir, travar um embate, dialogar.

Foram estabelecidos percursos – curtos e longos – a partir de quatro categorias descritas no programa da peça como: *Flaneur* (“sair no vazio, sem saber qual será a meta, o que vai acontecer”), Sophie Calle (“criar fábulas, dispositivos que propiciem o encontro, misturem o real e a ficção”), Microdocumentário (“documentário ou biografia imaginada do outro. Confundir-se com o outro, trocar de lugar”) e Aqui e agora (“ligar a saída a este tempo e lugar presente, uma mistura de lá e aqui, fora e dentro”). As regras dos itinerários eram estabelecidas de maneira aleatória, como andar dez minutos, pegar um ônibus, saltar cinco pontos depois e fazer perguntas à primeira pessoa que encontrasse vestindo-se de vermelho.

Em certo momento, a questão se tornou o processamento do material coletado cujo norte era o tratamento subjetivo e não o registro e a reprodução: estabelecer um olhar poético na passagem da experiência para a performance, resultando em uma performance sobre performance e sobre o próprio processo criativo.

#### **4.1.2 Itinerário BR-3 pelo país**

Em julho de 2004, dezoito artistas e técnicos viajaram por terra durante quarenta dias como experiência constituinte do processo de criação do espetáculo *BR-3* do Teatro da Vertigem. O objetivo era percorrer os 4.000 km do percurso Brasilândia (SP) - Brasília (DF) - Brasília (AC) captando elementos para a pesquisa que durou dois anos e incluiu, além da viagem, a experiência de Brasilândia, bairro da periferia paulista, onde o grupo manteve uma sede temporária durante um ano desenvolvendo trabalhos sociais e realizando oficinas com objetivo de aprendizagem mútua.

O Teatro da Vertigem estava decidido a não mais tratar de temas religiosos no espetáculo cuja dramaturgia começava a ser criada na época. Pensando a identidade do próprio grupo, passou a adotar como base do projeto *BR-3* uma possível identidade brasileira e como estratégia de criação uma viagem pelo Brasil cujo percurso seria escolhido aleatoriamente: “unir, por simples relação de nomes, com o mesmo radical Brasil, três cidades, criando assim uma trajetória, um caminho, um percurso em busca de algo que se manifestasse”. (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 61)

Assim como o processo do *Otro*, o acidental e o casual foram determinantes. Também ali a dramaturgia surgiria do processo de pesquisa teórico-prática. Porém, para alinhar os lugares visitados, foi convidado Bernardo Carvalho para escrever um texto formal embora de narrativa complexa e não linear, como é *BR-3*, que dialogava com a experiência de Brasilândia e da viagem. A itinerância não foi utilizada como coleta de material para reprodução fotográfica ou documental dos lugares visitados, mas para provocar a sensibilidade e a imaginação dos artistas visando uma expressão estética e não mimética. O objetivo do diretor Antonio Araújo era apresentar em *BR-3* a maneira como aqueles lugares atravessaram as pessoas que passaram por aquela experiência, como o próprio autor Bernardo Carvalho que, apesar de ser um convidado extemporâneo, conseguiu levar para a dramaturgia as questões de ordem do Teatro da Vertigem naquele momento. Segundo Antonio Araújo, o texto estabelecia um jogo entre as identidades dos personagens, dos artistas e do próprio teatro, além de brincar com a história do grupo. Durante o processo de criação, foi ficando mais clara a ideia de identidade móvel sobre a qual o diretor se refere como identidade instantânea, que surge e desaparece para novamente se reconstituir, como algo movente, fugidio, em trânsito. Mais uma vez

aparece o conceito de identidade plural ou relacional, que surge do choque com o outro, móvel em relação ao outro.

#### 4.1.3 Da criação para a cena

“Há também uma sociologia desse lugar que flutua, lembrando que o indivíduo tanto quanto a vida social não pertence a lugar nenhum”.

(MAFFESOLI, 2001, p.95)

O teatro da Vertigem levou para a cena a condição movente. *BR-3* foi encenado no rio Tietê na cidade de São Paulo – e na Baía de Guanabara no Rio de Janeiro – com o público instalado dentro de um barco onde aconteciam cenas concomitantes nas duas margens ribeirinhas.

Além de inúmeras metáforas relacionadas ao rio urbano – doença, putrefação, cancro, abandono – com o objetivo de ressensibilizar o espectador e ressignificar o rio como espaço teatral, Antonio Araújo pretendeu concretizar na cena a questão da identidade móvel, “flutuante como o próprio rio, que você nunca consegue prender nem materializar, porque é uma identidade que sempre escapa, fluida como a própria água” (FERNANDES; AUDIO, 2006, p.25), bem como colocar o espectador em situação de viagem análoga à experienciada pelo grupo em 2004. Para o encenador, tirar o público da terra firme e desestabilizá-lo no espaço móvel do rio, em cima de um barco que balança, ajudava-o a ver a identidade pelo viés da instabilidade, do precário e do estar em constante processo de transformação. Em *BR-3*, público, atores e encenação estão em ininterrupto movimento, resultando que a itinerância não opera somente o texto, como também a cena.

A proposta de colocar o espectador em situação de viagem, com todos os incômodos e as dificuldades peculiares, era acrescida a outro fator vivido pelo Teatro da Vertigem em 2004. Não havia entre os dezoito viajantes apenas membros do grupo ou afins, o próprio diretor conhecia apenas os atores. E a provação foi conviver durante 24 horas com desconhecidos, na situação desconfortável que é uma viagem por terra pelo árido interior do Brasil, lidando com o imprevisto e com as singularidades de cada um.

Um pouco dessa condição que faz parte de certas itinerâncias e que as empresta um aspecto iniciático, o Teatro da Vertigem procurou fazer o público vivenciar.

Em *Otro*, a itinerância que baseou o processo de criação não se materializou em cena sob a forma de deslocamento físico dos artistas ou do público, como havia acontecido em *Não olhe agora*. Os percursos estão em cena sob outras formas de deslocamento, mais subjetivos, por meio de inúmeras camadas de abordagens e perspectivas que também dotam o espetáculo de enorme riqueza de sentidos.



**Cenas de *BR-3* acontecem em barcos auxiliares no rio Tiete em São Paulo.**

**Na segunda foto, de Edouard Fraipont, os atores Roberto Audio e Sergio Pardal.**

#### **4.2 Deslocamento físico do público na cena de *Não olhe agora***

No jogo cênico de *Não olhe agora*, o Coletivo Improviso conduzia o espectador para dentro e para fora do teatro, em três ambientes distintos – público, privado e híbrido – promovendo, além do deslocamento físico, mudanças de pontos-de-vista. A itinerância não esteve efetivamente presente no processo de criação, nem era temática do texto, mas operava a cena provocando desdobramentos sensoriais e abrindo espaços de percepção para o espectador. Joelson Gusson, um dos membros flutuantes do coletivo – assim me refiro por se tratar de um grupo que não se pretende fixo na formação – chama atenção de como se abria um espaço “entre” a cena e o público, “entre” performer e receptor em *NOA*. É a itinerância provocando uma recepção mais ativa, não em especial pelo fato do público se locomover fisicamente pelo espaço, mas pelos pontos-de-vista que este deslocamento oferece forçando-a a pensar sobre a condição de espectador e da arte em si; obrigando-o a se implicar, a opinar sobre o evento ali presente em forma de performance.

A experiência imediata do real (tempo, espaço, corpo) – em contraponto a uma proposta de representação da arte – que afirma o fato teatral mostrando que seu valor não está na obra, mas no procedimento com o público, na intensidade comunicativa.

### **4.3 Itinerância temática presente no texto**

Além de diversas outras formas, a itinerância pode ser tema do espetáculo e estar no texto propriamente dito como relato de algo que aconteceu ou como narrativa que se desenrola ao longo do espetáculo, se materializando ou não em cena em forma de deslocamento físico, como nas encenações de *Mistério Bufo* e *O Mambembe*, respectivamente.

#### **4.3.1 A mambembagem na história ou A história de uma mambembagem**

*O Mambembe* de Artur Azevedo e José Piva narra a trajetória de uma trupe teatral errante do início do século XX pelo interior do Brasil. A peça começa na cidade do Rio de Janeiro onde a turnê está sendo articulada por seu empresário e de onde, depois de uma passagem pela estação de trem, a companhia parte para mambembar pelo interior. Passado algum tempo – na narrativa – a trupe se encontra em uma praça da cidade de Tocos, em frente ao Hotel dos viajantes. Lá se desenrola o conflito central do texto cujo desfecho se dará na localidade seguinte – Pito Aceso – para onde os artistas se dirigem de carro de boi cruzando a Serra da Mantiqueira. Com toda a trama resolvida, a trupe ambulante regressa para o Rio de Janeiro.

As duas montagens cariocas que tenho conhecimento aconteceram dentro da caixa teatral. Em 1959, houve a histórica montagem de *O Mambembe* com o Teatro dos Sete, dirigida por Gianni Ratto, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O elenco de quase cem pessoas – incluindo a orquestra –, segundo Ítalo Rossi, contava a história dos próprios atores que estavam em cena, veteranos na mambembagem, ao lado dos então novatos Fernanda Montenegro e Sérgio Britto, entre outros. Na época em que foi escrita, a peça não alcançou o sucesso de cinco décadas depois quando, segundo Ratto, ainda era extremamente atual. Em 1959, foi um fenômeno já na estreia quando o público

consternado permaneceu no teatro até a madrugada conversando com os atores. A identificação com o panorama encenado e a qualidade da montagem foram responsáveis pelo sucesso. Neste ano de 2010, *O Mambembe* teve nova montagem no Rio de Janeiro, no Teatro SESC Ginástico, sob a direção de Almir Telles e com um elenco agora reduzido, mas ainda contando com música ao vivo. Apesar da qualidade em termos de produção, o sucesso não foi o mesmo; não havia identificação por parte do público ou dos artistas, nem algum diferencial na encenação.

O aspecto relevante a ser aqui mencionado é que a itinerância que estava no texto não foi materializada concretamente em cena em nenhuma das montagens; soluções cênicas realizaram o percurso da companhia ambulante (Rio de Janeiro – Tocos – Pito Aceso) sob o próprio palco. Não posso analisar a montagem de Gianni Ratto, mas Amir Telles se utilizou de projeções para ilustrar as cidades visitadas; imagens de praças do interior serviam de pano de fundo para a cena. Não sei em que medida, a ilustração do local por meio da projeção acabou por se tornar um recurso pouco criativo; rico em termos de produção e pobre em termos de soluções artísticas. A impressão que dava era de que não havia ocorrido nenhum deslocamento físico, salvo pelas indicações sugeridas nas falas do texto e pela projeção ilustrativa. Mesmo as soluções cênicas não transportavam o público para aquela viagem. Não quero sugerir que o itinerário dos personagens devesse ser vivenciado concretamente pelo público, apenas apontar que ele não foi colocado em cena desta forma e pensar nas diversas possibilidades da itinerância operar texto e encenação – objetiva e subjetivamente. Para tal, venho contrapondo os casos de *Não olhe agora* e *Otro* que efetuavam o deslocamento perceptivo do público, com e sem deslocamento físico, respectivamente.

#### **4.3.2 Deslocamento ilustrativo em *Mistério Bufo***

Em março de 2010, no Rio de Janeiro, *Mistério Bufo* de Vladimir Maiakovski teve montagem itinerante dirigida por Fábio Ferreira e Cláudio Baltar. O público acompanhava a trajetória dos personagens em um percurso que começava no pátio externo e acabava no auditório do último andar do centro cultural OI Futuro, passando por passarelas na rua e escadas internas, pelo foyer, por um terreno entre carros

estacionados e escombros inidentificáveis e por um galpão do vizinho Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) onde acontecia uma parte da encenação.

O texto é a epopeia de um grupo de pessoas que, para escapar de um alagamento mundial provocado por um dilúvio, constrói um barco e parte em busca de uma montanha tão alta que não esteja submersa. Porém, como não sabem a direção, movidos pelo instinto de sobrevivência seguem inexoravelmente para algum lugar, para o lugar ideal: da salvação ou da utopia. A saga é vivenciada pelos Impuros (proletários), constantemente, em embate com os Puros (burgueses). *Mistério Bufo* foi escrito em duas versões: a primeira no ano seguinte da Revolução Russa, 1918, a época era de esperança e furor coletivo – o sonho parecia ter se realizado. Já na segunda, de 1921, o contexto pós-revolução provocou no autor a percepção de que não seria tão fácil realizar o projeto comunista, havia mais obstáculos do que se tinha imaginado, então colocou em cena a terra em ruínas antes do portão do lugar da utopia. Esta foi a versão utilizada por Ferreira e Baltar que ainda acrescentaram como epílogo uma cena de *Os banhos*, de 1930, quando a mulher fluorescente vem de um futuro ideologicamente fracassado, ressuscitar quem vale a pena: o poeta.

A peça é construída em função de um caminho que precisa ser percorrido em direção à utopia. Cada ato se passa em um novo lugar onde chegam os protagonistas: depois da catástrofe inicial, o barco sai à deriva, passa pelo inferno, pelo paraíso e, no caso da encenação de Baltar e Ferreira, ainda havia o futuro. A ideia é que a ideologia os move por esses lugares alegóricos. Algo subjetivo provoca a locomoção de um grupo de pessoas. O texto de *Mistério Bufo* aponta uma itinerância que pode ser materializada em cena ou não, dependendo da opção da direção. Em 1921, o espetáculo aconteceu dentro de um teatro com o público sentado sob o palco, como descreveu Cláudio Baltar: “tinha um cenário, com diversos elementos e planos, planos mais altos, lugares que ele utilizava de acordo com o momento da peça. Mas, era um palco com um cenário” (anexo D). Já a montagem carioca de 2010 optou pelo percurso dos personagens ser acompanhado fisicamente pelos espectadores. Esquemáticamente, a montagem começava quase que na rua, pois a fila para “entrar no teatro” era do lado de fora do portão do centro cultural. O prólogo se passava no pátio externo, tendo como plateia não só o público pagante, mas os moradores dos prédios e do cortiço vizinho ao centro cultural. Em determinado momento,

atores pendurados em cordas desciam em rapel pelos muros externos do OI Futuro. Em seguida, artistas e público passavam por uma passarela colada à parede do prédio e entravam em um imenso galpão do IAB onde estava sendo construída (montada) pelo elenco uma arca metálica de 10 metros de comprimento, 3 de largura e 2,80 de altura. De lá, depois de passar por um terreno ao ar livre, entrava-se novamente no OI Futuro onde acontecia a cena do inferno com os atores pendurados em redes no teto. Depois, sobia-se as escadas e, no corredor, acontecia a cena do céu com atores e público sentados em sofás. De lá, mais escada e uma cena intermediária com os espectadores acomodados no chão. Por fim, já no último andar, entrava-se no auditório para a cena final, do futuro.



**OI Futuro (RJ) em abril de 2010**

Apesar de não ter encenado de maneira itinerante, Maiakovski concebeu *Mistério Bufo* como um espetáculo épico-espetacular se contrapondo estruturalmente ao teatro realista que então estava sendo feito por seus conterrâneos Anton Tchecov e Konstantin Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou. O drama em si é uma moldura, enquanto os deslocamentos propostos no texto de Maiakovski pedem outro tipo de encenação. Segundo Baltar, seu projeto já nasceu focado no OI Futuro e no galpão da IAB, portanto, desde o início, a itinerância estava na base da concepção do espetáculo. Para ele, não haveria nenhum sentido montar o texto em um palco fixo.

Além do que, Cláudio Baltar é a incorporação contemporânea do espírito circense aliado ao teatro, o que o aproxima das afinidades de Maiakovski com o circo e com o teatro popular das feiras e barracões. De longa trajetória artística que transita entre a capoeira, o teatro e o circo, Baltar se encontrava havia mais de cinco anos na França quando chegou o convite da Intrépida Trupe para retornar ao Brasil. Ele excursionava

pela Europa com o circo francês Archaos e voltou para inaugurar, com a companhia brasileira, uma fase de criação de espetáculos com temática única, como a física e o futebol. Até o desligamento do grupo, dirigiu espetáculos, segundo ele próprio, desafiando um formato onde a narrativa é interrompida para acontecer o número de circo para depois seguir adiante. Foi quando chegou o momento de querer fazer um teatro mais circense do que o oposto, um circo teatral, como era o caso da Intrépida Trupe. Foi neste contexto e por esse motivo que se configurou uma encenação de *Mistério Bufo* que transitava entre estas linguagens e cuja itinerância não resultava somente ilustrativa dos lugares ficcionais, bem como efetivamente colaborava para o aproveitamento dos espaços em função dos números espetaculares.



**OI Futuro (RJ) em abril de 2010**

**A primeira foto acima mostra a silueta do público assistindo os artistas fazerem rapel na parede externa do edifício. A cena apresenta o espaço aéreo como lugar de representação. Na terceira imagem, o rapel feito em situação diversa, em uma parede menor e dentro do centro cultural resultando em um efeito menos avassalador, pois o público não se encontra em posição significativamente abaixo dos artistas, ao contrário, estão quase no mesmo plano.**

Algumas questões relacionadas à itinerância de atores e público – uma de ordem artístico-conceitual e outra de ordem operacional – se apresentaram na montagem carioca de *Mistério Bufo*.

No geral, o público não se incomodava de efetuar tamanha locomoção, pelo contrário, gostava de ser surpreendido com a mudança de ambiente. Porém, se a incógnita do lugar de destino fazia com que o espectador se abrisse para o novo, como resultado

final, o deslocamento acabou por dificultá-lo a acompanhar o fluxo narrativo, segundo reflexão do próprio diretor:

Eu acho que nos últimos atos a gente perdeu um pouco o foco porque eram cenas curtas sempre interrompidas pela itinerância. Talvez ali o público dispersasse um pouco e perdesse um pouco o foco no espetáculo. [...] A partir do terceiro ato, do inferno e do paraíso, as itinerâncias iam se fragmentando e a gente não conseguiu trabalhar realmente o que acontecia durante elas para criar um contínuo: alguma cena, algum personagem, algum estímulo auditivo ou visual que pudesse fazer com que o público não se disperse totalmente do espetáculo (anexo D).

O próprio percurso se tornava tão sedutor para o público que ele se dispersava dividindo a atenção. O paradoxo se instaura na medida em que, apesar do *Mistério Bufo* não ter uma rigidez fabular chegando a se auto-intitular poema épico-espetacular, tanto Maiakosvski quanto os encenadores cariocas, pretendiam por meio dele transmitir uma ideologia para o público, cada um em determinada ordem e grau. Neste sentido, Cláudio Baltar recebeu críticas relacionadas ao entendimento da peça e à escolha do texto neste atual momento. A questão não é exatamente a compreensão da narrativa fabular, mas o cumprimento do objetivo que norteou Baltar – a transmissão da metáfora – que, segundo o crítico Macksen Luiz não teria sido efetuada: a ponte entre a extrema ideologia da época e o ceticismo do momento presente não foi artisticamente realizada. Eu discordo deste aspecto. Apesar de perceber a dispersão provocada pela locomoção e pela sedução da interferência circense – que, apesar de estar carregada de sentido, ainda assim operava um encanto à parte – a luta *in gloria* do ser humano comum pela utopia foi encenada.

Por outro lado, a itinerância que operava a cena de *Mistério Bufo* ilustrava o texto, acabando por manter o espectador em uma situação de recepção passiva; mesmo que ele processe e compreenda a metáfora, ele está decodificando uma mensagem e não sendo co-autor dela. Assim, apesar do deslocamento físico de *Mistério Bufo*, não se opera um deslocamento profundo na recepção, uma mudança de perspectiva em relação à arte como, ao contrário, acontece em *NOA* onde a itinerância na cena força uma recepção ativa. Fazendo um paralelo, Hans-Thies Lehmann escreve sobre o teatro o que me parece também ter acontecido nas artes plásticas – não em termos de correspondência

cronológica, mas quanto à recepção. Para ele, apesar das formas teatrais antiilusionistas e épicas terem introduzido uma ruptura entre o que era representado e o processo de representação impulsionando novas propostas de percepção, a posição do observador se manteve: “ainda que o público seja provocado, sacudido, mobilizado socialmente, politizado, encontra-se “diante” do palco” (LEHMANN, 2007, p.226). A meu ver, o surrealismo não desestruturou efetivamente a relação do espectador com a obra, como se processou no dadaísmo. Assim como o que ocorreu com *NOA* e *Mistério Bufo*, a itinerância na cena provocou um deslocamento na recepção no primeiro caso, mas não no segundo.

Outra questão relevante diz respeito à dificuldade em se colocar um espetáculo como *Mistério Bufo* em turnê. A estreia oficial aconteceu em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil, onde foram efetuadas adaptações para o espaço que resultaram, segundo o diretor, bastante satisfatórias. Porém, é uma montagem demasiado complexa estruturalmente para viajar, o que pode parecer até paradoxal: a itinerância que opera dentro da cena, impede o deslocamento fora dela.



**Empecilho para a itinerância: a arca construída em estrutura metálica com dimensão de 10 X 3 X 2,80 m exige um espaço de proporções gigantescas, inclusive, por ser içada e movimentada no ar pelos atores em seu interior.**

Na entrevista de Cláudio Baltar, a dificuldade foi justificada pelo perfil *site-specific* da montagem, isto é, por ela ter sido feita especificamente para aquele lugar e, portanto, o espaço se apresentar como essencial. Também Enrique Diaz se refere a *NOA* como um espetáculo *site-specific*, o que coloca outra questão pertinente à itinerância: a diferença entre ser feito para o lugar, a partir dele, deixando-o falar ou adaptar-se ao contexto

espacial dos locais onde é apresentado, o que acredito se tratar de ambos os casos; mesmo levando-se em consideração o quanto *Mistério Bufo* tenha sido idealizado especialmente para o OI Futuro e o IAB.

#### **4.4 Itinerância e / ou Teatro específico ao lugar**

O termo *site-specific* migrou das artes plásticas para o teatro, *vide* as atuais menções de Enrique Diaz e Cláudio Baltar. Na década de 1960-70, nos projetos plásticos intitulados como tal, o contexto do lugar era determinante para a obra na medida em que ela se realizava a partir de suas especificidades. Em 1999, Lehmann partiu do que seria a proposta do teatro específico ao lugar – trazer à fala o local por meio do teatro – para apresentar duas variantes: na primeira, o elenco atua em um espaço utilizado em sua própria configuração e, na segunda, faz-se uso de objetos e adereços cenográficos colocando uma cena dentro de outra cena, o que criaria uma relação de contradições, espelhamentos ou correspondências entre ambas. Partindo dessa ideia, o que me pareceu em princípio uma sutil diferença entre as linguagens artísticas, se mostrou mais uma derivação ou uma atualização do conceito. Atualmente, entende-se que as propostas artísticas para lugares específicos devem ser elaboradas a partir da experiência de vida de uma sociedade que – impregnada pela errância – se caracteriza, segundo Felipe Prando (2009), pela “mobilidade, fluidez, trânsito e compressão espaço-tempo”, o que aponta a relação entre teatro específico ao lugar e itinerância. Afinal, soam paradoxais as afirmações de Enrique Diaz e Cláudio Baltar sobre os espetáculos *NOA* e *Mistério Bufo*, respectivamente, serem *site-specifics* na medida em que o primeiro se apresentou em diversos países e o segundo estreou em uma cidade entrando em temporada em outra - embora ambos necessitem de adaptação aos novos contextos espaciais. No caso de *NOA*, ainda havia o diferencial de apresentar novos pontos-de-vista sobre habituais espaços destinados à representação.

Lehmann escreve que teatro específico ao lugar significa “que o próprio local se mostra sob uma nova luz” (LEHMANN, 2007, p.280) ou, como fala Antonio Araújo, ocorre uma resignificação do lugar – no caso de *BR-3*, o rio. Na verdade, a trajetória do Teatro da Vertigem é, em parte, calcada na proposta de, por meio da encenação, lançar

novo olhar para determinados espaços; o que situa-o no nicho do teatro específico ao lugar. Afinal, levar o público para locais que geralmente apresentam vestígios de história, como sanatório, hospital ou departamento de polícia faz com que atores e espectadores vivenciem uma experiência não-cotidiana na qual o espaço é co-participante. A reflexão contemporânea sobre os *site-specifics* diz respeito ao paradoxo de se pensar um projeto artístico a partir de um contexto supostamente rígido ou imutável, na medida em que a instabilidade e a transitoriedade são constituintes de qualquer corpo contemporâneo, o que inclui os espaços e as paisagens. Todo objeto tem constituição impermanente estando em constantemente transformação. Como pensar uma obra a partir das especificidades de um lugar na medida em que todos os lugares estão em constante estado de transitoriedade, portanto, não há fixidez e sim mobilidade de estado das coisas? Regina Melim, em artigo intitulado *Entre a especificidade e a mobilidade do lugar* (2004), defende um entendimento de especificidade que transcenda a ordem única dos elementos físicos constituintes de um lugar e inclua todo um sistema de relações sociais, políticas e culturais.

Melim propõe o conceito de especificidade móvel, em recusa ao modelo sedentário dos primeiros projetos de *site-specific*, citando os trabalhos plásticos de Jorge Menna Barreto no gênero como referência no ato de tirar do espaço a função de receptor colocando-o como co-autor da própria obra. A partir de um foco direcionado para tudo o que diz respeito ao procedimento, isto é, não somente para as relações entre o lugar e a obra, mas para os desdobramentos no espectador, Menna Barreto acredita na circulação como modo de propagação e distensão de uma obra, “reinventado-a como uma prática nômade que aposta no que é contingente e móvel” (MELIM, 2004, p.16).

Ainda em relação às artes plásticas, Marize Malta e Denise Gonçalves entendem que as propostas contemporâneas de análise das obras e dos objetos artísticos resultam insuficientes se partirem de uma abordagem que privilegie unicamente o objeto como foco e defendem ser tamanha a interferência mútua das obras com o espaço que, dependendo das posições que ocupam, podem engendrar espacialidades diversas e, conseqüentemente, percepções diversas. O simples deslocamento físico de uma obra provoca desdobramentos em termos de percepção e de significado. Não somente as artes plásticas devem deslocar o foco de análise das obras, como em relação ao teatro

contemporâneo é inevitável se levar em conta as interrelações entre espaço, obra e recepção para se perceber o deslocamento das estruturas da comunicação teatral no teatro contemporâneo, como por exemplo um mesmo espetáculo que, dependendo do espaço encenado, um aspecto diferente pode ser realçado. Finalmente, a partir de tais distensões e atualizações, me permito compreender as aproximações de Enrique Diaz com o conceito de *site-specific* em se tratando de *Não olhe agora* que, ao se adaptar a cada novo espaço passava por alguma transformação; ao ressignificar o espaço a própria obra estava sendo ressignificada.



**Rio Tiete em São Paulo**

**A foto acima mostra o corte feito pelo rio na cidade em uma extensão tal que termina por revelar seu grau de importância e, conseqüentemente, de interferência na vida urbana, sua presença e seu significado.**



**Cenas de *BR-3* acontecendo às margens do rio Tietê em São Paulo.**

**A primeira fotografia é de Nelson Kao e mostra os atores Marília De Santis e Sergio Pardal. A segunda, de Edouard Fraiponte, com Marília de Santis e Roberto Audio. As duas imagens revelam o grau de especificidade ao lugar que constitui a encenação de *BR-3* no rio Tietê e a**

**complexidade estrutural da produção como fator complicador de itinerância dentro ou fora do país. Assim como a montagem carioca de *Mistério Bufo*, trata-se de um caso no qual a itinerância que opera internamente inviabiliza ou, no mínimo, dificulta a externa.**

#### **4.5 Itinerância operando a relativização do sentido dos espaços**

A ideia aqui é perceber como a itinerância operando a cena tem colaborado para provocar a circulação de sentidos dos espaços. O local de fruição da arte invadindo as esferas públicas e privadas (*Dança contemporânea em domicílio*), elas próprias se misturando (*NOA*), intervenções artísticas em lugares de passagem e não-lugares (*Cidade In-Visível*): a itinerância no teatro tornado os espaços heterogêneos.

##### **4.5.1 Itinerância operando a heterogeneidade dos espaços**

O jogo entre público e privado articulado em *NOA* por meio de uma itinerância que instaura novos pontos-de-vista, deflagra a ambivalência pós-moderna da esfera pública, bem como o relativismo do sentido do espaço. Felipe Prando (2009) cita exemplos nas artes plásticas de como o sentido dos espaços é negociado por meio de experiências e de práticas discursivas ao criarem, momentaneamente, espaços públicos em ambientes privados. Citando Maffesoli, Prando descreve lugar como uma articulação de experiências e discursos. Discorrendo sobre projetos teatrais cuja motivação é a ativação de espaços públicos, Lehmann (2007) cita casos de como essa ação tem a capacidade de tornar heterogêneos os espaços, entre os quais uma encenação itinerante intitulada *Uma viagem em três dias* realizada na cidade alemã de Bochum, em 1992, onde se confundiam as fronteiras entre encenação e cotidiano. Durante a viagem percorrida em ônibus, trem e barco, o público percebia, através das janelas, ações artísticas que aconteciam em vários locais do itinerário misturadas às cenas cotidianas da paisagem. Para Lehmann, um vasto campo se abre entre “o teatro emoldurado e a realidade cotidiana sem moldura quando segmentos desta são cenicamente ressaltados ou redefinidos” (LEHMANN, 2007, p.282), *vide as molduras de Não olhe agora*.

*Dança contemporânea em domicílio*, espetáculo solo de Cláudia Müller, foi criado como estratégia de encontros, isto é, para satisfazer o desejo da artista de entrar em espaços públicos para “encontrar o outro” resultando em um jogo entre as esferas pública e privada, cotidiana e artística por meio de uma ação itinerante. Em *Dança contemporânea em domicílio*, a encomenda do produto – cinco minutos de dança contemporânea – é feita por telefone, inclusive previamente paga, e entregue pela bailarina no local. Tendo participado de festivais nacionais e internacionais, aconteceu em praças, mercados, lojas, escolas, residências, barca (Rio-Niterói) e até dentro de um carro. A roupa dela é do dia-a-dia: tênis, short e uma camiseta com o telefone do serviço e os apoios. Depois de se apresentar ao destinatário como entregadora do produto, a artista inicia o espetáculo como de praxe: falando a lista de apoiadores. Depois de cinco minutos de dança solo, os aplausos, uma conversa rápida e a despedida. Enquanto dança, Cláudia Müller declama um texto sobre a arte e seus objetivos, a sobrevivência do artista e sua relação com o mercado: produção, investimento e etc. Tudo é híbrido. O ambiente público ou privado se torna lugar de fruição de uma obra de arte. O próprio espetáculo é um produto a ser entregue, embora não permaneça com o destinatário. É auto-referencial por meio de um texto que discute a função da arte e a subsistência do artista. Há a formalidade da entrega de um produto e a poesia de um espetáculo de dança; a própria artista se apresenta de maneira a acentuar essa fronteira. *Dança contemporânea em domicílio* deflagra o relativismo do sentido dos espaços tornando-os heterogêneos por meio de uma ação artística itinerante.



**Espaço privado**



**Espaço público**

As fotos nos mostram o evento acontecendo em lugares de naturezas distintas, sempre com um público desavisado que, apesar de subitamente surpreendido, se detém para assisti-lo. O ambiente, de público ou privado se torna lugar de recepção de uma obra de arte. Como é ela que vai ao encontro do espectador, o que se vê nas imagens é que sua postura é, no geral, de descontração, espontaneidade e interesse. Salvo nos casos em que a entrega da encomenda é recusada previamente pelo destinatário. O próprio figurino da artista parece ser propositalmente despojado para facilitar sua entrada nos espaços sem causar maiores constrangimentos, principalmente nos casos de ambientes privados. Percebe-se também que o produto endereçado a determinado indivíduo, acaba por agregar outros espectadores à sua volta, formalmente convidados ou não. As fotos nos dão margem a imaginar o quanto o evento transforma a qualidade dos espaços para as pessoas a eles habituadas. O produto entregue – uma prática performática – agrega ao lugar uma memória, transformando não somente a recepção, como também o lugar em seu aspecto conceitual, nos remetendo ao que Felipe Prando (2009) chama de mobilidade e transitoriedade das paisagens.

#### **4.5.2 *Cidade In-Visível* e a desestabilização do lugar de passagem**

*Cidade In-Visível* é um projeto teatral no qual a itinerância opera interna e externamente. Criado pela diretora Jadranka Andjelic do Centro de Pesquisas Teatrais da Sérvia, o projeto encena a colonização da cidade durante uma viagem em um transporte coletivo. Iniciado em 2005 em Belgrado, se realizou em outras localidades do interior do

país em 2007 e foi apresentado na Noruega em 2008. Em 2010, aconteceu nas duas linhas do Metrô da cidade do Rio de Janeiro, nos meses de abril e maio. Com o objetivo de celebrar a diversidade cultural das cidades por onde passa, o projeto conta a história da colonização da localidade anfitriã durante o percurso de um transporte público. A cada cidade visitada, é feito novo trabalho de pesquisa sobre o contexto cultural específico do lugar.

No Rio de Janeiro, a peça se passava dentro do vagão nº 1 do Metrô, durante os 40 minutos do trajeto General Osório – Saens Peña, onde quatro atores descreviam o processo de colonização cultural da cidade se desdobrando em dezenas de personagens, falando, cantando e dançando ao som de três músicos lá presentes. Foram mencionadas dez culturas divididas pelas treze estações do trajeto; em cada uma por onde o vagão do metrô passava, eram feitas referências diretas sobre a cultura predominante do bairro correspondente. Os atores indicavam a estação e contavam como haviam chegado seus colonizadores. Por exemplo: na estação Presidente Vargas, a história da vinda de árabes e judeus correspondendo aonde há, ainda hoje, a maior concentração dos representantes daquelas culturas, no maior mercado de rua do Rio de Janeiro, o famoso SAARA. Tempo passado, espaço presente. A ação faz um percurso no tempo e no espaço levando o público para um passeio pelo mundo – por meio das culturas mencionadas. Em *Cidade In-Visível* várias camadas de espaço e de tempo são condensadas em um lugar de passagem debaixo da superfície urbana, o Metrô.

Há uma intensa troca de adereços de figurino em uma encenação de ritmo quase frenético, pela exigência de, cronometricamente, as falas corresponderem ao local por elas mencionado, além de se pretender uma surpresa a cada momento no intuito de prender a atenção de um público desavisado que se encontra de passagem, apesar da situação de inércia. Não há divulgação ou indicação de que está ou vai acontecer qualquer espetáculo em qualquer vagão que seja. A música ao vivo, o uso de microfones e o forte trabalho corporal dos atores também visam a captura do público que permanece, em sua grande maioria, durante todo o trajeto atento àquele evento inusitado. No fim, houve quem se levantasse para aplaudir. Porém, segundo o elenco, sempre há os que ignoram (menina não tirou o fone do ouvido em nenhum momento) ou até se incomodam com a intervenção (homem reclamou do confete jogado no público).

Afinal, aquele é o lugar do anonimato. No meio da interferência das vozes indicativas do itinerário nos auto-falantes, do rangido das portas do vagão que se abrem e se fecham a cada estação e das pessoas que falam nos celulares, surge a indagação: Quem está atrapalhando ou interferindo em quem? Quem está invadindo quem? Marc Augé (1994) conceituou o “não-lugar” opondo-o ao “lugar” – identitário, relacional e histórico – como um espaço que não cria nem identidade nem relação, mas similitude e solidão, libertando de suas determinações habituais quem nele penetra e possibilitando-o ser não mais do que aquilo que faz ou vive, naquele exato momento: passageiro, cliente ou motorista. Neste sentido, Augé escreve:

Talvez ele ainda esteja cheio das preocupações da véspera, já preocupado com o dia seguinte, mas seu ambiente do momento o afasta provisoriamente disso. [...] O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora (AUGÉ, 1994, p.95).

Portanto, o prazer solitário do não-lugar ou do lugar de passagem é desestabilizado pela intervenção daquela encenação que se impõe estabelecendo ali um espaço heterogêneo, transformando em lugar, um lugar de passagem. *Cidade In-Visível* obriga a relação e traz humor para pessoas automatizadas em trânsito, traz história e memória para aquele que não tem – nem pretende – ter história, para o não-lugar.

Outro aspecto interessante para se pensar é sobre a itinerância operada dentro da cena. Afinal, quem e quando se locomove? Paralelamente ao fluxo das pessoas que entram e saem nas estações, a encenação acontece em frente a duas portas que permanecem fechadas. O espectador se deslocou para se acomodar o mais imóvel possível, durante quarenta minutos, em um trem que ele sim se move. A ação é fixa em relação ao vagão, se desenrolando em um espaço físico de três metros quadrados, ao mesmo tempo que em um espaço ficcional de cinco séculos e milhares de quilômetros.

Antonio Araújo pretendeu desestabilizar o público de *BR-3* colocando-o em situação movente, de barco. *Cidade In-Visível* parece instaurar mais uma camada de desestabilização ao intervir em um lugar de passagem onde um espectador desavisado ali vislumbrava anonimato e solidão. E se essa tiver sido uma de suas pretensões, o projeto

me faz voltar à questão do que seria teatro específico ao lugar, se configurando como exemplo do caso na medida em que é feito especificamente para aquele – movente – lugar de passagem, tendo que ser recriado a cada cidade onde é encenado.



**Metrô Rio (RJ) em maio de 2010**

As fotografias acima revelam alguns detalhes remarcáveis quanto ao aproveitamento do espaço: a encenação ocupa uma área significativa e bem delimitada do vagão, na qual não é permitida a acomodação de passageiros. Por momentos, os espectadores parecem estar muito afastados do núcleo da cena, o que gera uma dificuldade de recepção. Ouve-se e vê-se dentro dos limites do possível, ficando uma parcela do público prejudicada. As fronteiras são bem demarcadas, os lugares não se misturam salvo quando um artista se aproxima para abordar uma pessoa que se encontra próxima, pois, como o vagão costuma estar lotado, não há espaço para se adentrar em direção ao espectador que estiver mais distante da área de encenação. Na quarta foto, detalhe para o indivíduo que aparece falando no celular, enquanto observa a cena, o qual não fica claro se está do lado de fora do vagão ou na parte interior e é sua imagem que vemos refletida no vidro.

### ***5. Mercadorias e futuro: uma arte em trânsito***

Ao me deparar com o título *Local / Global: Arte em trânsito* (2005) de Moacir dos Anjos, imaginei ser um livro diretamente ligado a uma arte itinerante no sentido estrito do deslocamento físico. Porém, se tratava de outra qualidade de trânsito. O autor aborda o efeito da globalização nas produções culturais locais repensando usuais conceitos e redefinindo noções (nação, território, identidade, pertencimento) para, em seguida, aplicá-las em exemplos práticos de artistas e movimentos brasileiros – mais especificamente, nordestinos – que, segundo ele, teriam conseguido recriar localmente as influências hegemônicas impostas pela globalização – e descobrir uma nova maneira de se pensar a identidade cultural do nordeste do Brasil. Neste contexto, reconceitua o trânsito na arte; um artista e uma arte em trânsito, ou seja, aquela que não estabelece uma relação identitária estritamente com determinado espaço físico e sim inventa formas transitórias de pertencimento. Uma arte que, por meio da recriação local das influências globais, hegemônicas, consegue desmontar a ideia de região como algo imutável e reconstruir suas fronteiras como espaços de trocas; “proposições criativas que, embora marcadas pelo que é presente nos locais de onde se enunciam, terminam por destes desprender-se, em trânsito constante, alcançar ainda outros lugares e momentos” (ANJOS, 2005, p.69).

Moacir dos Anjos cita o poder de reafirmação e recriação identitária do Movimento Mangue Beat da década de 1990, cuja ideia de identidade cultural nordestina seria a mais madura surgida na contemporaneidade, pois ao defender a conexão da produção local com a rede mundial de circulação de informações, teria acabado por apresentar, nacional e internacionalmente, a diversidade cultural da cidade de Pernambuco. Um dos atuais frutos do Movimento Mangue Beat é o grupo musical e teatral Cordel do Fogo Encantado cujo fundador, compositor e vocalista José Paes de Lira – Lirinha – concebeu espetáculo solo itinerante chamado *Mercadorias e Futuro* com o objetivo de vender o livro que escrevia na época, em 2007. A peça-show trata de um vendedor ambulante – Lirovsky – que teria criado um carro-máquina para vender seu livro homônimo, pois também é poeta e escreve sobre profetas nordestinos. Portanto, o espetáculo é uma metalinguagem com caráter auto-biográfico. O poeta Lirinha / Lirovsky criou um espetáculo / carro-máquina como estratégia de venda de sua mercadoria: um livro de poesia / mensagens proféticas, intitulado *Mercadorias e futuro*.

O resultado é uma performance eletrônica e lírica, rudimentar e sofisticada, popular e erudita, *pop* e regional. Mistura música, teatro, poesia, plástica e capitalismo. Texto, improviso e profecia. Real e ficção. A máquina criada pelo protagonista para vender seu livro tem setenta pedais de som e seis manivelas controladoras da luz. As terminações de seu corpo, suas mãos, são prolongadas por fios elétricos. Tudo para falar sobre personagens da mitologia nordestina, de profetas por ele descobertos na aridez do nordeste brasileiro. Lirinha cria uma parafernália eletrônica para vender um livro de mitologia nordestina trazendo para a cena um universo rudimentar e *naif* de maneira elaborada, sofisticada e universal. E assim, o artista itinerou com seu produto – um espetáculo solo – colocando em trânsito sua mercadoria artística por esferas transnacionais e transculturais. Porém, há um paradoxo entre o objetivo e a concepção do espetáculo.



**OI Futuro (RJ) em fevereiro de 2009**

As fotografias acima mostram uma parafernália eletrônica compactada em um carro-máquina arquitetado para ser facilmente transportável, de acordo com o objetivo do personagem – e do próprio ator: para viajar vendendo seu próprio livro. Porém, o que se vê nas imagens é que, na realidade, o espaço da ficção está demasiado distante e delimitado

pela iluminação, fazendo com que o ator nos conte o objetivo do personagem e não efetivamente opere a venda intencionada por ambos. O artista Lirinha criou o personagem Lirovsky como espelho de sua pessoa, na medida em que tinha – como ele – o objetivo de vender seu próprio livro. No entanto, como se pode observar nas imagens, o artista apresenta um espetáculo sobre o personagem e, de fato, não opera o diálogo de venda com o espectador. Parece haver certo paradoxo entre o objetivo e a execução do espetáculo. As fotos acima, além de deixarem a impressão de não se tratar de um espetáculo de fácil portabilidade e mobilidade, deflagram uma iluminação que cria um ambiente estanque de ficção e dificulta a comunicação entre artista e público – caráter essencial da estratégia de venda.

## 6. Itinerância internacional do Coletivo Improviso e os gêneros menores

Antes de morrer, em 1980, John Lennon citou a cidade de Nova York como a capital do terceiro milênio relacionando um território físico com uma medida de tempo. A frase não foi formulada com esse objetivo, mas acabou apontando uma ressignificação da noção de território antevendo a quebra de fronteiras geográficas que viria se concretizar décadas depois. Ao ler uma crítica extasiada da inglesa Jackie Fletcher para o jornal *British Theatre Guide* onde falava que o espetáculo *Otro* transcendia a mera cartografia humana do Rio se traduzindo em um microcosmo de todas as metrópoles globais do século XXI, me lembrei da fala de John Lennon e da escrita de Moacir dos Anjos. Parafraseando os dois pensadores, através de suas encenações, recriando localmente proposições globais, o Coletivo Improviso se desprende de seu lugar de enunciação para se colocar em trânsito constante, alcançando outros espaços e momentos, se tornando, assim, um representante do terceiro milênio – com o que há de bom e de ruim em sua obra.

Desde 2004, O Coletivo Improviso vem itinerando mundialmente com seus dois espetáculos. Primeiro, *Não olhe agora* que não foi criado com esse intuito; ao contrário, surgiu como amostra de um processo de treinamento e pesquisa cênica para o festival carioca RioCenaContemporânea e acabou por se apresentar em diversas cidades da França. O segundo espetáculo – *Otro* – já nasceu se beneficiando da trilha percorrida pelo primeiro, tendo sido criado para tal. Segundo o próprio diretor, em não conseguindo

verba perante órgãos públicos e privados brasileiros – salvo um edital da Funarte que deu o empurrão inicial – partiu para arregimentar parceiros internacionais que tornaram-se co-produtores apostando no projeto mesmo antes de sua concepção final. Diretores de teatros e de festivais europeus que já conheciam seu trabalho acabaram por viabilizar *Otro* na expectativa de receber em seus eventos o espetáculo que, neste ano de 2010, viaja por diversos países.

Tendo sido projetado com o objetivo de uma itinerância fora do Brasil, o próprio título da obra usado nas viagens favorece seu perfil internacional: *Otro [Or] Weknowitsallornothing [Or] Ready To*. De fato, o espetáculo foi visivelmente concebido mesclando o que está em voga no teatro pós-dramático contemporâneo: hibridismo na formação e na linguagem cênica, aproximação com a performance, dramaturgia cinematográfica, mistura de mídias em cena, entre outros elementos. De qualquer maneira, os dois espetáculos do Coletivo Improviso trazem para a cena uma brasilidade que transcende o pitoresco. O que pode parecer uma crítica pejorativa de minha parte tem o objetivo de trazer para o solo e desmistificar um espetáculo que me conquistou por seu humor ora sagaz, ora popular e, aparentemente, desprezioso. Mas, sobretudo, pretendo perceber o que há dos chamados gêneros menores na cena do Coletivo Improviso, criando assim uma relação com os dois casos supracitados, também concebidos com o objetivo de viajar: o Projeto Mambembom e *Friziléia*.

Na conclusão do primeiro bloco dessa pesquisa, aponte uma aproximação da mambembagem com a opção pela comédia e pela atuação gestual e até farsesca. Ao abordar o panorama teatral brasileiro do início do século XX, apareceu no discurso de pesquisadores do assunto, a desvalorização dos ditos gêneros menores, como a paródia, a opereta e outras formas do teatro cômico e musicado presentes nos espetáculos do Coletivo Improviso. Em *Não olhe agora* há o momento Roberto Carlos – hilário, diga-se de passagem. Ao som da canção *Rotina*, na Europa traduzida simultaneamente no mesmo telão onde paisagens naturais são projetadas, acontece uma cena romântica entre um casal que se despede e se reencontra transbordando emoção. Em *Otro*, a canção *I've got you under my skin*, na voz de Frank Sinatra, é coreografada com cadeiras e adereços inusitados, como baldes e vasos de plantas, começando com uma pessoa ensinando outra a transportar uma simples cadeira e indo em um crescente absurdo que leva o elenco

inteiro a se engajar naquela dança enlouquecida e *nonsense*. Ambas as cenas acima citadas recorrem à paródia e ao humor absurdo e, assim como os recursos da entrevista e da confissão autobiográfica, trazem para os espetáculos, uma vulgaridade interessante que facilita a comunicação, aproximando-os de mambembes popularescos de várias épocas, como Francisco Côrrea Vasques, Machado Careca e o popularíssimo Brandão, além de Elizabeth Savalla, José de Abreu e Anna Wiltgen.

## CONCLUSÃO

Algumas questões interligadas foram constantes durante o processo de redação desta dissertação, que, em última instância, apontam para lugar semelhante, o de uma questão recorrente: quais as demandas e as alterações que a prática itinerante determina sobre a cena contemporânea no tocante ao trabalho do ator, à dramaturgia, à compreensão do espaço e às formas de recepção teatral?

Chega a ser redundante falar do quanto a prática da itinerância contribui para o ator no que diz respeito tanto à expansão e ao adensamento de sua experiência pessoal, quanto ao amadurecimento artístico, preparando-o para lidar de modo renovado com a imprevisibilidade do cotidiano (dentro e fora do palco) e com a diversidade de públicos e situações. Além, como se observou aqui, de contribuir para a subsistência, a permanência no ofício, a independência financeira e a mudança de status profissional de alguns profissionais de teatro. Os exemplos de José de Abreu e Elizabeth Savalla, além do meu, em determinado período da minha vida, ratificaram tal avaliação.

O cenógrafo e diretor francês André Barsacq (1950), para ficar num exemplo especialmente caro para mim, assim como seus colegas de profissão contemporâneos, desejosos de uma evasão da moldura à italiana, no interior da qual se sentiam confinados, indagaram-se sobre a possibilidade de montar uma dramaturgia moderna em lugares improvisados, e pensaram em praças, albergues, hospitais e outros espaços não convencionais nos quais sonharam encenar seus trabalhos, o que um grupo como o Teatro da Vertigem, dentre tantos outros, nos mostrou ser perfeitamente possível.

A itinerância acabou por incidir temática e estruturalmente na dramaturgia contemporânea, como expõem de modo exemplar os casos de *BR-3* e *Otro*. Em trabalhos como esses itinerar é uma experiência constituinte de todo o processo de criação. Mas há outros casos nos quais itinerar é sobretudo uma estratégia econômica, um recurso para artistas profissionais lutarem por sua autonomia financeira e pela expansão do público potencial para o seu trabalho. Quanto à relação da dramaturgia, em particular, com essa mambembagem profissional, algumas indagações se fazem, então, especialmente pertinentes: É melhor viajar com uma peça aberta ou não? Com espaço para improviso e com possibilidade real de interação no contato com um público diverso a cada cidade? O

gênero ideal para se mambembom pelo interior do Brasil – ou o mais indicado – é a comédia? O público do interior está interessado e preparado para espetáculos mais herméticos, com pesquisa de linguagem ou, no mínimo, para montagens de clássicos? Os casos do Mambembom e de *Friziléia*, de certa forma, corroboram a tradição da mambembagem apoiada na comédia comercial – de preferência com espaço para algum improvisado – como a escolha dramaturgica com maior probabilidade de sucesso de público no interior do país. Os espetáculos do Coletivo Improvisado ainda não saíram em turnês pelo Brasil até o presente momento, mas a partir dos DVDs que assisti das viagens pela Europa, percebi, ao lado de um processo de criação aberto, performático, a cristalização de uma dramaturgia até certo ponto rígida – ainda que não fabular, nem linear –, sem espaço para interferência da plateia, nem grandes mudanças no roteiro, que permanece inalterado de cidade em cidade.

É fato que a itinerância esteve ligada ao teatro na tradição greco-latina, nos transportes de espíritos dos rituais sacros, nos deslocamentos do público para assistir aos grandes festivais de tragédia grega, no carro-palco de Téspis, assim como, posteriormente, nos mistérios medievais e nas carroças dos artistas renascentistas até o momento em que se estrutura, arquetonicamente, a organização do espetáculo no âmbito da caixa italiana onde permaneceu, de modo geral, até o século XX. Ao longo desse trabalho, tive a tendência a me ater ao espaço físico, chegando a redigir um capítulo sobre este tópico, no qual tecia uma explanação sobre a história do lugar teatral, o que acabou sendo descartado ao realizar que a reflexão mais relevante talvez dissesse respeito justamente à relação entre a explosão da cena – evasão da caixa do teatro convencional – e a itinerância. Pois cheguei à conclusão de que talvez valesse a pena, privilegiando alguns exemplos, observar principalmente de que modo esse itinerar passou, como nos tempos dos mistérios medievais, a operar a encenação, forçando-a a ir além do confinamento perspectivo-espacial. O que, detendo-me apenas no panorama teatral brasileiro contemporâneo, se apresenta de formas bastante diversas, como em *Não olhe agora*, *Otro*, *Mistério Bufo*, *BR-3*, *Dança contemporânea em domicílio*, *Cidade In-Visível* e *Mercadorias e futuro*, entre tantos outros que não chegaram a ser mencionados aqui.

Atualmente, se torna cada vez mais difícil olhar uma obra de arte, um objeto, uma peça teatral *per si*, sem perceber as relações que estabelecem com o espaço físico e com o

receptor. A ocupação do espaço pela obra determina percepções diversas, modificações estruturais pois espaço e trabalho artístico interferem mutuamente um no outro. Há, portanto, a necessidade de se pensar o teatro tendo em vista esse conjunto de inter-relações e invasões mútuas; é preciso atentar principalmente para o deslocamento das estruturas da comunicação na cena contemporânea.

Ao abordar a itinerância como constituinte do processo de criação e, portanto, operando simultaneamente na dramaturgia e na encenação, cotejei dois trabalhos: *Otro* e *BR-3*. Para conceber o primeiro, os artistas do Coletivo Improviso flanaram pela cidade do Rio de Janeiro, enquanto, no segundo caso, a equipe do Teatro da Vertigem viajou pelo Brasil traçando uma linha ligando São Paulo ao Acre. Em ambos, não havia o objetivo de reproduzir em cena o material coletado, mas de o grupo ser atravessado pela experiência errante e expressá-la esteticamente. Resulta que *BR-3* materializa em cena a itinerância de maneira mais palpável do que *Otro*, inclusive pelo fato de a direção ter optado por colocar artistas e público em terreno movente, no rio Tietê, em São Paulo, e na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro.

Entre os dois espetáculos do Coletivo Improviso, também se percebem qualidades diferentes na forma pela qual a itinerância opera a criação e a cena. Para conceber *Otro*, o Coletivo foi para fora do teatro, itinerou e voltou, encenando o material reunido por eles outra vez dentro de um espaço mais formal de representação, voltando, mais uma vez, para a caixa teatral. Ao contrário de seu trabalho anterior, *Não olhe agora*, no qual artistas e público transitavam efetivamente pelo espaço mais amplo da apresentação. Enquanto no trabalho anterior, o deslocamento se dava na apresentação, em *Otro* ele ocorreu principalmente no processo de criação.

Tematicamente, a itinerância pode aparecer no texto propriamente dito em forma de relato *a posteriori* ou de uma narrativa que se desenrola ao longo do espetáculo, como acontece no *Mistério Bufo* de Maiakovski e em *O Mambembe* de Artur Azevedo. Na montagem carioca do texto russo, Cláudio Baltar e Fábio Ferreira efetuaram a circulação de artistas e público pelo espaço, enquanto, nas montagens do texto azevediano, a viagem ficcional é algo mencionado ali sobretudo nas falas ou um elemento projetado cenograficamente por meio do uso de telões (ou de outro recurso semelhante).

A partir da análise de *Mistério Bufo* e de *Não olhe agora*, o que fica flagrante é que o deslocamento físico do espectador não necessariamente provoca nele um deslocamento perceptivo. Enquanto no primeiro exemplo a itinerância aparece como elemento ilustrativo da narrativa e é assim mantida a posição do espectador como um observador apenas diante da obra, no segundo caso, provoca-se uma mudança de pontos-de-vista no receptor, dentre outras coisas, com relação ao seu próprio papel enquanto observador. Para deslocar o estatuto do espectador, forçando a discussão de sua capacidade perceptiva, e fazendo dele um co-autor da obra, não é preciso tirá-lo do lugar físico.

Ao tratar da dificuldade de *Mistério Bufo* para sair em turnê, o termo *site-specific* apareceu tanto no comentário de Cláudio Baltar, quanto no de Enrique Diaz sobre os respectivos trabalhos. Acabei sendo levada a concluir que, dentre esses, o trabalho que mais se aproximava de fato da ideia contemporânea de “teatro específico ao lugar” – no qual o local se mostra sob uma nova luz – não era talvez nem o de Baltar nem o de Diaz, mas sim o do Teatro da Vertigem – devido à ressignificação dos espaços que se vêem ocupados em suas encenações – bem como o de *Cidade In-Visível*.

A relação entre itinerância e lugares não convencionais de representação tem colaborado para provocar uma circulação no sentido e na compreensão desses espaços e para torná-los heterogêneos com relação ao seu uso mais habitual. É esse o caso quando a arte invade as esferas públicas e privadas com a *Dança contemporânea em domicílio*, ou quando há a mistura de ambas as esferas em *Não olhe agora*, ou quando se realizam intervenções em lugares de passagem como em *Cidade In-Visível*. Já *Mercadorias e futuro*, cujo aspecto primordial é um tipo muito específico de itinerância – isto é: um carro-máquina é inventado para a venda ambulante de um livro – o resultado geral é de uma arte em trânsito que procura recriar localmente as influências globais, que procura construir, graças a essa mobilidade, novos espaços de trocas simbólicas.

Quando o projeto desta pesquisa foi aprovado pelo Programa de Pós-graduação da UNIRIO, sobretudo pela originalidade do tema, sabia-se que o objeto estava demasiado amplo, necessitando de um recorte para direcionar o trabalho. De qualquer maneira, eu, mais do que ninguém, sabia que tinha nas mãos um problema e um trunfo, ambos frutos da falta de bibliografia específica sobre o tema. Seria necessário vasculhar uma enorme quantidade de livros para encontrar, em cada um, poucos e espaçados parágrafos

diretamente relacionados ao meu propósito, ao meu objeto de investigação. Ao mesmo tempo, tinha a possibilidade de chamar a atenção para um tema original e quase inédito.

Isso, no entanto, pensando apenas na itinerância teatral contemporânea. O que não posso deixar de acentuar é o quanto a itinerância é constituinte da experiência pós-moderna, estando presente em todas as camadas da vivência humana e, conseqüentemente, por isso mesmo, ao longo dessa dissertação, acabariam surgindo, para mim, um sem número de possibilidades, de abordagens e perspectivas possíveis de aprofundamento no assunto. Pois assim o tema foi, de um lado, se recortando, de outro, se expandindo, conectando-se a minha vivência voltada para o teatro com a experiência de um estar-no-mundo marcado ele mesmo pela itinerância como dimensão primordial.

No mundo atual, tudo é relacional, tudo está em trânsito; não há mais como se olhar a experiência contemporânea a partir de categorias fixas, de oposições binárias. As palavras de ordem são mobilidade, fluidez, transformação, transitoriedade. O livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, de Michel Maffesoli (2001), muito me alimentou durante a pesquisa. Nele, o sociólogo francês faz um passeio pelas sociedades antiga, moderna e contemporânea apresentando o nomadismo como elemento central para se compreender a constituição da vida social. Traçando uma genealogia da domesticação, descreve a domesticação das massas – assentadas no trabalho e destinadas à resistência – ocorrida na passagem do nomadismo para o sedentarismo a qual deixou marcas até os dias de hoje. O nomadismo se entranhou na estrutura humana, carregando o estigma da marginalização e reaparecendo sob várias formas: peregrinações sexuais e profissionais, escapismos noturnos, êxtases cotidianos – técnicos, culturais, musicais, afetivos –, buscas espirituais, conexões virtuais, trajetos urbanos, errâncias identitárias e ideológicas, nomadismos afetivos, exílios e fugas existenciais, celebrações rituais, transgressões, politeísmo, ecletismo, devires. Em diversas épocas, as instituições efetuaram o cerco ao nomadismo no intuito de estabilizar os costumes, moralizar os comportamentos e amansar as paixões, falhando na tentativa de erradicar a pulsão vital da errância que incita à aventura, à busca do desconhecido, à descoberta do estranho e do estrangeiro trazendo novo sopro de vida a uma vida fadada a fechar-se sobre si e, assim, a morrer de inanição.

Partindo desses pressupostos, Michel Maffesoli aborda o nomadismo sob múltiplas perspectivas relacionando-o com espiritualidade, tradição, mitologia, funcionamento social, comportamento, criação artística, territorialidade, espacialidade, tecnologia e etc. demonstrando como o nomadismo fez, e ainda faz, parte da condição humana do passado ao presente.

De fato, as fronteiras não mais significam delimitações geográficas; ainda são políticas, ainda constam nos mapas, mas, na realidade, se configuram em outros espaços. Os territórios geo-políticos não são sólidos são relacionais – “territórios flutuantes” (MAFFESOLI, 2001, p.152) –, as formações culturais não são naturais, estão constantemente sendo reformuladas, as identidades são plurais, a verdade também relacional. O espaço virtual redimensionou o mundo física, política, social e culturalmente. Os bens materiais e imateriais transitam em outras esferas: transnacionais, transculturais. A revolução tecnológica de transmissão de dados por meios eletrônicos (Internet), a transnacionalização da produção de mercadorias, os deslocamentos populacionais de longas distâncias, entre outros fatores provocaram o rompimento da associação direta entre lugar, cultura e identidade e a necessidade de se repensar ideias como nação e pertencimento. Como pensar, então, a itinerância neste novo contexto?: foi essa uma das indagações que acompanhou a redação deste trabalho.

Em ensaio sobre a performance, Richard Schechner (2003) cita o mapa de Gerardus Mercator (1512-94), traçado no século XVI e até hoje utilizado mundialmente, projetado a partir da perspectiva do hemisfério norte distorcendo as proporções e aumentando territórios ao norte. Schechner se utiliza do exemplo de Mercator para dizer que o mundo por ele “encenado” pelas nações soberanas não existe mais, na medida em que as fronteiras são porosas não somente para pessoas, como para informações e ideias. Nos novos mapas, o que deveria ser representado não são os territórios, mas *networks* de relacionamentos. Ao tratar do poder de divulgação de diferentes estilos de performance resultante da circulação de trupes de artistas em turnê pelos quatro cantos do mundo, Schechner traz à tona a questão sobre o que a performance consegue realizar. Durante essa pesquisa, uma indagação correspondente à de Schechner insistiu em retornar. O que a itinerância consegue realizar?

Na sociedade contemporânea globalizada, o teatro não é mais fundamental na tarefa de difusão, nem na de possibilitar o conhecimento de hábitos, culturas e lugares fora do alcance, não tem mais, como em épocas de monarquia absoluta (como as referiu Duvignaud -1974), um papel decisivo na promoção da homogeneidade intelectual de uma província e na ampliação dos horizontes individuais; não é mais essencial – se é que algum dia foi. Não tem mais sentido – se é que algum dia teve. Finda essa tarefa, o que resta da função do teatro em itinerância?

Citando Gumbrecht (1998), Lehmann (2007) fala de uma “produção de presença” ao tratar do posicionamento performativo no qual o que está em jogo é uma comunicação face a face, insubstituível, mesmo que através dos processos mais avançados de transmissão interface. A meu ver, o teatro sempre é, de alguma maneira, performance no sentido da presença provocante do artista, através da qual é estabelecida uma comunicação efêmera, mas em alto grau de intensidade. Além disso, o ser humano é gregário, precisa estar entre outros, daí a paixão pelo esporte, onde, assim como no teatro, através do grupo, procura perceber as próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. Neste sentido, Denis Guénoun afirma que o público do teatro quer ter o sentimento concreto de sua existência coletiva, quer se ver, se reconhecer como grupo: “É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade” (GUÉNOUN, 2003, p.21). Assim, apropriando-me de um termo de Lehmann, posso dizer que é a vividez do evento que sustenta a longevidade da prática teatral. E é exatamente neste contexto que a itinerância não perde sua função em tempos de globalização, não por sua capacidade de difusão de conhecimento, que também tem, mas pela possibilidade de uma vivência de fato; pela experiência da troca humana, pela intensidade da convivência.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Mariz Inez Barros de. **Panorama visto do Rio:** Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- ANJOS, Moacir dos. **Local / Global:** Arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 2.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel:** Tratado de Antropologia teatral. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo - Campinas: Ed. HUCITEC, 1991.
- BARRETO, Jorge Menna. Consciência Contextual. In: **Revista Urbânia 3**, São Paulo: Editora Pressa, p. 79-94, 2008.
- BARROS, Olavo de. **Mambembadas.** Rio de Janeiro: Ed. Typographia e Papelaria Coelho, 1942.
- BARSACQ, André. L'expérience de trois mises en scène de plein air. In: **Architecture et dramaturgie.** Paris: Flammarion Editeurs, 1950.
- BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos:** companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BROOK, Peter. **Fios do tempo:** memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O Ponto de Mudança:** Quarenta Anos de Experiências Teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: **Espaço e teatro:** do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- CARREIRA, André. Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: **Espaço e teatro:** do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro:** Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.
- FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais:** o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

- FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (orgs.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.
- GARCIA, Silvana (org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002.
- GORDON, Noah. **O físico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34 Ltda., 1998.
- IGLEZIAS, Luiz. **O teatro da minha vida**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.
- KOSOVSKI, Lidia. Espaço urbano e performance teatral. In: **Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética**. n. 12., p. 219-224, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVI, Clovis. **Teatro brasileiro: um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração produções Ilimitadas, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 4ª ed, São Paulo – SP: Ed. Global, 1999.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. **Mistério Bufo**. Madrid: Editorial Cuadernos Para el Diálogo S.A., 1971.
- MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. In: **Revista Número**. São Paulo, p. 16-17, 01 abr. 2004.
- MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- ODDEY, Alison, WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999.

- \_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker, fúria santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- PRANDO, Felipe. **A contribuição de algumas práticas artísticas contemporâneas (site-oriented, function-site e non-site) para re-pensar a ideia de paisagens contemporâneas**. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/felipe\\_cardoso\\_de\\_mello\\_prando.pdf](http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/felipe_cardoso_de_mello_prando.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2010.
- RABETTI, Maria de Lourdes. Grupos, trupes & companhia: momentos emblemáticos da história do teatro. In: **Urdimento. Revista de estudos sobre teatro na América Latina**. n. 1., p. 6-10, ago. 1997.
- RATTO, Gianni. **A mochila do mascate**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1996.
- ROUBINE Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- SANTOS, Boaventura. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. São Paulo: Graal, 2003.
- SCHECHNER, Richard. **El Teatro Ambientalista**. México: Àrbor Editorial, 1988.
- \_\_\_\_\_. O que é performance? In: **Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética**. n. 12, p. 25-50, 2003
- SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado, 2003.
- SOUZA, J. Galante. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro, I. N. L., 1960.
- TESSARI, Roberto. Teatro no renascimento italiano. In: Carvalho, Sérgio de. **O teatro e a cidade: lições de história do teatro**. São Paulo: SMC, 2001.

**ANEXO A – ENTREVISTA AUGUSTO CÉSAR MACHADO (GUTA) E SONIA DE MELLO TAVARES**

**DATA: 16 / 02 / 2005**

- Quando e como surgiu o convite pra você viajar com o projeto? Você topou por que achou que era o momento, ou por quê? O que significou a viagem para você?

**Guta:** Pra mim, virou uma página da minha vida e começou outra. Foi uma guinada. Eu conheci a Sonia com quem estou até hoje, desde 1994.

- Você acha que nesta viagem teve este componente da gente usar o teatro para dar alguma coisa para os outros?

**Guta:** Pra todo mundo. A gente formou muita platéia, porque se não fosse uma coisa boa, construtiva, honesta, eu voltava. Se fosse como o esquema que sabíamos do Paulo Autran onde a produção pedia apoio de restaurante, ele mandava toda a técnica e ia comer em outro lugar... A gente gostava das coisas certas, direitas, formar platéia, divertir as pessoas. Vocês montaram, ensaiaram, pegaram dinheiro, venderam carro, seu pai emprestou e tal, pra montar uma peça pra resgatar o teatro num lugar onde o Zé nasceu e começou pela Anhanguera pra fazer teatro em toda aquela região. Outra coisa, quando eu conheci a Sonia que gostei dela, talvez se ela não tivesse ido trabalhar com a gente, eu tivesse parado, voltado pro Rio pra vir com ela. Mas deu certo. Aquele menino que tava antes dela era nefasto, arrumava briga em Santa Rita, ia pra zona com o carro, batia o capô com força. Eu tentava fazer, na medida do meu possível, o meu melhor. E era uma viagem pra formar platéia. A gente ia pelo dinheiro, mas dava convites nas fábricas, não deixava as pessoas sem ver. No pequeno período que eu fiquei na produção, quando a peça ia começar e eu via que tinha gente lá fora, eu perguntava por que a pessoa não ia ver e, quando falavam que era por causa de dinheiro, eu convidava pra entrar. A gente foi fazer no circo não por causa de dinheiro, foi pelo circo e pelo público do circo, foi pela mambembagem. Por onde a gente passava era uma festa, era uma coisa integrada.

- Você acha que a gente conseguiu deixar marcas nas cidades, nas pessoas, como a gente queria?

**Guta:** Conseguiu. Deixou muitas, por onde a gente passou. Se a gente pegasse uma Mitsubishi, eu, você e o Zé, com outra peça e a gente passasse, as pessoas vão estar mais velhas, mas todos vão lembrar e vai lotar de novo, muito mais do que na primeira vez. Foram muito poucas as marcações de touca. As pessoas lembram.

**Sonia:** Marcou muito porque foi a primeira peça de muita gente. A primeira peça que eu assisti foi a de vocês, em Pirassununga na AMAN.

**Guta:** A peça demorou duas horas e meia porque tinham 1200 cadetes e tudo que vocês falavam equivalia a uma expressão deles. Tipo “carcará” era o cara que paquerava a mulher do outro. Então, era uma gargalhada só. Foi uma loucura.

**Sonia:** Na hora da briga, eu pensei: “Droga! Mas não sou sortuda mesmo porque no dia que eu venho ver, eles brigam no meio da peça!” E na hora que você virou e gritou: “Pô! Mas não tem ninguém pra me defender!!!” Quuuuaase que eu levantei! Ainda bem que eu não levantei! Já pensou que mico? Me deu uma vontade de gritar: “Ana, eu tou aqui!!!”. E

aqueles homens começaram a gritar: “Vem! Vem! Vem pra galera, vem!”. Aquele monte de mãos chamando. Aí o Zé parou e falou: “Peraí, ela vai ficar comigo, minha mulher. Tá pensando o quê? Que eu vou deixar aqui pra vocês?”. Aí vocês fizeram as pazes.

**Guta:** Em Itápolis, quando vocês fizeram num caminhão na praça, teve uma crente que foi lá e te deu a mão – “Vem!” – e queria te levar embora. A peça mais comprida foi essa que demorou duas horas na escola de cadetes e a mais curta, demorou só uma hora, e foi em Poços de Caldas, só tinha velhinho de terno e gravata, embecados, e que não riam. Quando um velhinho ia rir discretamente, a velhinha cutucava-o. Foi a mais rápida. Sendo que uma das apresentações mais apoteóticas foi em Erechim que a produtora deixou o cenário em Florianópolis. E chega lá e eu começo a dizer que já era pra ele ter chegado. Vocês ligaram, foi um transtorno. A peça era às 8:30. Quando o Zé viu que o cenário ia chegar às 10 horas, avisou que houve um acidente e que ele ia falar sobre a História do Teatro, mas quem quisesse, saísse. Era a festa de comemoração máxima do aniversário da cidade. Só um casal de dentistas que tinha que acordar cedo no dia seguinte teve que sair, mas nem quis o dinheiro de volta. Estava cheio e todo mundo ficou. Quando, às 10:30 chegou o material, íamos fechar os panos, mas eu sugeri que deixássemos tudo aberto. O público viu você (Anna) passando uma roupa, o Zé ligando a luz, os fios, e eu botando a contra-regragem. Em meia hora a gente armou tudo na frente do público e começou a comédia. Depois, ninguém acreditou que aquilo aconteceu acidentalmente mesmo. Todo mundo achava que fazia parte do espetáculo, que era palhaçada como todo o resto, uma armação, um pacote: aquela palestra para preparar, depois todo mundo montando. As pessoas achavam que era aquilo mesmo.

- Você acha que é importante viajar para o artista?

**Guta:** “Todo artista tem que ir aonde o povo está”! A nossa viagem foi muito gratificante. A gente ficava 24 horas por dia vivenciando aquilo juntos. O lema era “Quem ao luta, não lota”. A gente lutava e lotava, de um modo em geral. Depois de três, quatro anos de “Comédia”, com primeiras páginas de vários jornais do interior, o Zé foi no Faustão e começaram a ligar de vários lugares pra comprar o espetáculo. Mas, você saiu, não quis mais. Parou com a sua saída. Era quando ia começar a ganhar dinheiro. Se fosse caça-níquel não parava.

- Mas, no Cândido Mendes, o clima do casal atrapalhou um pouco, não?

**Sonia:** Atrapalhou sim. Eu acompanhei muito a peça e vi a peça no Cândido Mendes. Então, afetou a troca de vocês. Deu uma esfriada naquela coisa que vocês tinham, naquela magia. Ficou uma coisa mais decorada. Porque vocês estavam no meio de uma crise e isto não tem com separar. Quem viu antes e quem viu depois, dava pra perceber que aquela magia já não existia. Existia a peça, tava tão boa quanto, os atores eram tão bons quanto, mas a magia, a interação, a energia e a troca de tudo que vocês tinham, que dava o brilho...

- Existia uma troca entre os atores? Como era?

**Sonia:** Tinha. Quantas vezes as pessoas falavam: “Dele eu até esperava, mas você eu não conhecia. Meu Deus! Que maravilha! Você bate bola com ele de igual pra igual, perfeito! Então, vocês tinham esta magia.

**Guta:** Você batia bola de igual pra igual com o Zé. Porque era uma atriz que deve ter começado cedo, mas relativamente iniciante em termos de projeção, e o Zé era já do primeiro escalão, não sei que escalão que ele é em termos da Globo. E todo mundo dizia que ficava surpreso porque você batia bola de igual pra igual, você não deixava a peteca cair. Tinha gente que achava que você tava melhor até que o Zé.

- Era uma troca bacana, então?

**Sonia:** Essa alegria de estar representando, fazendo a peça que vocês tinham, o prazer de estar viajando junto, o prazer de estar trabalhando junto, estar fazendo junto, isso quebrou quando quebrou o casamento. Porque o que vocês tinham era uma cumplicidade, uma liberdade que já estava sendo tolhida a partir do momento em que o casamento, a relação, já estava sendo abalada.

**Guta:** E a mesma coisa que vocês tinham comigo e a Sonia, a gente tinha com toda a comunidade com que a gente se envolvia. Eu não me considerava, e acho que ela também não, somente empregado de vocês. Eu sabia que era empregado, mas eu não me considerava como tal, como contra-regra. Era uma família integrada. Vide no começo da viagem quando a gente foi lá pra casa dos parentes do Zé comer e chegou o motorista da Kombi dizendo: “Pô! A gente vai comer aqui?”. Eu adorei, tava integrado. Pra mim, eu era parente do Jaiminho, de todo mundo ali. A gente foi entrar numa loja na esquina que não entrava de camiseta e você entrou, o Zé entrou e o cara me segurou: “Não pode entrar!”. Você voltou e quase bateu no cara. O Zé perguntou: “Por que não pode entrar?”. “De camiseta não pode entrar.” “Mas ele tá com a gente. Então, a gente não pode entrar”. E era uma festa, todo mundo esperando vocês. Você me puxou de camiseta. “Deixa o coitado entrar”. Aconteceu uma vez em Botucatu, num festival, terminou e eu desmontado tudo direitinho pra deixar pronto e veio a diretora que queria ensaiar: “Vamos rápido!”. E começou a jogar as coisas pro lado e eu falei: “Calma! Avisa que eu tiro tudo”. E ela fez uma grosseria. Quando eu voltei pro hotel, o Zé ligou pra lá, ela: “Desculpa eu te conhecer nessa circunstância, que eu tava com pressa...” Era uma família. Quando eu conheci a Sonia e ia largar vocês por causa dela, vocês falaram: “Bota junto!”.

- Olhando pra trás, o que a viagem significou?

**Guta:** Uma mudança. Depois da “Comédia” eu nunca mais tive nada de teatro porque nasceu o neném e fomos pra Mauá. Agora, aqui, ela é que está estudando e a minha função é ir comprar comida, não deixar faltar as coisas, cuidar dos cachorros. Cuidar minha vida inteira. Eu sempre preferi ser dono do meu tempo do que ficar escravo. Se eu assumo o compromisso, eu sou escravo. Quando eu assumi o compromisso com vocês, eu nunca deixaria na mão, por mais que me chamassem de tapado e estúpido. É a ética, depois o dinheiro. É que os valores, hoje em dia, são trocados. Primeiro a fama, o sexo, o poder, o dinheiro, depois vem o ar, a água. É assustador.

- Você acha que sem o José de Abreu seria diferente?

**Guta:** Ah! Um ator da Globo dá Ibope. Hoje em dia em teatro, quem ganha salário? Só ator da Globo. A costureira ganha, o técnico ganha, o produtor ganha... Antigamente não tinha patrocínio e hoje em dia tem milhões de patrocínios, mas o ator só ganha 3% da bilheteria que nunca é nada, então, não ganha nada. O “ator de teatro” ganha nada. Só se sobrar e nunca sobra, mesmo com muito patrocínio. Agora, se tem ator da Globo, o cara dá Ibope, então esse tem salário.

- Você falou tanto em lutar, que a gente lutava muito. Você acha que se fosse um ator famoso que não lutasse, conseguiria?

**Guta:** Se tivesse mídia. O Zé tinha saído da Globo, mas não tinha mídia da Globo. Mas, se você tiver mídia, não precisa nem sair.

- E tinha a questão da mitificação do ator da Globo...

**Guta:** A gente desmitificava, exatamente isso. O Zé era um ídolo que quando chegava na cidade todo mundo via ele como Gerardo e, quando saía, saía como Zé, que tava na praça, que deu autógrafo, que deu abraço.

**Sonia:** Como uma pessoa normal, não como um ator inatingível, uma estrela. Não viam como a estrela, viam como uma pessoa palpável, acessível, humilde. Todo mundo ficava impressionado com a humildade: “Nossa! Não podia imaginar que era assim!”.

- O que mais, de positivo, a gente conseguia passar? Você estava falando da primeira vez que nos viu. E acabou gostando de teatro por causa daquilo?

**Sonia:** Adorei! Adorei! Adorei de paixão! Eu me lembro exatamente. Me lembro da gente indo e que eu tinha um certo medo do Zé.

- Quer dizer que você mitificava também...

**Sonia:** Claro. Porque eu tinha medo sim. Aí, eu adorei a peça. Eu passei a ver o teatro de uma maneira mais dada. Quando vocês me conheceram eu não era muito afável, tocada, tocável, carinhosa. E isso tudo veio com vocês. Quantas vezes você me fazia sorrir e dizia: “Relaxa, Sonia!” quando as pessoas vinham me abraçar e eu ficava horrorizada, parecia que eu ia ter um ataque (faz expressão de sem ar). E você me acalmava.

- Continuando o que você falava sobre o que te trouxe o projeto...

**Guta:** O projeto foi uma coisa de construir platéia, foi uma coisa positiva, ética, com poucos acidentes.

- Sonia, você acha que a gente pode ter mudado a vida de pessoas?

**Sonia:** Eu acho que a gente mudou a vida de cidades porque eu me lembro uma cidade que nós apresentamos que era num clube, um palcozinho. A gente até foi numa festa naquele clube, acho que um luau. Enfim, a cidade nunca tinha visto teatro, nunca tinha ido teatro lá, nunca, nenhum. Então, lotaram os dois de apresentação. (Falamos de uma cidade que era tão pequena que não tinha hotel e uma japonesa abriu a pensão pra gente. Era um quartinho com um banheiro separado. Apertadíssimo. E a gente usou dois quartos: um pra dormir e o outro pra colocar nossas malas que não cabiam em um quarto só. Nuporanga?) Várias cidades a que nós fomos nunca tinham visto teatro porque fomos a cidade pequenininhas. Eu lembro que toda vez que a gente conversava, vocês sublinhavam bastante que não era pra fazermos só a rota do dinheiro – que era a rota dos grandes teatros, das grandes cidades. A gente ia a cidades pequenininhas, que não tinham o hábito do teatro, não tinham nem teatro. Então, eu acho que isso marcou bastante a vida das pessoas porque foi o primeiro teatro. A primeira vez ninguém esquece nunca. Tudo na primeira vez a gente não lembra? Pode não lembrar da peça em si, mas lembra a ocasião, a época, quantos anos tinha... Porque marca o momento. O Zé dava aquelas palestras nas escolas contando a história do teatro pra aqueles jovens todos. É tipo aquele negócio de quando está na época de Olimpíadas que a criançada toda começa a fazer esporte porque quer ser igual a um jogador. Então, a coisa do teatro também. O Zé falava com tanta empolgação e sempre tinha sido tudo, né? Ele foi isso, foi aquilo, foi aquilo outro. Ele punha isso e aqueles jovens adoravam, ficavam alucinados, loucos por teatro. Despertava neles uma coisa que até então não tinha sido despertada. E a maneira dele falar com paixão, contar a história e ria. Isso estimulava principalmente a juventude. Muitos antes de começar a palestra achavam um saco, mas que pelo menos era melhor do que ter aula. E saíam felizes, rindo, achando “maneiro, legal”, comentando e trocando idéias. Isso acrescenta. É um conhecimento que eles não iriam ter se vocês não tivessem passado por lá. Então, mudou? Mudou. Mudou a vida de muita gente de muitas idades, de muitos adolescentes. Eu nunca fui grande conhecedora de teatro, então, não posso falar. Eu tenho um olhar, vejo as coisas por mim e pelo que eu ouço ao meu redor. Eu acabava que observava.

- Isso é importante pra gente: saber o que uma pessoa que não faz teatro está pensando.

**Sonia:** Pois é, eu gostava da peça, adorava. Eu via a maioria dos mais jovens gostar. Como o Guta disse, o pessoal idoso de Poços de Caldas foi uma platéia muito ruim, insossa, sem participar, interagir. Porque aquela peça tinha muito de interação. Quando eu tava falando da troca do casal, não era a troca só entre vocês dois. Tinha troca quando o Guta entrava, tinha troca no meio da peça, durante a peça. Tinha troca com a platéia que era uma troca imensa porque a platéia tinha a liberdade de participar, de sorrir, de tudo. Então, quer dizer, eles sentiam a peça. Não era que nem no cinema que você assiste e pronto. Já teve peça que eu assisti, que eu queria ir embora porque eu não entendia quase nada do que tava acontecendo. Era a coisa mais louca porque eu não entendia a viagem de quem escreveu, nem a viagem dos atores. E eu desistia. Pra mim foi muito chato e eu queria ir embora, olhando no relógio porque não acabava nunca. A *Comédia* não. As pessoas não sentiam a peça passar. Elas curtiam, elas riam. Eu assisti mil vezes e todas as vezes eu ria que me rachava.

- Então, você acha que a pessoa podendo se manifestar, ela guarda mais na memória?

**Sonia:** Muito mais porque participa. Aquilo passa a ser parte da vida dela. Quando você participa de um teatro aquilo passa a fazer parte da sua vida. Aquela senhora que falou pra você na peça: “*Vem cá, minha filha! Vem cá!*”. Até hoje ela deve lembrar e contar pros netos que falou pra você ir com ela na casa dela. Deve até falar que você foi! “*Veio e eu tive que dar água com açúcar pra ela ficar calma*”. Aquela senhora até hoje conta pros netos: “*Vovó, quando era jovem, veio uma peça pra cá, assim e assim*”. E conta do jeito que ela viu, que ela entendeu e participou. “*Tive que trazer a menina no meio da peça e acalmar, dar água com açúcar*”. E está aí fazendo parte da vida dela porque ela participou daquele momento. Como aquela bichinha que gritou: “*Grosso!*”, participou. Do mesmo que a gente lembra deles, eles lembram. Óbvio que lembram da maneira que eles enxergaram, que sentiram e que vivenciaram, como nós também. Mas, vão lembrar. E eles estão passando isso para outras pessoas, como a gente está. De repente, numa cidade grande tipo Araraquara, não acredito que tenha mexido. Passou como passaram várias. Passaram outros, e outros e outros. Agora, uma cidade tipo Ibitinga, Birigui, passou e foi notada.

- A gente preferia ir pra cidades menores...

**Sonia:** Por causa da troca. Porque vocês fizeram isso, pelo menos é o que passavam pra mim, porque queriam fazer uma coisa que ninguém tinha feito, ou que ninguém fazia há muitos anos. Parece que esse tipo de teatro existia há muito tempo atrás e depois foi transformado numa máquina de fazer dinheiro e perdeu o sentido de povão e de tudo. Né? Porque aí vai ao teatro só quem tem dinheiro pra pagar entrada e pra pagar bem. Vocês queriam fazer o teatro como teatro mesmo e levar pro povo, pra quem não tinha o acesso a. E vocês fizeram, vocês conseguiram.

- Você não era de Santa Rita, já vinha de outra cidade (Santo André). O que foi importante pra você em relação ao “viajar”?

**Sonia:** Crescimento pessoal, profissional, espiritual, tudo. Porque quando você viaja, você conhece pessoa de tudo quanto é jeito, pensamento, caráter e religião. Então, você vai crescendo, amadurecendo, aprendendo, sorrindo, chorando, você sente até falta de casa. Chegou uma hora que eu tava com muita falta de ter uma parada, de ter um ninho. Porque eu tava sem casa. Eu viajava com vocês e, em Santa Rita, eu ficava um pouquinho na minha mãe, um pouquinho com vocês. Eu tava sem casa, me sentindo sem casa.

**Guta:** Santa Rita não era nossa casa, mas era nossa sede, era como se fosse nossa casa, quando a gente chegava em Santa Rita era uma das melhores horas, a gente vinha correndo pra folga do domingo. A gente viajava, podia ser tudo ótimo, mas a gente não abria mão de pelo menos um dia na semana ir a Santa Rita, dar uma passada, ir pra casa ver os cachorros, Joca e Mariah. Às vezes, sábado de madrugada era uma corrida pra chegar antes do bar do Zé Fázio fechar!

- Por que você fala em crescimento espiritual com a viagem?

**Sonia:** Espiritual porque você conhece pessoas de tudo quanto é crença, ouve várias coisas. Eu levo muito em conta as coisas que eu escuto todo dia, aprendizado de outras pessoas. Então, você conversa, você aprende, você ouve depoimentos de pessoas, você observa coisas de pessoas. Isso te serve como lição pra você moldar o seu caráter.

- Por que aqui é diferente do que viajando?

**Sonia:** Porque isso é muito forte viajando.

**Guta:** Você viajando, vivencia muito mais. Você faz uma peça no Rio, você tem a sua vida. Você vai pro teatro, fica meia hora, se prepara, entra no personagem. Saiu dali, volta pra sua vida. Aquilo são duas, três horas. Quando você viaja, você vive integralmente. Você tá levando uma mercadoria pra apresentar, pra vender, que é a peça. Você tá conhecendo mais gente, se expondo mais, tá fora do seu habitat. É tudo novo.

**Sonia:** Fora a cultura também. Tem a cultura, tem a credence, tem a maneira das pessoas pensarem, a maneira que a sociedade ali vive. Então, você sai do seu lugar, do lugar onde você mora, do seu habitat e vai pro habitat de outra pessoa, que mora de outra maneira, que vive de outra maneira, que sente e interpreta as coisas de outra maneira. E isso você aprende porque ela passa isso pra você. Querendo ou não. Não tem um manual de instrução que você chega na cidade e entende como a cidade funciona. Você sente conversando com as pessoas, observando. E tinha sempre a deixa de, como ia usar na peça, sempre queria saber quem era o sapateiro e tal. O viajar foi bem importante, bem enriquecedor.

- E por que você acha importante essa troca?

**Sonia:** Ué! A gente tá nessa vida pra quê? Pra viver, pra aprender, pra evoluir, pra crescer. E a gente precisa crescer como? Interagindo com as pessoas. Eu sou uma pessoa muito curiosa e eu uso muito o conhecimento dos outros. Eu gosto muito disso. Então, eu gosto de sentar com você pra conversar com você e você me passa conhecimentos e experiências que eu posso usar na minha vida. A partir do momento que você sentiu com a experiência do outro, você sabe que aquele caminho não é bom. Então, é uma maneira de você aprender, é uma escola. É aonde vai te enriquecer em matéria de sentimento. Quando somos mais jovens, somos mais egocêntricos, mais egoístas, achamos que as coisas giram em torno da gente. Quando vamos crescendo e interagindo com as pessoas, a sociedade e as pessoas vão nos dando limites. E isso vai te fazer crescer, vai te fazer um ser humano melhor.

- Sarah, você lembra de alguma coisa, você era micra? (3 / 4 anos de idade, na época)

**Sarah:** Lembro. Você e o Zé brigando em cena e aí você pega e fala assim: *Eu sempre chego e ponho no banheiro aquela pasta de dente direitinho e ele chega e aperta no meio assim* (e mostra).

- Como vocês começaram a viajar com teatro?

A gente tem uma relação longa, há vinte e poucos anos. Quando a gente começou a viajar a Beth estava saindo de uma fase muito forte na Globo, que ela era protagonista. Ela estava com 30 anos em 1987 e estava cansada da Globo, das novelas e resolveu fazer um parada e viajar. E eu tinha um outro trabalho. Eu sou arquiteto e tinha uma construtora. A Beth resolveu viajar e eu resolvi ajudar ela na parte que eu conhecia um pouco, que tinha uma certa experiência: administração. E eu fui ajudar ela nesse primeiro espetáculo: “Lua nua”. Eu ajudei a Beth a montar a peça. Eu não sabia nada de produção de teatro, fui aprendendo tudo. A Rosângela que trabalha até hoje com a gente me ensinou tudo. Ela era do Tablado. A Rosangela é cria do Tablado. E nós fizemos tudo errado. Não conhecíamos nada de teatro. Fomos pro teatro errado do ponto de vista de mercado. Fizemos uma temporada no centro da cidade que, naquela época, ninguém gostava de ir. Numa época péssima de se estreiar: dezembro – Ninguém vai ao teatro no Rio de Janeiro. “Lua nua” em dezembro de 1987. Escolhemos os atores errados. [...] Eu demiti um o ator a uma semana da peça e todos ficaram loucos. Porque isso não se faz em teatro. Em teatro tem-se que engolir qualquer sapo que apareça. Mas, eu não tinha essa cultura de teatro, eu era um administrador. E tinha figurino, cartaz, tudo pronto. Não se faz isso a uma semana, mas o cara era um bandido. Tem muito bandido no teatro. Todo mundo se protege. Não fala nada. Mas, tem muito canalha no teatro, como em qualquer lugar. Mas, foi bom. [...] Demos sorte porque fomos procurar ator e achamos o Otávio Augusto que é maravilhoso. Foi um casamento com o Otávio que durou três anos. E entrou outra bandida que demitimos no dia da estreia. [...] E entrou a Beth Ertal que ficou três anos conosco. A gente fez uma temporada no Teatro Nelson Rodrigues. Janeiro teve um dilúvio no Rio de Janeiro. Ficamos até junho, mas foi uma temporada que deu prejuízo. Em julho saímos para viajar. Ficamos três anos viajando pelo Brasil e foi maravilhoso. E a gente aprendeu. Nós produzimos e fizemos trinta cidades nessa turnê. As trinta cidades que a gente faz até hoje. O roteiro nacional com trinta cidades que têm estrutura para receber qualquer espetáculo: produtores locais, profissionais e tal. Em todos os estados do Brasil. Boas praças. Umas melhores, outras menos, claro. Tem isso, as praças, às vezes, são boas durante determinado tempo e, de repente, começa a cair, cair e você para de ir. Florianópolis é uma praça assim. A gente não vai à Florianópolis há muito tempo. E, de repente, daqui a algum tempo, volta a ser uma boa praça.

- Por que será que acontece isso?

É estranho. Eu não sei te dizer. Florianópolis é um caso assim. Outro caso é Curitiba que é difícil para teatro que sai daqui do Rio. Não sei se tem a ver com o Festival de Curitiba que esgota. Eu sei que quando a gente vai pra Curitiba é dos piores lugares que a gente vai. Das piores praças. Não tem bons produtores locais. Normalmente, cada cidade dessas do Brasil tem um ou dois produtores locais. Cidades melhores têm dois ou três. Mas, pelo menos um produtor maravilhoso as cidades têm.

- Nas cidades que vocês já costumam ir, vocês têm alguma relação com a cidade, com pessoas que vocês já conheçam? Vocês entram em relação com as cidades?

Com os produtores locais. Somos amigos dos produtores locais. A maioria. Não todas, claro. Nem todo lugar tem gente assim. Tem um bandido em Campo Grande, desonesto. Que foi nosso produtor umas duas ou três vezes. E, depois, a gente descobriu. E hoje a gente não vai lá. Porque ele é tão forte lá que se você não for com ele, é melhor não ir. Então, a gente não vai à Campo Grande. Muita gente. Uma vez ele destruiu um monólogo do Diogo Villela. Um antes do Dostoiévski. Não me lembro o nome. Um dos primeiros grandes sucessos do Diogo Villela. Um irmão do Diogo se mudou para Campo Grande e o Diogo resolveu fazer a produção local. Já que ele já tinha uma informação ruim desse camarada, o Diogo resolveu fazer a produção com o irmão dele. E esse camarada boicotou e foi horror.

- Vocês chegam a conhecer gente nas cidades ou, nesse esquema fica difícil entrar em contato com a cidade?

É difícil porque você passa muito rápido. Mas, você termina conhecendo. Patrocinadores. A gente termina ficando amigos dos patrocinadores: hotéis. Normalmente, a gente volta para os mesmos hotéis. Porque quando você tem um esquema profissional e viaja a cada dois, três anos, você aprende a dar muito valor aos produtores e patrocinadores. Então, patrocinador nosso a gente dá muita importância. Porque é quem viabiliza as coisas. Parceiro mesmo. A gente termina por ficar amigo.

- Você acha que tem um tipo de espetáculo para viajar? Em relação à duração, ao tema e etc.?

Eu acho que a questão da duração... Hoje em dia, o pessoal vai pro teatro – a Bibi falou isso, ma vez, pra gente – “o espetáculo não pode ter mais de cem minutos”. É uma hora e meia. Um espetáculo bom não tem regra. Você faz um espetáculo com muitas horas. Mas, via de regra, os espetáculos duram uma hora e meia, um pouco mais. Estourando duas horas. É difícil. Duas horas sem intervalo é pesado. E, hoje em dia, não se faz mais espetáculo com intervalo.

- Você vê diferença de um espetáculo para cidade e um espetáculo para viagem?

Não. A viagem é um mercado. A cidade é um mercado. O mercado que sustenta um espetáculo é São Paulo em primeiro lugar e, um pouco, o Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro você tem que ter uma estrutura muito específica. Tem que ser muito a cara do Rio de Janeiro, senão não funciona. Tem muitos espetáculos que fazem muito sucesso em São Paulo, muitos produtores de teatro de São Paulo, que não vêm para o Rio de Janeiro. Vieram algumas vezes e hoje não vêm mais. O Juca de Oliveira não vem pro Rio de Janeiro. O Fagundes, a Irene Ravache não vêm para o Rio de Janeiro. Produtores de teatro de São Paulo, maravilhosos, que vivem em cartaz em São Paulo. E não vêm pro Rio. Porque o Rio gosta muito de um tipo de comédia rápida e que fale do dia-a-dia da gente. O Rio gosta muito de humor, de comédia em pé. Todos os teatros hoje têm

comédia em pé. O Rio adora isso. Na realidade, o Rio de Janeiro não é um bom mercado. São Paulo é. Primeiro que é uma cidade imensa e tem poucas opções de lazer. A praia faz uma diferença imensa. A praia é longe. Então, em São Paulo, quando vai chegando o verão as pessoas vão para as praias. Mas, na maior parte do ano, o paulista fica em São Paulo. Vai para o Ibirapuera durante o dia caminhar. Vai para a Paulista, às vezes. E, à noite, vai ao teatro. E, em São Paulo, você não pode ir a teatro que não tenha ônibus. Aqui no Rio ninguém pensa nisso. Nem se preocupa com isso. Porque todo mundo vai de carro para o teatro. Quem anda de ônibus não vai ao teatro no Rio. Classe média, classe média baixa não vai ao teatro no Rio. Quem vai é classe média, média alta. Classe alta não vai mesmo. Vai ao teatro em Nova York. Mas, classe média, média alta é que vai ao teatro, vai ao shopping. Em São Paulo, a classe média baixa vai ao teatro. O comerciário vai ao teatro. Então, você tem que escolher o teatro. Por exemplo, nós fizemos o “É” num teatro maravilhoso, mas que não tinha ônibus. Fizemos duas temporadas em São Paulo. Uma num teatro que era maravilhoso que hoje chama Teatro Promom – na época chamava Sala São Luis. Mas, não tem ônibus lá. Fica numa avenida importante, mas não tem ponto de ônibus, não tem metrô. Então, é um prejuízo. Escolher teatro em São Paulo, você tem escolher um teatro na Brigadeiro, na Augusta, na Paulista. Lugares que tenha ônibus porque tem uma população imensa que vai ao teatro que vai de ônibus. Isso é um mercado.

- Vocês montaram “Friziléia, uma mulher à beira de um ataque de nervos” para viajar?

Não. “Friziléia” é uma brincadeira que a gente trabalha há muitos anos. “Friziléia” foi uma crônica que chegou nas minhas mãos em 1990 e eu achei interessante. Não era um texto pronto, mas tinha muita coisa engraçada sobre mulher, sobre marido, marido machão e tal. E a gente começou a brincar com isso. Nós e o elenco que a gente trabalhava na época. E eu comecei a alinhar um espetáculo em cima dessa crônica. Eu alinhava esse texto, mas nunca pensei que pudesse dar um espetáculo. Então, uma época que a gente estava trabalhando na prefeitura com o César Maia e começamos a preparar espetáculos pra levar pra zona oeste, pra favela. Resolvemos pegar esse espetáculo que é muito primário. Não existe mais esse homem e essa mulher que estão mostrados em “Friziléia”. Mas, há vinte anos atrás existia. Em 2003, nós estávamos fazendo o “É” na Sala Baden Pawell. E nós saímos de lá para essa coordenadoria de eventos para a zona oeste. Fazer teatro para espaços alternativos: lonas culturais, escolas e praças. A gente tinha que montar espetáculos para apresentar nas favelas. Então, resolvemos montar o “Friziléia”. Na verdade, nós estreamos nas lonas culturais, mas o objetivo era levar pras favelas, pras praças. Com toda a estrutura. Direção do Luiz (Arthur Nunes), o Rogério (Wiltgen) fez a luz. Fizemos dois espetáculos em cada lona e fomos fazer na Vila Kennedy, na Vila do Céu e Vila Sukie (?). Fizemos três favelas. Foi muito sucesso nas favelas e nós não esperávamos. Não imaginávamos porque essa coisa de teatro na praça é complicada. Não se faz teatro na rua. Porque teatro precisa que você tenha uma concentração, você precisa daquela caixa. Igual cinema que está tudo escuro e você só olha pra ela. Na rua você tem tudo acontecendo. Passa um ônibus, tem o cara bêbado, um cara vendendo cachorro quente gritando. Tem criança brincando que não está interessada no espetáculo. Essas coisas que interferem no espetáculo. Então, não se faz teatro na praça. Mas, o “Friziléia” tem uma coisa especial no espetáculo que, desde o começo,

prende muito a atenção das pessoas e é um silêncio impressionante de se vê. E nós já chegamos a sete mil pessoas numa cidade de São Paulo, Votuporanga, que tinha sete mil pessoas. Cinco mil a gente tinha todo dia. Várias apresentações. A gente fez uma turnê de vinte apresentações em praça pública. Todo dia um espetáculo. A gente trabalhava dez dias seguidos começando quarta-feira até domingo. Descansava segunda e terça. Depois novamente dez dias de quarta a domingo. Depois descansava dez dias e começava um segundo bloco de dez apresentações. Foram quatro semanas com uma semana no meio de descanso. Fizemos interior de São Paulo perto de Sorocaba. Fizemos Pederneira, Itu, Porto Feliz, Itatiba, Itararé, Itapemiranga. Cidades pequenas. O projeto se chama “Teatro de Graça na Praça”. Era levar teatro para cidades que não tinha teatro. Cidades de trinta, quarenta, cinqüenta mil habitantes. Um projeto nosso, a gente vendia pras prefeituras. Deu uma trabalhadeira infernal porque a Beth se pendurou no telefone durante três meses. A gente preparou uma relação de todas as prefeituras de São Paulo da área dessa televisão. O projeto é parceria com uma televisão de lá, que cobre uma área de São Paulo, a TVTem ?). Eles foram nossos patrocinadores. Televisão é sempre um apoiador da gente. E o dono da televisão é de São José do Rio Preto, então, quando a gente foi a São José, ele foi assistir ao teatro e no final do espetáculo nós convidamos ele para jantar com a gente. Ele adorou o espetáculo. E no jantar nos falamos do “Friziléia” nas favelas. Ele achou legal. E surgiu essa ideia e nós fizemos juntos e foi o maior sucesso, porque com chamada na Globo.

- Quando aconteceu esse projeto? Você tem um carinho especial por esse projeto ser feito nas praças?

Esse projeto tem uma coisa especial. Primeiro que essa coisa de cinco mil pessoas é inédita, nenhum ator tem isso. A Beth faz muito bem o espetáculo e o personagem é histriônico, essa mulher. E ela enlouquece no palco e isso faz com que o público fique muito ligado. Então, o espetáculo funciona que parece que está no teatro. Você não ouve um barulho. É um silêncio. E nas horas do riso, a platéia vem a baixo e aplaudem em cena aberta. Uma coisa fantástica. E com domínio da Beth que ela conseguiu com muita viagem. Nós estamos há muitos anos com “Friziléia”. E esse projeto é muito bom porque a gente já sai daqui sabendo o que vai encontrar. Porque teatro, às vezes, tem isso, tem sempre essa angústia. Às vezes não dá certo.

- Na itinerância você tem muito expectativas quebradas, praças que, de repente, param de dar certo. O inusitado faz parte.

O não dar certo faz parte. Você monta uma turnê como a nossa de trinta cidades mais ou menos: vinte e seis, vinte e oito, trinta e duas. Às vezes, a gente coloca umas coisas novas para testar. Que dura de quatro a cinco meses porque a gente não faz feriados longos. Cada dois meses são nove semanas. Então, quatro meses são dezoito semanas. A gente faz duas cidades por semana, três espetáculos: sexta, sábado e domingo. Às vezes, a gente pega uma cidade perto e faz quinta. Ou quinta e sexta em uma e sábado e domingo na outra. A média é assim: em quatro cidades por mês, quatro fins-de-semana, você tem dois médios com um faturamento médio já esperado, tem uma semana excepcional e uma semana muito ruim. É sempre assim. Você tem uma média de pagantes por mês. Hoje em

dia, em uma turnê, a gente teria uns oitocentos pagantes por semana.  $8 \times 4 = 32$ . Três mil pagantes por mês. É uma média. Por exemplo, a gente costuma fazer mil pagantes numa semana em Brasília. Mas, de repente, a gente vai e acontece algum problema e vão seiscentos pagantes. Mas, na semana seguinte, você vai para Goiânia, que você não esperava muito e, de repente, você tem um resultado ótimo.

- Você acha que na cidade é mais previsível?

Não. Na verdade, na turnê você não pode se impressionar com uma semana que vai mal porque você sabe que faz parte. A gente já sabe que faz parte. Antigamente, no começo, eu ficava desesperado. É muito natural os atores e produtores de elenco que está viajando odiar o produtor local porque foi mal naquela cidade e a culpa não é do produtor local. Ele é um profissional que faz o trabalho dele. Hoje a gente conhece essas pessoas, então, a gente sabe que são profissionais maravilhosos que fazem o melhor possível. Mas, o resultado do espetáculo não depende dele, não depende só da peça. Até um fenômeno como “Cócegas” que vai bem em qualquer lugar, certamente, já deve ter tido algum problema em algum lugar que não deu certo. É normal. Como a gente já fez muitas vezes já aprendeu que isso é assim. Então, na média você tem aquilo que você quer, que você espera. Quando eu saio pra uma turnê, já sei o que vou faturar, já sabe a média de público que a gente vai ter porque varia de um mês para outro, de uma cidade para a outra, mas tem uma média.

- Vocês costumam mudar o espetáculo de cidade para cidade? Vocês ensaiam cada vez que chegam? Vocês olham o local?

Não, porque agora a gente já conhece os lugares. No começo era sempre uma ansiedade, eu chegava muito cedo. Antigamente, os teatros não tinham equipamento então, logo na primeira viagem nossa com “Lua nua” que foram três anos – meio ano no Rio, um ano e pouco em São Paulo e um ano e meio viajando. Naquela época, a gente fazia só uma turnê pelo Brasil e uma turnê pelo interior de São Paulo. O interior de São Paulo é um mercado que dá pra fazer uma turnê lá. Hoje, eu já descobri que você pode fazer quantas turnês você quiser pelo Brasil. Com o “É” nós tivemos cidades que nós fizemos seis vezes. Manaus nós tivemos seis vezes porque, cada vez que a gente ia, era melhor que a anterior. Então, “Friziléia” nós já fizemos três turnês. Duas completas de trinta cidades em 2004 e 2006. Depois, em 2008, nós fizemos uma turnêzinha pequena, meio de emergência, nem foi muito boa porque foi tudo muito em cima da hora. Mas, se a gente quiser, a gente faz mais uma turnê. Porque você vai nessas cidades e hoje o normal é a gente fazer de seiscentos a oitocentos pagantes em três apresentações. Por exemplo, três dias de Fortaleza você faz de seiscentas a oitocentas pessoas, média de duzentas, duzentas e poucas por sessão. Claro que depende do apelo. Se você pegar a Juliana Paes e sair em turnê hoje, ela faz dois mil pagantes por semana, oito mil pagantes por mês. O “Cócegas” faz isso.

- Você acha que para um espetáculo que não tenha nenhum ator que esteja no ar fica muito complicado?

Difícil, mas dependendo do espetáculo. Por exemplo, “Minha mãe é uma peça” é com um ator que não tem nenhuma expressão. Hoje ele está até fazendo cinema, mas é com um rapaz que era desconhecido. Tem o currículo da peça. Hoje se a Marteli viajar é abarrota. Hoje todo mundo acompanha pela Internet as coisas.

- Você acha que as críticas do Rio e São Paulo são fundamentais?

Não críticas. Não a crítica da Bárbara Heliodora, muito menos do Macksen Luiz porque ninguém tem paciência de ler. Essa gente que faz crítica muito especializadas ninguém tem paciência de ler. O público não tem paciência para ler. Agora, menos crítica e mais as notícias. Por exemplo, “Gente Boa” é lida em todo o Brasil. Uma notinha que saia do “Avenida Q” e o Brasil todo quer ver “Avenida Q”. Porque o lançamento foi muito bem feito, os jornais deram muita cobertura e a crítica em si não é nada. Ninguém reproduz a crítica da Bárbara Heliodora em lugar nenhum. Agora reproduz “Gente Boa”, reproduz a coluna do Anselmo, a Mara Cabalero, o Caderno Ela. Isso tudo reproduz em todo o Brasil. Então, se você tem uma peça que funcional... O fato é que as cidades são muito carentes por aí. O Brasil é carente. Maringá é uma praça maravilhosa. Tem muito pouco teatro, vai muito pouca gente lá. Se fosse uma peça por semana lá eles iriam, mesmo que tivessem trabalho. Se a peça for bem divulgada, tiver um material legal, tiver um assunto legal... Eu acho que o público vai ao teatro para se divertir. Teatro é divertimento. Esse teatro que o ator gosta de fazer... Esse “Hamlet” do menino, se anunciar as pessoas até vão porque é o Wagner Moura que tem um apelo muito forte. As pessoas vão, mas eu acho que vão cada vez menos. A Fernanda é uma unanimidade – hoje ela não viaja mais porque está cansada – mas, já cansamos de viajar juntos, quer dizer, a Fernanda na frente e nós atrás e a própria Fernanda já suspendeu muito espetáculo por falta de público. Quando ela fazia “Dona Doida” ela teve vários espetáculos suspensos. Os nossos produtores, que são os mesmos, diziam pra gente. O público por aí por aí – talvez o público de Curitiba tenha uma formação por causa dos festivais – não vai ao teatro para se aculturar. Então, um bom material, uma peça atual que fale o que o público se identifica como a peça da Marteli que é uma montagem. [...] No dia que ela sair em turnê vai ser uma loucura. E, do ponto de vista teatral, o espetáculo dela não chega nem a ser um espetáculo. É um depoimento.

- Como dramaturgo e produtor que acompanha há tanto tempo a trajetória de uma atriz com tantas experiências em turnê, como a itinerância influenciou e continua influenciando seu processo de trabalho?

A Beth hoje é uma das melhores atrizes brasileiras, pouca gente faz o que a Beth faz no palco porque a Beth está há vinte e três anos, desde que a gente começou, em cartaz. Nós nunca ficamos um ano sem trabalhar pelo menos três meses. Todos os anos a gente trabalha o ano inteiro. Quando a Beth faz uma novela, como agora, a gente faz aqui no Rio. Quando não está na novela, a gente sai viajando. Nós produzimos cinco espetáculos. Com “Lua nua”, o primeiro, ficamos três anos em cartaz. O segundo foi “Ações ordinárias”. Ficamos dois anos em cartaz. Nessa época eu não sabia ainda que a gente podia repetir turnê, que é o que todo mundo acha. O roteiro normal de teatro é assim: você monta uma produção e faz Rio de Janeiro quatro meses. Sai no jornal e então você

roda o Brasil com as notícias que saíram nos jornais daqui, você roda o Brasil. Fica quatro, cinco meses rodando o Brasil. Depois você vai pra São Paulo. E, dependendo do seu espetáculo, você fica, no mínimo, dez meses em São Paulo. Aqui no Rio, você fica quatro. No quarto mês já não tem mais público. Em São Paulo você fica dez meses. Isso quando o seu espetáculo não é lá um sucesso. Hoje as temporadas no Rio são de dois meses e, com a renovação, você chega a quatro. Aqui, por exemplo, nós fizemos a temporada de três meses. Não foi bem. Mas, hoje em dia está mal pra todo mundo. Mas, o normal seria você fazer uma temporada de três, quatro meses no Rio de Janeiro. Depois você faz um turnê de quatro, cinco meses pelo Brasil. Depois, você fica em São Paulo pelo menos uns seis, oito, dez meses. Isso um peça que não caiu no gosto do público, que não virou sucesso. Só que eu descobri que você pode voltar para o Brasil, que foi o que aconteceu com a nossa terceira peça. Agora, voltando para a questão do teatro e a Beth. Ela ficou três anos fazendo “Lua nua”, depois fez dois anos “Ações ordinárias”. Depois fez três anos “Mimi, adorável dodivanas”. Depois fez sete anos o “É” e agora seis anos “Friziléia”. Quer dizer, vinte anos que a gente está com peça em cartaz. Os três anos dessa diferença, que faz vinte e três que a gente começou, foram: ano passado, 2007, nós trabalhamos um mês apenas. Porque trabalhamos um mês e a Beth foi chamada pra fazer novela e não dava pra gente fazer teatro junto. Em 2008, fizemos três meses e o resto do ano parado. Mas, é muito raro. Isso em vinte e três anos... Nisso, a Beth está há vinte e três anos em cartaz. Porque estar em cartaz é não trabalhar dezembro, janeiro e fevereiro. E agora, junho a gente também está evitando por causa das festas juninas. Da primeira semana de junho até meados de julho não adianta fazer nada porque o Brasil todo agora para. Até o Rio inventou agora essa história de festa junina. Por circunstância, a Beth faz teatro há vinte anos. Ninguém tem essa prática que a Beth tem.

- Sobretudo sendo uma prática itinerante?

O fato viajar já entrou no sangue. Então, a gente faz isso como se fosse uma coisa normal. Na quarta ou quinta, a gente vai para o aeroporto e passa o dia todo viajando, chega na cidade, vai pro hotel, se instala. A gente faz teatro sexta, sábado e domingo. Hoje em dia dá uma entrevista só no Jornal do Almoço da Globo que é fundamental e acabou. Antigamente, tinha mil entrevistas, coletiva, rádio. Isso acabou. Não funciona, não precisa. Porque os jornais fecham as matérias antes. Então, hoje você manda o material por email e a Beth dá a entrevista pelo telefone. A única coisa que ela faz ao vivo na cidade é o Jornal do Almoço da Globo. Então, a gente chega quinta à noite na cidade, faz peça sexta, sábado e domingo. Na segunda, volta pro Rio onde fica até quarta e, na quinta, novamente vai pra o aeroporto. A gente é tão acostumado.

- E não costuma ter muitos percalços?

Não por causa dos produtores locais.

- Faz diferença ser uma atriz que está em cartaz o tempo todo, mas apenas no Rio de Janeiro e São Paulo ou que está constantemente viajando?

O Rio de Janeiro é ruim pra teatro. Ninguém gosta. Só a Marteli, a Ingrid, a Lolô. Mas, isso é “Cócegas”. O Rio de Janeiro é bom pros fenômenos. O Rio de Janeiro é muito esquisito. [...] Então, a Beth odeia fazer Rio de Janeiro.

- OK. Mas, a Beth poderia ficar só em São Paulo. Por que vocês viajam exatamente?

Mercado. Porque não tem nada como você ver um teatro cheio aplaudindo, gritando e grato por você estar fazendo.

- Então, você não está querendo dizer somente mercado financeiro?

Não. Pelo prazer. Porque tanto faz estar em cartaz em São Paulo, a gente sempre ganha. São Paulo tem a capital, mas todos os bairros de São Paulo têm teatro. Você pode ficar dois, três anos em cartaz em São Paulo morando em casa. Mas, primeiro que viajar é legal, a gente vai pros melhores hotéis, a gente já faz o roteiro que a gente quer. Vai pro nordeste na época do sol, gostoso. A gente evita Belo Horizonte, Curitiba porque são muito chatos. Além do público ser ruim. Porque quando o público é bom. Por exemplo, Goiânia é chato, não tem nada o que fazer, mas o público é bom, então, a gente vai. Calor desgraçado, mas a gente vai. Teresina, calor desgraçado, mas a gente vai porque tem público. Tem o lado financeiro, que a gente ganha legal e tem o lado da gratificação porque tem que ter prazer. Não se ganha dinheiro em teatro. O mercado é o teu trabalho. O engenheiro tem o mercado dele. O mercado de teatro, quem quer viver de teatro... Eu que não vivo da Globo, sou um produtor de teatro, então, eu preciso de viajar porque tem mercado. Mas, um ator ou atriz da Globo que ganha uma beleza de salário como a Marieta, o Nanini não tem mais a angústia de fazer teatro. Ele faz teatro cada vez menos. Porque dá muito trabalho fazer teatro. Não é questão financeira apenas, mas é tudo junto. Mas, a questão financeira faz parte. E você tem sair mesmo porque Rio de Janeiro não é mercado pra teatro. São Paulo é, mas também, fazer só São Paulo podendo fazer o Brasil inteiro... Porque quando você consegue montar uma estrutura como a nossa não dá trabalho fazer uma turnê. Hoje, se eu decidir, eu preciso de dois meses. Daqui a dois meses nós vamos estar com uma pauta de quatro, cinco meses preenchida pra ir pra todas as trinta cidades e o espetáculo funcionar muito bem. Por causa da rede de produtores locais que tem pelo Brasil. Claro que depois da gente apanhar muito.

- O teatro te abocanhou?

É um trabalho como outro qualquer, mas muito prazeroso. E o tipo de teatro que a gente faz que a gente tem resposta imediata e a gente pode mexer no espetáculo. O texto é meu, o espetáculo é nosso, somos os produtores. A Beth cria muito. O “Frizilêia” é completamente diferente do que era na estreia. A Beth vai escrevendo o espetáculo no dia, ela vai mudando dia-a-dia o espetáculo. Ela põe um caco, funciona, eu reescrevo e devolvo pra ela. Em cima do que ela criou e do que eu reescrevi, ela joga uma outra coisa. Então, sempre tem uma cena nova e a gente corta uma cena anterior. Porque as coisas em um espetáculo funcionam durante um tempo, depois param de funcionar. Eu acho – a Beth diz que não – que o ator entra num automático e pára de fazer com a vibração e com a energia que fazia no começo. A Beth tem uma cena que deve durar uns

12 minutos e ela sai do espetáculo e fala de Ana Maria Braga, Gisele Bunchner, chapinha e acaba que é uma cena de 12, 15 minutos só de besteiro que a platéia participa. E esse tipo de coisa é muito gostoso.

- Entre vocês acontece uma parceria pessoal, artística...

A nossa história só acontece por causa disso. [...] Nós nunca moramos juntos. Nós ficamos juntos quando viajamos. No Rio, quando a gente chega cada um vai para sua casa na segunda-feira e, às vezes, vai se ver na quinta.

- É difícil a convivência em turnê?

No começo, a gente tinha muito problema com elenco, a gente sofreu muito com elenco. Então, nós fomos enxugando, enxugando até chegar no monólogo. Embora, a peça anterior “É” nós ficamos sete anos com cinco atores: dois casais mais uma pessoa. Com o tempo a gente aprendeu a conviver com os atores.

Eu viajo por prazer, porque gosto, para estar com os amigos, com a Beth, fazendo teatro, não exatamente por uma função do artista de viajar. Isso a gente passa quando está em formação, mas quando a gente está mais maduro esse espaço se perde. Há uma época que isso é importante para todo mundo, mas depois de trinta, quarenta anos muda. Eu faço teatro pelo prazer, assim como eu vivo por prazer para estar bem com o mundo, com os amigos, com a família, com a natureza. E o teatro está incluído. O teatro é a coisa que dá mais prazer, ver o público ali, rindo... Uma platéia rindo pra mim é tudo. O aplauso é a maior gratificação que se pode ter.

Você me perguntou sobre um espetáculo próprio para viajar. A gente vai se adequando. Antigamente, as empresas transportadoras te davam apoio. Nós ficamos cinco meses com um caminhão imenso da Fink à nossa disposição. Isso foi fantástico. Um caminhão com motorista. Essa turnê de cinco meses que a gente fez com Otávio Augusto, o motorista ficou nosso amigo, dormia no hotel com a gente. O caminhão ia com cenário que era imenso. Nesse tempo, as empresas faziam isso. Hoje em dia, ninguém quer mais dar um caminhão para viajar com teatro. Então, você faz Rio de Janeiro e São Paulo com determinado cenário, mas tem que estar preparado com um cenário para viajar. E o cenário tem que viajar de avião. Antigamente, a gente fazia uma pauta com um ano de antecedência. Então, podia marcar uma pauta e o caminhão ir de cidade em cidade. Você não podia fazer uma semana em Manaus e a outra em Porto Alegre. Se marcasse Manaus, tinha que seguir pra Belém, São Luis, Teresina de acordo com o roteiro que o caminhão ia fazendo. Você ficava preso ao teu cenário. Hoje não tem mais caminhão, o cenário tem que ir de avião. Então, no cenário não pode ter móveis. Você tem que bolar um cenário que possa ser montado no local. Ou você faz a marcenaria no local, que fica muito caro. Ou você tem um telão, algumas coisas abstratas e, no local, você tem alguns praticáveis móveis. Então, um espetáculo para viajar tem que ser preparado para viajar. Tem que ter um cenário para estar aqui cinco meses, dez meses na cidade e um cenário para viajar. Hoje quem monta um espetáculo para viajar tem que pensar nisso. Senão, não viaja. [...] Você tem que pensar que um espetáculo para viajar tem circunstâncias, senão você não

viaja, faz só Rio e São Paulo. Agora está fácil com a Lei Rouanet, você faz Rio e São Paulo. Levanta 6 milhões, 10 milhões. Claro que para os pouquíssimos que podem. A Lei Rouanet veio acabar com a gente. Mas, ninguém percebe isso. A Lei Rouanet veio acabar com a classe artística. [...]

- Você acha que deixa marcas nas cidades visitadas, que o teatro tem esse poder de marcar?

É pequena, mas faz parte. Você faz o espetáculo numa noite em Fortaleza. As pessoas vão para se divertir e é bom que ainda tem um grupo que acha legal ir ao teatro porque é cada vez menos! Eles vão e pode ser que no meio daquelas pessoas alguém... como a Beth que despertou para ser atriz vendo a Marília Pêra num espetáculo “A moreninha”. Ela assistiu garota, criança e ficou com aquilo na cabeça e virou atriz por causa disso. Pode ser que se deixe esse tipo de coisa. Mas, eu acho que a nossa função é produzir um tipo de divertimento que podia ser outra coisa. Podíamos ser atletas, jogadores de futebol ou músicos. Mas, nós produzimos teatro, é um divertimento. A gente vai pros lugares, apresenta aquele nosso trabalho, as pessoas pagam e a gente tem a gratificação de estar fazendo aquilo, se sente útil. Eu acho que querer transformar as pessoas é uma época de formação que todo mundo tem que passar. [...] Então, essa coisa da função do teatro, filosófica, o teatro como uma religião, tem uma idade que você tem que passar por isso, é legal. Mas, depois que você fica mais maduro, no seu ritmo, com anos de profissão, eu acho tolo pensar nisso. Bobagem pensar nisso. Eu acho que a gente faz um trabalho como outro qualquer. Eu não me acho especial porque trabalho com teatro. Eu acho besteira pensar nisso. Acho as estrelas, as divas que se sentem intocáveis, diferentes, uma barbaridade.

A arte transformar, a arte ser transformadora em algumas circunstâncias sim. Por exemplo, um trabalho social numa favela onde tem um bando de crianças desassistidas e sem perspectiva. E o cara é um talento ou joga capoeira e cria, por exemplo, um “Nós do morro” é fantástico. E a arte, neste caso, é transformadora. Mas, são momentos, é muito circunstancial. São pequenos momentos que isso é verdade. Agora, dois filhos que um faz teatro e a outra é médica. Não acho que um seja mais especial do que o outro porque faz arte, é um profissional como outro qualquer.

- E o oposto? As cidades te transformarem?

Não. Acho que hoje essa coisa entrou tão na normalidade com a globalização, as facilidades, a comunicação, o avião, Internet. É como você morar em Fortaleza e essa semana vem Elba Ramalho, a outra vem Bibi Ferreira, a outra vem Irene Ravache, na outra o Fagundes. Toda semana tem alguém lá. É como se essas pessoas morassem lá ou como se ele morasse aqui. As cidades já estão assim, não tem diferença mais não. Hoje em dia, em qualquer cidade com certo poder de riqueza, como interior de São Paulo, Itu por exemplo. O shopping é igual ao Shopping da Gávea com restaurantes maravilhosos porque são franquias. Então, o shopping de Itu é igual ao Morumbi shopping, tem todos os restaurantes maravilhosos, tem tudo. Há vinte anos atrás, você chegar nesses lugares e ser artista fazia diferença. Hoje não.

- Como foi a temporada fixa de três meses no Rio de Janeiro?

Tinha alguma coisa errada, mas não saquei o que era na época, somente outro dia, refletindo sobre. Ele estava totalmente mecanizado. Sabe quando você já sabe que a risada é naquele momento, que a piada funciona exatamente daquele jeito? Vocês vieram com uma coisa já pré-fabricada, pré-feita e eu não sabia o que tinha de errado com o espetáculo. Ele não tava mais fresco, estava vencido. Vocês estavam com o improvisado já mecanizado. Era uma coisa que não tinha mais frescor, vigor. Era legal e eu sabia porque eu sabia do processo. Hoje eu consigo sacar o que era.

- Você começou a perceber isso nos ensaios ou no contato com o público que era totalmente diverso?

Nos ensaios já dava pra perceber que vocês tinham cristalizado muitas coisas, inclusive, de improvisos. Só que ensaio é uma coisa e eu, como sou atriz, sei que a gente funciona muito com o público. Então, para mim aquilo era simplesmente uma repetição. Ele estava perfeito, mas sem calor.

- O casal estava diferente dentro de cena. E fora também?

Agora que eu tou me lembrando. Vocês estavam mudados, vocês não estavam mais juntos. Vocês estavam se separando. Eu acho que influencia, nesse espetáculo especificamente porque a gente falava em Ana e Zé. A gente não estava falando de mais um espetáculo de teatro onde você é profissional e você contracena com seu inimigo mortal ou com seu ex-marido. Sem problema. É o seu trabalho, tem o personagem. E nas intersecções, a brincadeira se baseou em cima de Ana e Zé – que foi o que a gente achou. Quando a gente montou o espetáculo vocês estavam no auge do amor de vocês. Era uma relação já madura, não era uma paixão inicial, era uma madura e estabelecida. Vocês estavam casados e queriam entrar numa viagem, se propondo a mambembar com todo amor que vocês tinham. E era lindo. [...] Tudo casava. Aliás, o Rogério foi de uma contribuição única porque a gente falou para ele: *Nós temos que viabilizar um espetáculo que precise só de uma tomada*. Ele fez: *OK*, com aquela cara dele e, realmente, só precisava de uma tomada. E 110 w, nem 220!!! Era autônomo por mais que existissem coisas lugar comum de mambembe ou de começos de grupos como cubos que se abrem. Mas é isso mesmo, a fórmula é essa porque funciona. E os cubos se transformavam em móveis e tinham, inclusive, a funcionalidade de guardar objetos.

- A concepção técnica surgiu a partir da concepção artística, dos ensaios, concomitantemente ou após?

Apesar da fórmula, essa foi uma proposta nossa a de deflagrar para o público a luz, por exemplo. Eu nunca tinha visto um espetáculo que tivesse uma pedaleira que o ator opera. E bonitinho! Serviu ao propósito. No começo, eu até pensei na possibilidade de vocês operarem também o som. De ser totalmente autônomo. No meio da fala, colocar a música. Mas, eu não me lembro muito bem como entrou uma terceira pessoa (Guta) na brincadeira e também foi legal.

- Como, onde e quanto tempo se eram os ensaios?

A gente ensaiou pouco tempo, mas ensaios muito proveitosos. Vocês tinham um casal de cachorros lindos. Nós ensaiamos na casa dos seus pais, na cobertura do Paulon e, no final, ensaiamos no CIEP onde a gente estreou, digamos! A gente fez um ensaio geral com tudo e você chamou família, seus pais, amigos íntimos – tudo muito íntimo.

- Como foi a viagem para Santa Rita no carro?

A gente estava com um carro que não podia andar a mais de não sei quantos quilômetros por hora. Não! Era a Kombi que não andava! Eu, você, o Zé e os cachorros fomos no Golzinho de vocês, felizes da vida! E a Kombi na frente e a gente rindo.

- Como foi para você o engajamento em um projeto mambembe – no melhor dos sentidos?

Eu sempre trabalhei em grupo. Quando comecei, na adolescência, eu tinha meu grupo na escola, era uma coisa mambembe. Estou usando a palavra de maneira errada. Era amador. Depois eu tive vários grupos mambembes mesmo. Na *Comédia* a gente se divertiu tanto! Foi um processo muito rápido, não me lembro de ter sofrido. O que mais tira o tesão de uma montagem é um processo com sofrimento. E, pelo contrário, era um processo muito prazeroso. Uma das coisas que a gente mais gostava e que o público não, era *A octoruna* que era requintadíssima, um desenho, um balézinho. Só que o público não viajava nessa.

- Você estava falando da maneira como estava envolvida no projeto...

O fato de ser mambembe não me apavora, nem hoje em dia. Mambembe no sentido artesanal e não amador. A peça foi feita para mambembar, mas tinha uma estrutura de produção, tinha um dinheiro.

- Não tinha dinheiro, mas tinha organização. Fizemos empréstimos, pagamos uma ajuda de custo para os ensaios.

Tinha uma organização. É óbvio que se me chamam pra fazer uma coisa amadora, não dá. Mas, com um mínimo de estrutura e com uma proposta tão interessante de partir do nada, de fazer o nada... Vocês chegaram pra mim e falaram: *Nós queremos um espetáculo que caiba dentro do nosso carro, com a gente junto, para viajar pelo Brasil*. E foi isso que eu gostei, ter que fazer um nada render. Um estímulo à criatividade dentro de um limite técnico, real, financeiro. Porque a proposta era que podia até ser sofisticado, mas o fundamental era não depender de nada, poder fazer em praça pública e isso é mambembe:

ser autônomo da arte. Vocês foram artesãos do fazer teatral. Então, o processo foi prazeroso. O que me dá prazer é a liberdade da criação, quando não passa por uma estrutura de produção normal, empresarial, com toda a equipe de diretor de produção, figurinista, camareira e tal, e sim como um projeto como o nosso. Claro que o teatro também é uma empresa e tem que passar por uma estrutura empresarial que não permite vôos. Lá a gente tinha que ousar, achar soluções porque a nossa proposta era de quanto menos, melhor. Então, nós tínhamos que ser bons – porque queríamos qualidade – mas, com nada. Geralmente, quando você tem uma estrutura de produção, você prima por grandes figurinos, uma super iluminação com efeitos e etc. E a gente não tinha nada, então, tinha que ser muito em cima do ator.

- Na direção desse espetáculo tinha uma mistura de linguagens: naturalista e farsesca, popular. Como isso se deu?

Eu não chego com nada pronto. [...] Tem que ser no contato com o outro, se não eu não existo enquanto diretora, não me vejo criando. Não precisa sofrer, tem que ter o divertimento, se não, não tem sentido. É melhor não fazer teatro. *Play* é brincar, é jogar. É jogo. Jogador de futebol sofre, mas se diverte porque está jogando, brincando. O ator brinca de ser fulano e volta pra casa feliz da vida. *To play* está na base de qualquer direção minha.

- O que significou o projeto, pensando hoje em dia?

Foi uma coisa muito prazerosa. Primeiro que, na época, me senti muito lisonjeada porque eu tinha feito a assistência de direção do Luiz Armando em *Anatol* e foi através dela, que tinha muito de trabalho com o ator, que vocês me convidaram. Eu adoro trabalhar ator. Eu me senti muito lisonjeada por vocês terem me chamado para dirigir o projeto de vocês. E depois, tudo que me propõe uma brincadeira desse gênero é instigante e prazeroso. Ter feito *A comédia* e, principalmente do jeito que a gente fez, trabalhar dois atores só, no tempo que dava, que a gente tinha... e tudo bem humorado... Eu não lembro da gente ter se estranhado em nenhum momento. A gente não se estranhou, nem eu com você, nem você com Zé, nem com Rogério. Teve uma fluência rápida e prazerosa. Eu tou repetindo o prazer porque é essa lembrança que eu tenho.

- E eu e Zé muito preocupados de fazer vocês passarem por aquilo porque era um projeto nosso.

Você era cuidadosíssima. Aliás, você poderia ser uma exímia produtora também. Tranquilamente. Porque você tem tato, é educada e você tem cuidado, presta atenção no cuidado, no carinho. E o produtor tem que ter isso. Você era muito jovem e já tinha isso.

- Você disse que adora trabalhar com atores que respondem rápido aos estímulos. Como foi conosco já que éramos de faixas etárias, origem e experiência tão diversas em termos de quantidade e qualidade?

Vocês não eram só duas pessoas completamente diferentes, como estavam em estágios completamente diferentes. O Zé tem um ego de um tamanho de “responso”. Então, ele forte, com o ego... digamos... que tem a ver com ambição, mas muito disposto, muito receptivo. Ele vinha fácil. Você é uma atriz despudorada, que não tem vergonha nenhuma. Você tem uma entrega que poucas atrizes têm, poucos atores têm. O que é uma excelente qualidade pois quer dizer que a grande vilã, que é a autocrítica, é baixa. Eu não tive muito problema. Então, pra fazer você dar, é muito fácil. Mas, quando é necessário uma delicadeza, uma sutileza, fica mais difícil. Só que é muito mais fácil trabalhar reduzindo quem tem essa entrega do que trabalhar com aquele que não te entrega, que não se entrega. Quer dizer que a auto-crítica fala mais alto, que não se permite ficar ridículo, principalmente em comédia. E você responde tanto que o meu problema, às vezes, era te conter pra você não exagerar. Porque aí a gente cai a caricatura que não tem a verdade, na caricatura vazia. E o Zé, óbvio que já tem vícios profissionais, mas é bom ator.

- Como era a troca da gente, dos dois atores?  
A troca entre vocês dois era o tempo todo. Tinha momentos que você superava ele. Foi um processo feliz, engraçado, a gente ria muito.

- Quando é que você se sente estrangeira, no teatro e na vida, você que, praticamente, tem duas pátrias, morou em São Paulo e no Rio, mambembou e tal? O que significa viajar, pra você, tanto em relação ao teatro quanto à vida pessoal?

Um caos, em um certo sentido. Bem, eu mambembei muito. Viajei sete anos com uma peça. Viajar é bom porque é sempre conhecimento, novidade, movimento. Mas, confesso que, no momento atual, eu estou em crise. Essa divisão Itália / Brasil, infelizmente, vai ser pro resto da vida. Já me resignei que é uma crise que eu tenho que estar sempre cuidando, segurando...

- Por você queria estar nos dois lugares ou por que você não queria estar em nenhum deles?

Porque eu acho que, de repente, eu não queria estar em nenhum deles. Às vezes eu penso em ir embora morar em uma pousada na Bahia. Viajar também tem vários contras. Quando você entra em uma turnê, por exemplo, chega uma hora que não agüenta mais. Toda quarta você pega um vôo pra Recife, fica de quinta a domingo. Sendo que tem divulgação. Então, não é uma viagem. É trabalho. Nessa eu conheci o Brasil todo. Maravilha, beleza! Então, na segunda de manhã, você volta pro Rio e fica segunda e terça. Na quarta já vai de novo. Chega uma hora eu não sabia em que cidade eu tava, nem se tava em casa ou no hotel. Porque cada hotel é diferente, às vezes, a luz é em cima, outras embaixo. Várias vezes, me aconteceu isso. Ou tive suspensão de menstruação. Na minha vida tem três viajar: trabalho, férias e Itália. O viajar ao bel-prazer, de férias, raramente acontece. Tem o viajar pra Itália, que pra mim não é um viajar normal. Eu vou todo ano. Tenho que ir. Tem meus pais, tem minha irmã, tem um pedaço de mim. Eu não vou pra tirar férias. Minha crise é porque meus pais voltaram pra Itália, depois de anos aqui, e nos levaram. A divisão entre dois países é traumática. Você falou bem: vou ver

um outro pedaço meu. É necessário. Eu e minha irmã fizemos uma promessa: vamos envelhecer juntas aqui ou lá. Ela tendo morado só sete anos da vida dela aqui, se sente em casa. E ela tem duas irmãs e dois sobrinhos aqui. Então, ela tem um pé aqui também. Meu pai, com oitenta e três anos, tava querendo voltar para o Brasil. E dos oitenta e três anos de idade, ele só viveu aqui, quinze anos. Minha mãe não. É totalmente Itália agora. Não queria voltar em 1979, teve um pouco de resistência, mas foi tomada pela nostalgia e voltou. A mulher abdica. Ela abriu mão da escola de teatro dela pra acompanhar o marido pra vir pro Brasil. Depois abriu mão de tudo que construiu aqui no Brasil pra seguir o marido pra Itália. Então, eu vou pra Itália pra encontrar a outra metade da minha identidade. E essa é crise. Tem horas que eu me sinto totalmente brasileira lá. Tem horas que eu me sinto totalmente italiana aqui. Tem horas que eu me sinto totalmente brasileira aqui e tem horas que eu me sinto totalmente italiana lá. O que eu vou fazer? Eu penso em ir embora de vez. Sempre penso. Quando digo que estou em crise é porque é o período que eu estou pensando muito em pegar, me organizar e ir embora.

- Você acha que o artista tem que viajar?

Quanto mais informações você puder captar na sua vida, melhor, principalmente o artista que é uma parábola do mundo. A idéia está no ar e quem capta geralmente são os artistas. Ou um Bill Gates da vida que tem antena. Um dos instrumentos do artista, seja pintor, ator, é a emoção que quanto mais enriquecida, melhor. Quanto mais vivência, quanto mais coisa diferente você viver, quanto mais diversidade, melhor. A diversidade é a maior riqueza do ser humano, do planeta. Viajando, você se dá conta de outras realidades que não são tuas. Então, você pensa que é possível também outra maneira de viver e enriquece seu repertório de ator. Porque uma das funções do ator é a observação. Um médico não anda do mesmo jeito que o pedreiro, assim com um budista não tem a mesma expressão corporal que um islâmico. É a diversidade. Então, quanto mais repertório você tiver, mais rico como artista você vai ser, mais vivência emocional você vai ter. Quanto mais tocado emocionalmente você for, quanto mais esquizofrênico, mais artista você será. O ator, de todos os artistas, é o mais esquizofrênico porque ele é multifacetado.

- Você está falando da importância do viajar para receber. E quanto ao dar? Porque era um objetivo do projeto de deixar marcas nas cidades? A gente tinha essa proposta de dar as palestras e trocar.

Vocês foram a lugares que nunca na vida teve teatro. Vocês devem ter sido um marco pra muita gente.

- Você acha que a gente conseguiu deixar marcas ou isso é uma utopia?

Vocês não deixaram marca em Franca, digamos. Que é uma cidade que entra num circuito de teatro. Embora talvez, pra época, sim porque faz doze anos. Muita coisa mudou. As turnês são mais intensas. Vocês levaram teatro pra cidades aonde tem gente que nunca viu. Se aqui no Rio tem gente que nunca foi ao teatro...

- Então, você acha que a gente conseguiu deixar marca nas cidades pequenas, que não estavam acostumadas com teatro?

Acho que sim. Fazendo um paralelo com o que era o cinematógrafo, *Cinema Paradiso*, que era o acontecimento, o circo. Em suas devidas proporções, era o circo chegando naquela cidade, no fim do mundo. É dia de festa. Ainda por cima um ator de televisão. Aí é demais! E falando dele e da mulher dele, mulher dele mesmo. É óbvio que isso ficou na cabeça deles.

- Você acha que a brincadeira do real com a ficção ajudou a marcar mais?

Nesses lugarejos assim, acho que sim. Imagina o Zé de Abreu junto com a mulher dele, só os dois em cena, falando deles mesmos. As pessoas confundem personagem com ator na rua. Nós é que ficamos muito longe de uma realidade popular, quer dizer, onde as pessoas confundem mesmo. Tinha gente que devia achar que era verdade aquilo que vocês falavam. Na briga, então... As pessoas vão pra ver o pessoal, que, no caso de vocês era um chamariz. Quanto mais ignorante a pessoa, mais aquilo é chamativo.

- Por que *A comédia* era perfeita pra ir pra cidades tão pequenas? O quanto a direção contribuiu?

A direção correspondeu a uma idéia da produção. Me foi transmitida uma idéia: queremos uma coisa que a gente não precise de ninguém.

- E o lema “poder fazer tudo que não era permitido em teatro”? E a idéia de popularizar os clássicos?

Isso é exatamente o que eu trabalho. Acho que vocês sabiam que eu ia dar essa pincelada popular.

- A gente já vinha do *Anatol* onde a gente queria escrachar e o Luiz Armando Queiroz não deixava!

A gente não queria escrachar, a gente queria o humor. E o público iria rir. Porque o público não ria em *Anatol*. Era um humor fino – Ho! Ho! – uma comédia etérea, sem a comédia.

- Você acha que a falta de sucesso da peça aqui no Rio tem a ver, também, com o público?

Eu acho que isso do público não existe porque quando é boa, é. Quando rola, rola. Principalmente, quando é popular. Como era o caso da *Comédia* que poderia ter acontecido aqui. E eu acho que não aconteceu porque ela estava morna, morta. Fora que eu acho que teve um lançamento maior daquilo que era a peça. Desproporcional. Tinha que se anunciar como se fosse a coisa mais simples do mundo. E se anunciou como uma coisa enorme.

- Voltando para a primeira viagem para Santa Rita, a que você foi. O que você lembra?

Chegamos na casa onde o Zé nasceu. Eu lembro de um café da manhã maravilhoso. Vocês compraram e nós fizemos. Ensaíamos na casa de Santa Rita. Eu lembro da gente montando e ensaiando em Sertãozinho. E foi muito legal a estréia. Foi inesperado. Foi a primeira vez que a gente sentiu o público. Foi bárbaro e a gente se surpreendeu porque ele riam de coisas que a gente achava que não iam rir. Riram a mais. Vocês se divertiram a beça. Depois de Sertãozinho, da estréia, eu voltei.

- Qual era o seu projeto pessoal e artístico, na época?

Eu estava no auge de uma proposta popular. Eu estava fazendo o Terror no Teatro da Praia e no auge do TUEJ com uma proposta de popularização do *Macbeth*. A gente não queria uma visão erudita do Shakespeare que é popular. Quando chegamos na redondilha, sentimos que atingiu o público. E o Terror com a agilidade de montar uma peça por semana, uma montagem por semana, uma fábrica...

- Quando a gente veio com uma proposta de uma peça para o interior, encaixou perfeitamente com seu momento? Era um lugar onde você podia realmente experimentar essa proposta do popular...

Exato. Foi até uma espécie de laboratório do que eu fazia na UERJ e no Terror, num microcosmo. E a agilidade com que montamos *A comédia* que foi em pouquíssimo tempo. E era rebuscada. Era simples, mas era rebuscada. Se você for pensar em termos de brincadeiras que a gente inventou pro *Lisístrata* – levanta, vai, volta – e *A octoruna* que era uma pérola, uma perolinha. Era bonitinha.

## **ANEXO D - ENTREVISTA CLÁUDIO BALTAR**

**DATA: 19 / 04 / 2010**

- Porque exatamente a referência ao mistério medieval no título? O que há de mistério medieval no texto?

O texto, em si, já é estruturado nesta forma itinerante. É um grupo de pessoas que, para sobreviver constrói um barco e com ele partem para procurar uma montanha que não esteja submersa, mais alta. Só que eles não sabem a direção, então, se perdem e vão seguindo e vira uma epopéia. Vira um caminho em direção a um lugar. Primeiro a um lugar para sobreviver. Na verdade, o que move é um instinto de sobrevivência. Mas, depois tem a ideia de utopia, de chegar neste lugar utópico. A peça é construída em função de um caminho que precisa ser percorrido. Cada ato é um novo lugar que eles chegam. O primeiro ato é a catástrofe, o segundo o barco navegando, o terceiro é o inferno, depois o paraíso. [...] Na segunda versão, passam pelas terras em ruínas. Ele colocou porque, em 1921, ele viu que chegar na utopia não era tão fácil, com o Stalin. Ele

colocou a terra em ruínas para mostrar que tinha mais obstáculos do que ele pensava. Depois, chegava a um portão desse lugar que era a utopia.

- No texto original e na montagem do Meyerhold a encenação não percorria o espaço. Os lugares eram apenas apresentados.

Tinha um cenário, com diversos elementos e planos, planos mais altos, lugares que ele utilizava de acordo com o momento da peça. Mas, era um palco com um cenário.

- Que caminho é esse que você se refere no programa como mote da peça e que você quis ressaltar através de uma concepção itinerante?

O que a gente ressaltou e que eu acho muito legal nessa peça, na estrutura dela, é o caminho. Esses lugares, que são: a catástrofe, a construção do barco e a relação de Puros e Impuros, a relação de poder. Depois o homem comum que dá esperança, que dá gás pra eles prosseguirem. E eles chegam no inferno, e no paraíso. E a terra em ruínas e a utopia. Esse, para mim, é o caminho, a estrutura da peça que inspira o caminho.

- Esse caminho é uma metáfora de que?

O caminho é uma metáfora da vida humana. Até no último programa da peça ele fala de uma escada com infinitos degraus que mesmo você entrando muito jovem pode ser que, na velhice, você ainda não tenha chegado. Então, na verdade, é um caminho sem chegada. É um caminho que o que importa é a meta, o ideal e a utopia é o que norteia. Na verdade, a gente pode nunca chegar a ela, mas a gente sempre vai seguindo em direção a ela.

- Qual é essa utopia que está na peça, que te diz respeito e te fez, como encenador, escolher essa peça?

Esse foi o grande desafio de montar essa peça hoje. Foi justamente falar de utopia hoje e pensar, hoje, o que seria utopia. Porque aquela utopia da revolução não existe mais, as pessoas já não acreditam, já são céticas. E, justamente porque as pessoas estão céticas o futuro nem é muito visto. Eu não sei o que as pessoas esperam do futuro. Eu sei que fala-se muito em aquecimento global, pode ser que o mundo acabe ou fique muito pior. Então, eu acho que só o fato de você olhar para o futuro e tentar pensar no futuro como uma coisa positiva já seria um pouco falar dessa utopia.

- Você fala em resgatar uma visão positiva, mas termina com um momento duro da mulher fluorescente, num futuro utopicamente fracassado, com o questionamento de quem vale a pena ressuscitar cem anos depois.

Eu ressuscitaria muita gente. Todo mundo gosta de muita gente que se foi. Eu ressuscitaria o Sotigui. A ideia que a gente pegou de “Os banhos” foi a ideia de futuro. Deles criarem a máquina do tempo e com ela fazer vir uma pessoa de cem anos a frente que está vindo de um futuro que perdeu o entusiasmo (a mulher fluorescente). Na peça

ela vem buscar os melhores representantes de uma extinta forma política, o comunismo. Mas, para nós, ela está vindo buscar um poeta que fala do futuro com entusiasmo. Porque o futuro perdeu a poesia. O presente, o mercado, as coisas descartáveis tomaram conta e as pessoas não perderam a memória, mas perderam a visão para frente. [...] A gente quis fazer com essa cena da mulher fluorescente que vem buscar o poeta, mais ou menos a mesma coisa que a gente fez hoje. Nós fomos cem anos atrás buscar um poeta que falava do futuro com entusiasmo. Nós fizemos isso e montamos como se estivéssemos ressuscitando ele na peça “Mistério Bufo” hoje. É uma meta-teatro. Como se nós fôssemos a mulher fluorescente e fomos lá em 20, 30 e pegamos Maiakovski e trouxemos para hoje. [...] Eu acho que enquanto houver pessoas querendo mudar, que é o espírito revolucionário. [...] Então, o que o Maiakovski deixa como inspiração, como lição para a arte é ... ele foi considerado o poeta da revolução. Ele morreu e desapareceu e a Lilia Brigs falou para o Stalin que não era justo, que ele tinha feito muito pela revolução e o Stalin considerou ele o poeta da revolução. O artista tem que ser revolucionário. Faz parte da opção de ser artista a pessoa não se contentar seja com um modelo estético, seja com um conteúdo do que você está falando. Mas, não ficar repetindo sempre a mesma fórmula. [...] Entrar em contato com um poeta como o Maiakovski alimenta esse espírito revolucionário do artista.

- Você usou na montagem atores que falam várias línguas diferentes. Foi proposital pegar atores que falam várias línguas? O que essa polifonia traz para o espetáculo?

A opção da polifonia foi proposital, mas os atores terem relação com vários outros países foi coincidência. [...] Na verdade, os textos dessa peça, principalmente, o inferno e o paraíso são muito simples. Às vezes, até simples demais. A gente procurou preservar algumas frases-chave e traduzir as outras para o russo porque para o entendimento geral da cena não precisa muito. [...] quando entra aquele diálogo em russo é como se você se transportasse para aquele universo cultural, para a gente, desconhecido. Então, é uma forma de aguçar a imaginação do público e fazer com que a palavra não tenha só a função de transmitir o sentido, de você entender o conteúdo que está sendo dito, mas aquele som, daquela língua russa. E do francês e do espanhol. A nossa proposta cênica é essa mistura de imagem, movimento, som. Também o conteúdo, mas não tendo o maior peso que tudo.

- Essa montagem foi concebida a partir de um determinado espaço ou o espaço surgiu depois da concepção da montagem? Como vocês, os diretores, chegaram ao formato itinerante da montagem?

O projeto foi feito para o OI Futuro. Ele surgiu já focado no OI Futuro e no galpão da IAB, que eu já conhecia e queria montar algo lá e já vinha conversando com ele há um tempo. [...] Quando surgiu a possibilidade do OI Futuro patrocinar veio a possibilidade de se juntarem. Os dois são vizinhos. Porque o OI é um espaço muito pequeno, o teatro é muito pequeno e o espetáculo é grandioso. Então, começamos a pensar em usar o hall, e veio a ideia maluca da passarela porque a entrada do IAB é muito longe, tinha que andar demais para entrar pela porta. Então, pensamos em construir a passarela para entrar pela

janela para encurtar o caminho. [...] O projeto foi construído já com algumas estruturas cênicas e a itinerância.

- Faria algum sentido, para você, montar esse texto em um palco italiano, sem essa itinerância?

Não. E, se fosse o caso, deveria ser um palco enorme. Acho mais fácil adaptar ele como a gente fez para Brasília. Lá foi no CCBB que parece um CIEP enorme. Tem janelas com buracos. Atrás tem escritórios. Tapamos os buracos para fazer o rapel. Caminhava cem metros e tinha um cubo de vidro de uma exposição. [...] Nos fundos tinha outra área ao ar livre, com andaimes onde ficava a parte do barco. [...]

- Essa montagem pretende viajar pelo Brasil? É muito complicada essa estrutura para viajar?

É complicada porque para adaptar para um outro espaço é quase criar um espetáculo diferente. [...] O céu era diferente. [...] Matusalém ficava sentado no meio de uma escada em U e os anjos compoem em volta. Então, a gente mudou. Porque o céu virou a preguiça, virou um lugar de descanso. Mudou totalmente a concepção.

- Parece haver um paradoxo de um espetáculo itinerante em sua estrutura interna, mas que oferece dificuldade para itinerar efetivamente por outras cidades.

É porque ele é *site specific*. Ele é para um lugar, ele é construído para aquele lugar. Então, o espaço é essencial.

- O espetáculo demonstra um grande investimento material e artístico. É bastante numeroso e tem uma estrutura que não parece facilitar a itinerância para outras cidades ou estados. É uma pena tamanho investimento para tão pouco tempo.

Desde início a gente já sabia que era uma temporada concentrada. [...]

- Como foi a recepção do público frente a ter que se deslocar fisicamente? O que o deslocamento físico provoca no público? O que a montagem ganha com esse formato?

A maioria gostava muito. Porque ajuda no espírito surpreendente. O público gosta de ser surpreendido. Então, você mudar de ambiente faz com que você fique sempre aberto ao novo, ao que vêm por aí agora, aonde nós vamos ficar. Ao mesmo tempo, eu sentia, principalmente nos últimos atos, que eles tinham que subir as escadas e os lugares iam ficando mais apertados surgia uma dificuldade, um desconforto. Mas, as pessoas acabam se adaptando àquilo. Nos últimos espetáculos que veio mais gente do que cabia ficou desconfortável. O OI Futuro tem um público de idosos grande que ia e que tinha dificuldade. Inclusive o ator Nildo Parente, que está com dificuldade de caminhar, foi com uma bengalinha e eu alertei ele. No final, ele veio dizer que adorou o espetáculo. Eu perguntei a ele sobre a história. E ele falou que não importa a história. Que ele ficou tão

feliz de ver o teatro com suas várias possibilidades e a beleza do espetáculo em si que ele colocou em segundo plano se teria entendido tudo. Houve outras pessoas do teatro contemporâneo que não gostaram muito e criticaram um pouco o fato de não entender nada ou de porque estar falando sobre isso agora. Não foi unânime não. O primeiro ato foi o mais unânime. Todos gostaram. Nunca vi ninguém dizer que não gostou. E foi engraçado que o rapel, como as pessoas estavam todas apertadas debaixo da parede, criou uma visão como se fosse platéia e palco no plano vertical como se aquilo fosse um chão de um palco. E era justamente o que o Fabio Ferreira achou que não ia dar certo porque era uma visão muito de baixo, mas que foi um ganho em relação à Brasília. Porque lá o espaço era imenso e as pessoas olhavam o rapel na parede lá longe. E no OI a platéia estava debaixo da parede. Ficou muito legal. Juntou com a projeção do apartamento...

- Havia quem reclamasse de se deslocar?

Não.

- Você realmente acredita que “o deslocamento físico faz com que o espectador acompanhe melhor a trajetória dos personagens” (programa / Maria Arlete) ou acaba por causar uma certa dispersão e tirar um pouco a atenção e o foco do que vocês realmente pretendiam dizer e passar? Como o Nildo falou: “Não sei se nem se eu estava prestando tanta atenção”. Essa itinerância dispersa ou ajuda? No que dispersou e no que ajudou?

Eu acho que nos últimos atos a gente perdeu um pouco o foco porque eram cenas curtas sempre interrompidas pela itinerância. Talvez ali o público dispersasse um pouco e perdesse um pouco o foco no espetáculo. [...] A partir do terceiro ato, do inferno e do paraíso, as itinerâncias iam fragmentando um pouco ali. E a gente não conseguiu trabalhar realmente as itinerâncias, o que acontece durante as itinerâncias para criar um contínuo. Mesmo durante a itinerância ter alguma cena, algum personagem, algum estímulo auditivo ou visual que possa fazer com que o público não se disperse totalmente do espetáculo.

Agora esse espetáculo é uma loucura. A proposta dele, a própria grandiosidade dele faz com que a gente fure todos os nossos cronogramas de montagem, de ensaio. Porque começa a montar e atrasa, atrasa e a gente acaba estreando, praticamente, sem ensaiar. Para ensaiar a itinerância você tem que ter os espaços e a estrutura montada em todos os espaços para poder ali sim, com todas as cenas resolvidas pensar na itinerância. Mas, a gente nunca teve esse tempo. [...]

Esse espetáculo lida com muitos assuntos importantes. Por exemplo, a gente que acompanhou o comunismo, que viu a Rússia e a China comunista, que viu o comunismo se extinguindo. Sobrou o Fidel que está velhinho em Cuba que já aponta uma transformação. Cabe uma reflexão sobre o fracasso do comunismo. Mas o que tinha de bom no comunismo. Como você fala de uma peça que era sobre a revolução russa, bolchevique, hoje? Como você traz isso para a política de hoje? A gente recebeu uma crítica – acho que do Macksen – que falava que a gente não foi capaz de fazer essa comparação com o que acontece hoje. Não era a nossa proposta aprofundar isso. Mas, cabia também. Porque a peça fala sobre isso. Então, caberia aprofundar isso. Mas, tem

uma hora que você tem que fazer opções. Na verdade, você não deve nunca considerar que um processo está pronto. Você estreia e mostra aonde você chegou ali.

- Você se sente frustrado no sentido de ter conseguido tocar as pessoas em relação a essa causa mais humana?

Não. De jeito nenhum. Eu sinto que a gente chegou num resultado que considero bastante bom. Fiquei bastante feliz. Até porque você não tem controle total sobre o processo. O processo de uma montagem de uma peça é uma itinerância que começa no primeiro dia de ensaio e termina na estreia. A itinerância que você embarca com aquelas pessoas, com aquele elenco. Eram dois diretores que têm trabalhos diferentes e que apostaram em se complementar, em desenvolver um trabalho. Tinha tudo para dar certo ou não. Poderia ter um resultado mais caótico, mas eu achei que a gente conseguiu construir muita coisa bacana. Uma vez um professor na França de uma cadeira de teatro falou que o importante no teatro é a poesia. Você conseguir fazer que aquilo se transforme em poesia. E isso ficou forte para mim. Porque eu sempre gostei de poesia. Li muito. Tanto que o Maiakosvski é uma história antiga minha que estava guardada. Então, eu gostaria, através das imagens e dos textos transmitir poesia para as pessoas.

- A cena do rapel nos transporta de maneira muito impactante para uma espécie de limbo, de lugar nenhum, de tempo nenhum. Em vários momentos do espetáculo o circo não está a serviço apenas da comicidade, mas trazendo uma atmosfera poética, o lirismo e a poesia. Como chegou isso no público? É uma opção pessoal sua?

Na verdade eu só tive a noção real de que essa visão, esse ponto de vista de baixo para cima (da cena do rapel) teria essa força depois da estreia. Até ali, não. Eu vi retorno em alguns momentos, na construção do barco, o barco balançando com a Internacional...

- Aqui no Rio, no prólogo você verticaliza a cena o que é bem diferente e provoca um olhar diferente. Realmente, é um outro espaço que você abre, o espaço aéreo, não para uma coreografia, um número, mas para uma cena com personagens e texto. O que significa a abertura desse novo espaço?

Para mim é o grande desafio. Pensando nesses anos todos que eu trabalhei com a Intrépida Trupe, sempre foi um pouco a minha forma de fazer teatro. Mas, o teatro na Intrépida era mais reduzido. Era mais um circo teatral do que um teatro circense. Então, sempre foi um desafio essas coisas não virarem número. Acontece o número e segue a peça. Parar para fazer o número. Então, como isso tudo, pra mim, queria simbolizar um pouco a situação dessas pessoas vindo de vários lugares, a gente colocou esses textos de lugares que estavam sendo inundados passando essa ideia de pessoas que estão tentando se comunicar e não conseguindo. Porque no texto também não entendiam o que estavam falando. Mas, só de estarem tentando falar e não estarem conseguindo, para mim, já era interessante. Eu sei que isso gera uma ânsia no público de querer e não estar entendendo o que a pessoa está falando. Tem esse conflito, mas, eu achava que isso era bom por um lado. A pessoa não está conseguindo se comunicar. Ela está tentando, ela está gritando. Tem gente que ouve uma palavra ou outra, mas... Acho que esse texto ajudou a não virar

um número acrobático, a fazer com que eles não sejam só acrobatas, mas pessoas que estão desesperadas ali.

- O rapel surgiu depois de você ler a cena?

Sim.

- No OI Futuro, pelo menos, a encenação dialoga com a vizinhança, uma interferindo na outra. As janelas do sobrado ao lado, do cortiço, tão próximas que acabam por fazer parte do início da peça. Como era a relação com a vizinhança? Era uma relação de intervenção mútua?

Foi ótimo. Porque o prediozinho cenográfico também parecia um cortiço. Eram quartinhos onde mostrava a solidão de cada um ali. E o contraste dos Puros e Impuros, dos ricos e pobres... E a peça falando desse contraste. O Thierry é ótimo de improviso e falava com eles. Um dia, enquanto jorrava água no palco, eles gritaram que lá estava faltando água.

- Você escolheu alguns atores de nacionalidades diferentes ou que falavam línguas diferentes propositalmente?

No caso do Thierry e da Carolina Virguez não foi exatamente a preparação física. O próprio Thierry tem mais a ver com a capacidade de improviso. A Carolina Virguez acabou entrando no lugar de outra pessoa. Já a Carol Machado juntava as duas coisas: a preparação física com a experiência. A preparação física é importante porque não concebo um teatro apenas de fala, onde o ator não usa todo o seu corpo.

- Qual a importância do circo na formação do ator?

A capacidade de superação que o circo traz. De desafio. De correr o risco. A capacidade de estar falando um texto no meio de um número de risco e ser natural. Eu sou um ator que sempre trabalhou com o circo.

- Você saiu do Brasil em 1986, morou na França e viajou pela Europa com a capoeira e o circo durante cinco anos. Participou, inclusive, de turnê com o Circo Archaos. Como aconteceu sua itinerância? O que você buscava e o que significava na época?

Eu resolvi morar em Paris e me matriculei em uma escola de circo que acabei nem completando. Quando fui, já sabia que ia perder a passagem e não voltar. Quando a passagem expirou, senti que cortava mais um vínculo. Na verdade, eu nem imaginava mais voltar. Eu era ator, fazia circo e capoeira. Então, consegui um trabalho com capoeira, estudei francês e fui ficando. Foi importante conhecer outra cultura, a cultura francesa. Ver como os franceses agiam, viviam. Fiquei quase seis anos. Pensava que se voltasse teria que recomeçar do zero pois já tinha cortado os laços, as pessoas já tinham me descartado. Eu realmente não pensava em voltar. Acabou que foi natural a volta por causa do convite da Intrépida que me possibilitava o trabalho com a técnica que eu estava

trabalhando no Archaos. Nos últimos cinco meses eu excursionei com o circo Archaos, com um grupo de capoeira. Participando do espetáculo e sendo intérprete e mediador do grupo. Que, aliás, no final acabou brigando com o circo, não querendo entrar em cena e me achando traidor. O espetáculo falava sobre colonização e aí entrava o grupo de negros capoeiristas. Engraçado que quando teve a briga com o circo, os baianos chegaram a me ameaçar, dizer que iam me pegar na capoeira. E eu fazia um capataz dos colonizadores que tinha que chicotear eles numa certa hora. A gente viajou cinco meses, em trailers. Até que numa ventania enorme na Irlanda a lona do circo voou e ficamos todos isolados esperando um mês. Nesse momento, no fim da turnê com o Archaos vim pro Brasil, a convite da Intrépida pra fazer exatamente o que eu queria. Eu acabei chegando direto para participar do primeiro Festival de Curitiba, com Kike dirigindo a Cia dos Atores, Moacyr Góes e tudo de novo que estava acontecendo. Foi bacana porque me senti super bem nessa volta, quase que não teve a readaptação. E daí eu comecei a dirigir os espetáculos da Intrépida usando o que tinha aprendido no Archaos que é imenso, a técnica circense. E os espetáculos eram sempre números e passamos a criar espetáculos com um tema só, como a física, o futebol. E eu pude usar o teatro misturado ao circo. Até que eu senti necessidade de ir mais pra um caminho do teatro. Uma necessidade de definir, escolher mais entre um e outro. Porque a Intrépida é mais circo e menos teatro. E resolvi buscar esse caminho. E foi legal encontrar a parceria do Fábio. Eu tenho um lado mais prático e ele é mais teórico do que eu. Mas, me traz um outro lado. E eu, às vezes, digo pra ele parar de falar, para gente fazer.

- Alguma vez você na sua trajetória você sentiu uma marginalização em relação ao circo?

Senti sim. Como se o circo fosse sempre uma arte menor.

## **ANEXO E – ENTREVISTA IZA EIRADO**

**DATA: 17 / 06 / 2010**

Eu comecei a viajar com a Elizabeth e o Camilo em agosto de 1998 e a temporada terminou em dezembro de 1999. Um ano e meio seguidos. Primeiro, uma turnê pelo interior de São Paulo, depois uma temporada de seis meses em São Paulo e, depois, a gente fez uma turnê pelo Brasil inteiro de norte a sul. Íamos embora na quarta e voltávamos no domingo ou na segunda. Umas oito, nove pessoas viajando. Tinha um caminhão que levava antes os cenários e figurinos e nós chegávamos depois de avião. Vôos aéreos sem pressa, que é a VASP. No interior de São Paulo, a gente fazia uma cidade por dia. Era itinerante mesmo. Com a camionete de Camilo, de cidade em cidade quando era interior de São Paulo.

Quando tinha mais tempo, três dias em uma cidade, tipo Recife. Fazíamos turismo. Isso se a gente conseguia ficar dois, três dias numa cidade. Quando era um dia, a gente conhecia o hotel. Muito cansativo. Ao final de um ano e meio você quer sua casa e ponto. Foi muito interessante. Eu jamais teria conhecido o Brasil se não tivesse feito essa peça. Quanto a conhecer pessoas, era pouquíssimo. Mais as que produziam nossa ida. Tinham

alguns lugares que até dava pra ter algum convívio com as pessoas como na Bahia. Mas, normalmente, era muito rápido, então a gente conhecia o restaurante, o hotel e acabou. [...] A beleza dos teatros que a gente frequentou foi marcante. Principalmente, o de Manaus e Porto Alegre.

No meu caso, o convite para viajar naquele momento significou fuga e cura. Porque meu pai e minha mãe tinham morrido, eu tinha acabado de casar, mas estava precisando esquecer todas essas mortes. E nada melhor para esquecer de tudo como olhar e ver paisagens novas. Dizem que nada melhor para renascer do que pegar o avião e se liberar da sua história, do seu cotidiano. Você partir do seu mundo cotidiano. E foi um renascimento; uma fuga e uma cura. Conhecer coisas novas. [...] Olhando para trás, a viagem foi um colorido incrível. Foi uma colcha de retalhos de coloridos diferentes, de experiências, de cheiros, de gostos, de músicas, de rostos, de feições, de peles, cores de peles, olhos que marcou minha vida, que marcou minha história. Eu agradeço o casal por essa experiência de vida. [...] Para mim, foi muito transformador.

O povo no interior é super carente e eles se sentiam homenageados de estar ali uma atriz da Globo, ainda mais com teatro que tão corpo-a-corpo, tão visceral. Então, eles se sentem abraçados, acarinhados pela arte de uma maneira bem mais quente e presente do que a televisão. A recepção era maravilhosa.

A equipe virou uma família. A gente se divertia, ria. [...] E na família há de tudo um pouco: desavença, amor, riso, fofoca. Principalmente a família itinerando mais ainda. Ainda tinha o casal que a gente já sabia os melindres e tudo virava galhofa.

Há a mitificação da atriz global sim. A Rede Globo ainda é uma entidade para o brasileiro. Se não fosse uma atriz global não daria certo, certamente. Ainda por cima uma atriz com a tradição de Elizabeth Savala. Porque Elizabeth Savala é a Malvina de Gabriela. Para os mais velhos isso é um mito. E, para os mais jovens, ela ainda está na Globo. Então, ela perpetuou por décadas e décadas, gerações em gerações, desde a minha avó até o meu filho. Então, ela é, praticamente, uma entidade junto com a Rede Globo. Ela virou um ícone.

A peça não se transformou muito ao longo do tempo porque não é um texto solto e de improviso.

A recepção era boa também por ser uma comédia. O público brasileiro tem a ditadura do cômico. A gente quer rir. A gente não quer falar sério porque a vida já bastante dura. No geral, o brasileiro quer rir porque a vida dele já é cheia de coisa desagradável.

Na temporada em São Paulo o público foi mais frio. Era bom também, sempre quando está mais cheio é bom também. Mas, é claro que no interior as pessoas estão mais ávidas, mais sedentas. Enquanto que, em São Paulo, as pessoas já viram montagens de *É* outras vezes, com Fernanda Montenegro e tal, já leram, tem uma outra noção. É um público mais erudito. Então, às vezes, não eram tão receptivos, mas gostavam. Tanto que a gente ficou seis meses.

Acho interessante viajar para o ator, porém, acho que para a vida pessoal do ator é muito complicado. Ficar longe de marido, de filho pequeno... ficar longe da minha casa, hoje em dia, eu acho um saco. Eu estava em outro momento. Porque hoje em dia, não sei não.

Para a prática de atriz é super importante viajar, inclusive, para passar essa experiência para o povo brasileiro. Passar a cultura, levar adiante a cultura para o povo brasileiro é até uma missão do ator como um sacerdócio cultural. Qualquer artista, o músico deve fazer. Inclusive para o próprio artista, pois são pessoas diferentes vendo que vão reagir diferente e trazer outra dimensão para o seu personagem. Uma faceta do seu personagem pode aparecer de maneira diferente, ser realçada em determinada região trazendo um novo olhar para o seu personagem. Mas, é duro ficar longe de sua casa, portanto é um sacerdócio. Mas é um trabalho duro, pesado, que dá prazer, mas que é até perigoso. [...]

## **ANEXO F – ENTREVISTA JOSÉ DE ABREU**

**DATA: 14 / 02 / 2006**

- Como surgiu a idéia do projeto?

Viajar, mambembar, ir pra estrada é inerente à profissão de ator. Eu acho que isso vem junto, mesmo que você não perceba. Está no circo, nas orquestras, companhias de dança... Eu tinha feito uma viagem antes, há trinta anos, com *A salamanca do Jarau* por 70 cidades do RS. Foi a primeira peça com Luiz Arthur, minha primeira viagem (cenário leve: 2 cabides e baú) e que me deu vontade de fazer *A comédia dos amantes*.

- O que tinha a ver *A comédia* com seu projeto pessoal e artístico na época?

Duas coisas. Primeiro que eu nunca tinha feito uma turnê pelo Brasil, já era um ator famoso e queria fazer uma viagem pelo Brasil. Principalmente no meu estado. Então, eu resolvi fazer interior de São Paulo. Principalmente, ir para Santa Rita do Passa Quatro, minha terra natal, onde nunca tinham me visto representar. Na época eu era casado com uma atriz (você!) e achava que ia ser uma puta experiência para ela ficar mudando de palco toda hora. Eu tinha feito isso com *A salamanca...* e vi que é uma experiência incrível. Eu gosto particularmente de viajar. Eu tava com o saco cheio da Globo, de novela. Tinha feito uma novela muito ruim (*Sonho meu*) onde briguei com a protagonista, pedi para sair, mas o diretor não me tirava. Eu fiquei lá e muito insatisfeito. Então, juntou todas essas coisas.

- Então, havia insatisfações, não apenas com a Globo, mas pessoais e profissionais na época?

Exatamente. E eu acho que viajar, seja a trabalho ou turismo, te coloca rodando junto com o universo, pois cada dia é diferente do outro. E viajando com o teatro você tem aquele ponto de apoio – a peça à noite – que muda a qualidade da viagem. Além de você fazer turismo, porque não deixa de fazer. Quando a cidade oferecia coisas, a gente ía nos

rios, montanhas, cachoeiras, na piscina de água quente do hotel tal. Mas, eu acho que a coisa de mambembar vem com o ator, os gregos mambembavam.

- A questão de viajar, mambembar, itinerar é uma coisa muito maior para você?

É. Eu acho que tem a ver com a coisa do artista viajar com a sua obra, de não ficar restrito à sua cidade, de conhecer novos públicos. E acho muito característico do ator essa coisa de ir para o hotel, para o aeroporto, pegar o carro e ir para a estrada, desmonta, monta, faz a luz, conhece o palco, vai visitar o teatro, vai para o hotel, vai dar entrevista, vai fazer propaganda na faculdade. Isso enriquece muito, como ator e como ser humano. Nunca esqueço aquela mulher que foi me buscar no dia da estréia em São Joaquim da Barra cujo prefeito está envolvido com o Palocci. Eu falei com o Palocci – era seu primeiro mês de prefeito de Ribeirão Preto - e ele nos patrocinou, nos deu 30.000 cruzeiros novos, ou sei lá o que. Eu almocei com ele outro dia lá em Brasília e ele lembrou... Eu tive que dar um *workshop* para pagar a verba que ele nos deu, que era ilegal.

- Você diz que foi aos rios, cachoeiras... mas, em relação à viagem, uma coisa é importante para você, pessoalmente...

Claro, em relação às pessoas... É importante como ser humano, é importante como ator conhecer tipos diferentes. Fica guardado no meu HD. E uma hora eu vou fazer um papel na Globo e, de repente sai e eu não sei de onde vem. E eu acho que essa bagagem vem dessas viagens, dessa coisa de conhecer gente, de ir na casa dos prefeitos, de não ficar trancado no hotel, de ir pra rua, de conhecer a cidade, as pessoas da cidade. Lembra? A pessoa falava: “Ah! O fulano da novela. Vem tomar um cafezinho aqui em casa”. E a gente ía.

Eu acho que ir para estrada tem a ver com a arte de representar e tem mais uma ligação comigo. Eu comecei a ler livros de filosofia oriental e é muito recorrente a coisa de viajar, do homem sábio que sai pra conhecer. Os *hippies* falavam que o planeta Terra é sua nave. Nós estamos numa nave pelo espaço. É uma nave voando em direção à não se sabe o quê. E quanto mais você conhecer a nave...

- E o homem sábio...

Tem uma história num dos livros que eu li, que o homem sábio, em alguma época da vida, tem que viajar, largar tudo... que cada um carrega o peso da sua vaidade, então, tem que levar pouca roupa, levar pouca coisa, viver com o mínimo e o indispensável... conhecer outros lugares, outras pessoas. Você vê que a moral é relativa, que as verdades são relativas. E outra coisa que é legal também sobre o aspecto mais artístico é a prova de público, a diferença de público, como a peça muda de acordo com cada cidade.

- Aproveitando a questão do público, houveram mudanças na estrutura dela, o texto e etc.?

A estrutura não, acho que a estrutura não se transformou. Acho que houve um acréscimo. Um dos temas da peça, da viagem, era *fazer tudo o que era proibido fazer, tudo o que disseram que era errado fazer em teatro!* Isso foi combinado com a diretora. A gente podia fazer caras e bocas, pausas, improvisar o que quisesse, todos os cacos, parar a peça... podia tudo. A coisa que foi mais clara que mudou foi aquela cena que virou a melhor cena da peça, a cena da briga do casal. Aquilo foi o público que foi juntando conforme a gente foi vendo que a coisa ia pegando, que as pessoas iam acreditando na briga... Teve aquela vez que aquele gay gritou: *Machista!!* e queria vir para o palco me dar porrada. Tinha gente que levantava e ia embora gritando: *Esse cara é muito grosso, eu vou-me embora!!*, *Que baixaria, eu vim para cá pra ver isso??!!*. Teve uma velha com uma bengala que veio pra frente dizendo: *Isso mesmo, mocinha, isso mesmo!!*. Acho que foi naquela cidade que tem o rodeio, em Barretos. Acho que o que mudou mais foi isso. E implicâncias que a gente colocava durante as cenas...

- O significado da temporada fixa de três meses no Rio de Janeiro. E eu morri de medo de estrear no Rio. Porque no Rio eu era um ator mais *cool* de teatro, só fazia coisas boas. No *Gatão de estimação*, com a Claudia Raia, eu saí porque tinha vergonha. Lotava e eu tinha vergonha.

- Então, viajar te deu liberdade de fazer coisas que aqui você não tinha coragem?

A coisa da Claudia Raia era diferente, pois era uma peça apelativa sexualmente, a nossa não era, mas eu não me permitia. Eu me lembro que eu fiquei com muita vergonha no dia em que foi todo o elenco da novela. Era comemoração de 45 anos, foram só amigos de duas novelas. Mas eu morria de medo porque eu fazia muitas caras e bocas. A gente foi com essa proposta de fazer um teatro popular; busca de um teatro popular brasileiro, sem pluridos, sem medo de arriscar, sem medo de ficar caricato.

- Você está falando de liberdade, de coisas que aqui você não podia fazer. Então, aqui você estava preso em quê? Novelas? Você fala que sair daqui, viajar te dava uma liberdade...

Em Bilac onde mais de 10 % da população, isto é, 700 de 5000 habitantes foram nos ver, que nunca tinham visto teatro na vida, se a gente chega falando de Aristófanes, de coisas que eles nunca ouviram na vida... Por mais comunicação que possa ter uma obra teatral séria, eu acho que seria muito difícil aquele público curtir teatro como eles curtiram a nossa peça. Aquelas pessoas entenderam teatro como uma coisa boa, uma arte gostosa e não chata. E eu acho que pra viajar para o interior, não pode levar uma coisa sofisticada. Não é não acreditar no público, mas é ir no limite do popular sem cair no politicamente incorreto pra fazer rir. Você pode arriscar mais na interpretação, usar mais gags, um teatro brasileiro mais antigo, não sei bem. Mas acho que isso não denigre artisticamente o espetáculo.

- Então, por que aqui você tinha vergonha?

Preconceito meu porque tinha feito grandes espetáculos: *O beijo da mulher aranha*, *Grande e pequeno*, *O beijo no asfalto*. E eu achava que tinha um conceito de ator sério no teatro e achava que aquilo podia me queimar.

- E queimou?

Não, nada a ver. No momento que você entra no palco, tudo é permitido.

- O que significou a temporada fixa de três meses no Rio de Janeiro? Foi prazerosa?

Foi prazerosa. No começo, eu não queria. Depois, a gente não tinha patrocínio. Depois, eu fiquei meio frustrado porque eu achei que a peça podia pegar pelo lado popular, porque gostavam tanto no interior... E aqui no Rio só faz sucesso de público besteirol, comédia rasgada, às vezes, até peça de nível artístico discutível... comédias boas também, claro, mas... Bem, a gente nunca vai saber porque a gente não teve dinheiro pra lançar a peça, não entrou com quadradinho em jornal. A gente ficou meio largado.

- O que significou o projeto, pensando hoje em dia? O que marcou, o que te trouxe?

Uma coisa que ficou muito claro é que eu posso ser dono do meu nariz, fazer minha peça, ficar independente de qualquer emissora de televisão, não precisar de produtor de teatro me convidar. Não sei até quantos anos de idade, mas eu posso ficar trabalhando por conta própria. Me deu muita auto-confiança. Eu ganhava igual na Globo. Meu salário era igual e trabalhava numa coisa minha. Fazia a peça quatro vezes por semana, cansava porque fazia palestrinha, mas, adorava. Era uma contradição. Não dava vontade de sair do hotel pra fazer, mas quando você tá lá no meio, com quinhentos estudantes fazendo o pessoal rir de histórias de teatro. Imagine ensinar tragédia grega pra adolescente no interior, obrigado a assistir... Em São José do Rio Preto, a gente entrou naquela multidão berrando alucinadamente e eu comecei a berrar junto, assoviar junto: *Agora esse lado de cá, e agora aquele lado de lá, e agora todo mundo junto...* E berravam. Então, eu berrava: *Agora, cala a boca que eu vou falar!* Todo mundo ria pra cacete e ficavam quietos. Eu sei que eu acabava ganhando eles. Dificilmente não conseguia fazer palestrinha. Esse negócio que o governo Lula fala de projeto social é isso. Muito antes, em *A salamanca do Jarau*, eu já gostava de discutir. Terminava a peça, eu ia bater papo com quem queria ficar pra discutir sobre teatro. E não era famoso, não tinha feito televisão. [...]

- Então, lá deu certo pela subvenção e, cá...

Cá deu certo porque a gente trabalhava muito pra divulgar. A gente ía a muita rádio, palestrinha em escola. Palestrinha às 11 horas era a melhor coisa porque o garoto já chegava da escola direto pra almoçar e falava pro pai e pra mãe, levava a filipetinha. A gente encontrava de tarde com mães que falavam: *Vocês foram hoje de manhã na escola do meu filho, ele falou no almoço*. Então, a gente percebeu que a melhor coisa era fazer a palestra antes do almoço porque o filho já fala pra família inteira. Duas coisas: o pai se sentia super feliz porque o ator da Globo foi na terra dele e foi à escola do filho, ficava orgulhoso. O garoto levava a filipeta pra casa. A gente fazia questão de avisar, no final da

palestrinha, que era pra todas as idades, pra eles avisarem aos pais que podia ir a família inteira, que era muito engraçada. *Se não rir nos primeiros quinze minutos eu devolvo o ingresso. O dinheiro fica, mas o ingresso vocês podem levar de volta!!!!*” Todos os dias a gente falava aquilo. O primeiro dia era mais ou menos cheio, às vezes até nem enchia. O segundo lotava porque o boca-a-boca era muito bom, as pessoas realmente gostavam. Em Santa Cruz das Palmeiras a gente teve que fazer dois no segundo dia porque ficou um monte de gente de fora olhando pela janela no clube, então, a gente fez outro em seguida. As palestrinhas são estimulador de público, além de ter um lado legal porque você tem contato com o público e você fala. Eu gosto de falar, contar história, ensinar, passar um pouco de conhecimento que tenho pra gente que tem menos. Eu morei no interior até quatorze anos e sei que a informação chega muito atrasada. No interior não tem livraria, os professores são mau-preparados. Foi um choque cultural pra mim em 1960 quando me mudei para São Paulo.

- Quando você estava falando sobre as palestrinhas, você falou de dar e ia começar a falar de receber. O projeto fazia questão de deixar marcas. Eu queria que você falasse um pouco sobre a questão do não-extrativismo na relação do projeto com as cidades visitadas.

O objetivo era que o Projeto Mambembom chegasse e criasse uma presença na cidade. Mesmo quem não foi ao teatro, seria atingido pelo projeto através das palestrinhas em escolas, *workshops* e entrevistas em rádio, jornal e tal. Não era só a peça, por isso chamava Projeto Mambembom. A presença da palavra teatro, da arte teatral atingiria muito mais do que só as pessoas que fossem ao teatro. Claro que as pessoas que iam ao teatro eram a consagração do projeto. A gente ficava dois dias em cada cidade e ia até no bar onde a molecada tomava cerveja, ficava uma meia hora, conversava. Ia à quermesse, desfile, bingo da cidade.

- Continua sobre a questão anterior do não-extrativismo, do desejo de deixar marcas...

A gente não pensou a palestrinha para divulgar o espetáculo, pensou como uma maneira de intervir na cidade. Mas, a palestrinha se revelou outra coisa, virava um show, as pessoas se cagavam de rir. Eu fazia piada o tempo inteiro e isso começou a dar vontade nas pessoas de ir ver a gente no teatro.

- Tudo isso te deu mais autoconfiança? Você está falando da palestra com um espetáculo, como se ela já fosse o espetáculo, um deles.

Tinha roteiro, duração. Era no início da era celular, a gente já tinha, então, você e o Guta ficavam monitorando para que, na próxima escola, os alunos fossem colocados no lugar da palestra. Então, eu terminava já gritando que tinha que ir embora correndo, pegava a camionete e ia correndo pra outra escola, onde já tava todo mundo lá esperando. Uma loucura! Tinha cidades onde as diretoras das escolas e as professoras ligavam pedindo a palestrinha. Só tinha uma coisa, nos dias de peça, às 16 h eu parava para ir para hotel descansar a voz, pra ter voz.

- O seu projeto pessoal artístico, naquela época, e na sua vida em geral, era e é ligado à itinerância?

A cultura não chega muito no interior. As pessoas têm que se locomover pra estudar. Nas cidades grandes, mesmo que o estudo seja abaixo de qualquer crítica, onde tem universidade pelo menos ainda tem um mínimo de cultura. Nas cidades menores, não tem faculdade, meus amigos de Santa Rita falam errado até hoje, com erros primários de concordância. Eles são ignorantes de direita, mesmo sem saber direito o que é esquerda e o que é direita. Todos têm uma posição obtusa da realidade. É muito difícil conversar com meus amigos em Santa Rita.

- Você acha que, na época, se você não fosse famoso, o projeto teria dado certo e, por outro lado, se você fosse famoso e não tivesse feito o corpo-a-corpo, teria conseguido?

Se eu fosse famosíssimo, eu não teria conseguido entrar nos lugares e falar, as meninas iam ficar louca. Se eu fosse um jovem ator galã, não dá nem pra falar. Já tinha cidade que era assim comigo, de gritarem muito, ficarem muito algareados, parecia Beatles. Eu acho que as coisas têm um tempo pra acontecer, eu acho que foi num momento que eu estava com tesão, com vontade de viajar, viajar junto com a minha mulher, fazer a base na minha terra natal, voltar pra Santa Rita, fazer teatro lá onde meus amigos nunca tinham me visto representar. Tinha a coisa de eu estar de saco cheio da Globo, eu tava maduro, era o momento propício para sair. Deu certo o apoio da camionete que fui descolar um mês antes com a Bel. Então, tem a coisa do momento.

- Como é que o público via você, um ator famoso, um mito, tomando café com as pessoas da cidade, dando palestrinha nas escolas?

Eu fazia questão de desmistificar o ator, eu dizia que fazia coco igual a todo mundo, que o ator é um ser humano como outro qualquer. Eu não tenho uma justificativa, eu posso falar da minha formação socialista ou de seminarista, mas eu acho que é mais uma intuição, pra ser mais honesto. Eu acho que eu sou um ator intuitivo, um ser humano intuitivo. Pelo lado de cristão humanista, *todo ser humano é igual perante Cristo, todos somos filhos do mesmo Deus*, portanto, o ator é igual ao lixeiro, não tem nenhuma diferença. E tem o lado socialista de um cara que viveu no meio de um bando de comunistas numa luta política contra a ditadura. Eu participei de muitos seminários sobre marxismo, socialismo, sobre a igualdade dos homens não sob o ponto de vista cristão religioso, mas sobre o ponto de vista humanitário político social. Outra coisa, o Projeto Mambembom criou uma aura de simpatia ao meu redor, eu senti isso aqui no Rio e em São Paulo, na imprensa, nos colegas. E assumi que era uma coisa meio do sacerdócio. Tem que mudar o ser humano. A revolução é mais individual. Você tem que acreditar na honestidade, na lisura, nos valores supremos do homem. Você só consegue fazer isso, com força de vontade, mudando seu enfoque de vida. Tem que, ao invés de ter como objetivo “ter”, tem que ter como objetivo “ser”. Eu tenho um ótimo salário, mas gasto tudo que ganho. Eu tava dizendo que tudo tem sua hora. No Mambembom, eu tava afim de parar um pouco de fazer televisão, tava afim de uma ruptura. Talvez eu queira viajar

pro interior, porque eu sou do interior, não sei. Eu agora queria fazer palestras de graça depois da peça, bater papo sobre política, sobre esse desencanto do PT, sobre a maturidade que a gente tem que ter como cidadão. Por que a gente sonhou que um operário ia resolver nosso problema. Não adianta, o Lula é só um ser humano. O jeito é cada um fazer o seu. A corrupção começa quando eu dou 50 paus pro guarda, na esquina, por que o meu carro não tem vistoria. É a cultura da corrupção. Todo mundo que chega lá em cima tem. Passa tanta mala de dinheiro que uma hora eu pego uma. Não tem jeito.

- A troca cênica entre dois atores de faixas etárias, origem e experiência tão diversas em termos de quantidade e qualidade.

Muita gente depois da peça vinha falar que achava que era aquela coisa de colocar a mulher que ia fazer um papelzinho só pra viajar junto. E depois via que era pau-a-pau, no mesmo nível. Todo mundo falava que se surpreendia porque era uma coisa inesperada não só pelo lado que já falei, mas pelo lado de você arrasar e não ser da Globo. Porque eles acham que se não é conhecida, não é artista. Mas, depois da peça, quem via, acabava com isso. Em cena era pau-a-pau. Foi muito gostoso, a peça era muito boa de fazer. A gente fazia loucuras, era muito engraçado. Eu não lembro de não ter gostado de fazer a peça. Claro que um dia era melhor, outro pior, mas eu gostava muito de fazer a peça. Era muito bom. A briga criou uma dimensão absurda. Gostava de contracenar com a autora da monografia, era boa a troca. Era muito engraçado, você ficava muito engraçada. Você fazia caras e bocas muito engraçadas. A gente se expunha demais com aqueles macacõezinhos de malha e se fazia ridículo. Era muito popular porque não tinha como não rir com aquelas caras que a gente fazia e com aquelas roupas que a gente usava. Tinha a mágica daquela luz maluca que a gente fazia com o pé e os caixotinhos que a gente abria e de cada lugar saía uma coisa. Era muito bem bolado aquilo. Se tivesse tido uma continuidade de grupo, o Rogério ia se especializar em fazer essas coisas. Era quase mágico. A gente ia lá embaixo e tirava uma escova, abria uma do lado e pegava um negócio, e tinha escadinha, juntava e virava outra coisa.

- Você lembra como a gente encomendou o cenário? A concepção artística partiu das necessidades técnicas?

A gente mediu a camionete pra encomendar os caixotes e esqueceu que tinha pára-lama (o volume dos pneus) dentro e não adiantou nada para o que tínhamos imaginado. Era pra os dois caixotes encaixarem direitinho e, depois, colocar as luzes. E o que aconteceu foi que, chegando lá, com os dois pára-lamas pra dentro, tivemos que colocar um caixote em cima do outro e os fios e as malas nos espaços. A gente fez o cenário para as caixas caberem perfeitamente na camionete. Tinha a rotundinha no fundo que era dos *Saltimbancos* de Porto Alegre.

- A gente só fez uma nova no Rio.

Fez uma nova com o mesmo pano.

- Não. Eu consegui tecido na Werner e o Rogério, Nedira e Clara tingiram em painéis em casa.

Não lembro.

- Você se lembra que, no começo, a gente pediu dinheiro emprestado pra Fábio (Junqueira), Rogério (Wiltgen)... eu tenho escrito no livro caixa.

Eu me lembro que a gente pagou rapidinho. A gente comprou duas camionetes. Compramos a primeira, depois trocamos por uma zero. Pagávamos com pacotes de dinheiro.

- Eu fazia livro caixa todo domingo, que você me ensinou, com cada notinha.

O Luiz Arthur se lembra que você depositava toda segunda-feira, e prestava contas. A gente abriu conta no Bradesco em Santa Rita.

- Não, Bamerindus que um amigo seu trabalhava. E, no começo você marcou as datas, depois eu ligava do celular. E tinha uns carmas, umas cidades que a gente não conseguia ir de jeito nenhum, como Descalvado.

Às vezes o prefeito falava que na cidade o pessoal não gostava de teatro. Eu dizia que não gostava porque não tava acostumado, nunca tinha visto.

- Você lembra como foi a procura do texto? A gente procurou vários e, depois, você lembrou desse.

O Luiz sempre guardava esse texto, não queria dar. Eu enchi o saco dele porque ele queria guardar. Os melhores quadros de *A comédia dos amantes* ele queria guardar pra um dia montar. No fim, optamos pela *Comédia* porque dava uma aula de teatro.

- A opção pelo interior de São Paulo... Afinal, você acredita que tenha deixado marcas?

Acho que não. É uma pretensão do teatro achar que marca. Eu acho que marcou aquela mulher de Brotas que ligou pra gente durante um ano... umas poucas pessoas... Só marca alguns casos.

- Então, você acredita que, para transformar o mundo, é preciso um trabalho de formiguinha e, ao mesmo tempo, você não acredita no trabalho de formiguinha do seu teatro.

Não, assim, não. Mas, não adianta nada, você tem que fazer. Não é que não serve pra nada. A gente vai discutir o papel da arte. Se o teatro pode ser transformador ou não. Se a arte pode ser revolucionária ou não. Eu não tenho a pretensão, eu acho que é um trabalho

de formiguinha. É uma coisa muito pequena, porque você atinge as pessoas naquele momento. Você não lembra um livro que te marcou há dez anos atrás.

- Mas, lembro de “O beijo da mulher aranha” que vi com treze anos. Me marcou, fez um traço. Não me lembro detalhes, mas, não esqueço do Rubens, de você.

Mas, era uma peça extremamente impactante, com um realismo absoluto. Mexia com coisas psiquicamente muito bravas (exemplos). Mas, você também é ligada à arte. O Gianeccini, por exemplo, marcou. Sempre que eu encontro, ele diz que eu dei aula pra ele em Birigui. Ele fez um *workshop* nosso em Birigui, num daqueles grupos.

- Então, você acha que marca quem já é ligado?

Quem é ligado e o casal que se reconciliou, o casal que se separou, alguém que optou por ser ator porque viu a peça. A gente fez não sei quantas cidade, quantas apresentações, milhares de pessoas viram. Dessas milhares de pessoas, pra grande maioria, passou batido.

- E isso te incomoda ou angustia?

Não, claro que não. Eu acreditava que teatro podia fazer revolução. Agora, acho que o teatro não pode fazer nada, no máximo, fazer rir ou chorar na hora. E algumas pessoas, independente de você, mais em função do que elas estão vivendo.

- Esse encontro de uma pessoa ver o espetáculo junto com o momento que está vivendo, que dá o click.

Exato.

- E isso te basta?

Não estou preocupado com isso.

- Então, você faz pra você?

É. Eu acho que a coisa de viajar é um lado humanitário, seminarista, católico com cristão culpado, socialista culpado. Que me faz viajar pra me doar, pra ir aonde ninguém vai.

- Mas, se você não transforma o outro...

Mas, me transforma! Claro que transforma o outro, mas, o que vale é pelo momento. O teatro é o momento. O que vai ficar, a gente não tem como medir. Em uns mais, em outros menos, dependendo do nível de receptividade, da vida que está tendo na hora. Mas, acho que o fato da pessoa viver aquele momento já vale, vale pelo próprio momento.

- Então, isso você leva não só pra esse projeto, mas, pra todo o seu trabalho artístico?

Quanta gente diz que, nós da Globo, não imaginamos como é importante quando nós aparecemos na televisão e os fazemos rir. Diz que é a única coisa que a pessoa faz porque trabalha muito, chega em casa e vê o delegado Motinha e ria tanto com ele, que eu fazia aquela pessoa feliz. Eu vou pra um lugar distante no nordeste, pra uma praia deserta, na pensão, o meu guia não quer sentar na minha mesa no restaurante e eu insisto. E o cara começa a chorar dizendo que o faço feliz. Isso fazendo Globo. Então, quem diz que é mais importante eu fazer minha palestrinha do que fazer uma novela das oito? Pode ser mais importante pra nós, mas, pra esse cara é muito mais importante ele sair da realidade ruim dele e viajar um pouco na TV Globo, que é de graça e ele pega com a anteninha dele.

- Então, você não acha que, não com a peça, mas com esse seu jeito, você possa ter modificado alguém?

Mas, não tem como mensurar isso. Agora eu tenho pensado nisso: Por que tenho que ser diferente dos outros, não viajo normal, quero esse resgate interior e por que entro numa que é sacerdócio?

- Sobre os grupos de teatro amador, você lembra algo? Pouco conhecimento, muita intuição, não?

Eles reclamavam muito que não tinham nenhuma informação sobre nenhum livro, não tinha livraria na cidade pra comprar um livro sobre teatro, não sabiam como escolher uma peça. E a gente falava da SBAT. A gente queria até fazer um negócio na Internet.

## **ANEXO G – ENTREVISTA ROGÉRIO WILTGEN (Internet) DATA: Mar. 2006**

- Como foi pensar uma concepção técnica e artística baseada na itinerância? Quais as necessidades técnicas e artísticas que o viajar exigia, sobretudo, somando às exigências relacionadas à camionete e ao número reduzido da equipe?

Todo projeto, tanto de iluminação cênica quanto de cenografia, é concebido dentro de certas limitações, sejam elas espaciais, financeiras e até mesmo artísticas. Essas limitações são componentes naturais do processo de criação e na verdade, para mim, são um estímulo à criatividade, pois me obrigam a partir em busca de soluções verdadeiramente inovadoras. Evidente que no caso deste espetáculo, em virtude dos fatores que se apresentavam, as soluções teriam de ser especialmente particulares. A limitação do espaço a ser utilizado para transportar tanto a cenografia quanto a iluminação foi sim um desafio, o fato de termos somente um técnico para montar e o tempo reduzido de montagem também foram, mas o verdadeiro desafio foi o de ter um cenário e uma iluminação que pudessem se integrar a qualquer espaço onde se desejasse

que o espetáculo fosse apresentado, desde a minúscula sala de um clube de cidade de interior passando pela praça ao ar livre, até a um imenso auditório ou teatro formal. Um projeto para atender efetivamente qualquer tipo de espaço sem perder suas características estéticas e seu conceito artístico, determinando um espaço cênico, é realmente muito difícil de conceber.

- Quando e como surgiu a solução, isto é, a concepção da luz em cima de exigência da equipe reduzida?

Maior do que o problema da equipe reduzida era o problema da demanda de energia elétrica. No início da minha carreira viajei muito com espetáculos e sei que há lugares onde para se conseguir energia para 2.000W de luz é necessário um esforço enorme. Na época em que concebemos este projeto as lâmpadas dicróicas eram uma novidade, com seu baixo consumo e alta emissão de luz se apresentaram como uma opção perfeita. Os projetores para essas lâmpadas são muito pequenos e por isso fáceis de serem transportados e manuseados. Criamos tripés que sustentavam pequenos quadros de madeira com 10 pequenos projetores em cada para que não tivéssemos necessidade de pendurar no teto nenhum refletor e usamos a madeira para que se integrasse no mesmo espírito mambembe do cenário. Com isso fizemos gerais e contra-luzes inclusive de cores diferente para criar uma atmosfera diferente para cada cena do espetáculo. A ribalta, também em madeira servia não somente para iluminar, mas também para delimitar a área cênica. A ribalta ajudou muito a determinar o espaço de atuação, principalmente em locais onde não havia palco. Finalmente acho que a solução mais inventiva em termos de luz foi a pedaleira que comandava toda a iluminação do espetáculo. Ela era operada pelos próprios atores que de acordo com a cena acendiam, pisando em pedais, determinados refletores e apagavam outros. Foi tão bem integrada ao jogo cênico pelo elenco e pela direção que não consigo imaginar a luz do espetáculo sem ela. Também em determinado momento do espetáculo a luz parecia falhar e com um chute na lateral da pedaleira era acionado um dispositivo de pólvora que produzia uma explosão no palco, era muito divertido.

- Como foi e por que seu trabalho também como cenógrafo, que não é sua especialidade?

Foi muito gratificante para mim o resultado estético e funcional do trabalho. Apesar de considerar o cenário e a luz como um único elemento no espetáculo, raramente aceito assinar um cenário, mas neste caso acho que foi uma decisão muito feliz. Orgulho-me não só da funcionalidade dos dois elementos que se encaixavam, abriam e desmontavam para criar um ambiente diferente para cada cena do espetáculo, da unidade estética de luz e cenário mas principalmente das soluções que determinavam a área cênica. Havia uma rotunda auto-portante que determinava o fundo do palco e uma ribalta que delimitava o limite do proscênio. Estes dois elementos entre os quais a ação se passava possibilitavam a percepção de um palco em qualquer praça onde a estrutura fosse montada. Acho que esse foi o maior mérito do projeto cenográfico.

- Como foi seu engajamento em um projeto mambembe em vários sentidos (financeiro, técnico e etc.)?

O projeto do espetáculo surgiu com um vigor, com uma energia tão grande vinda dos seus idealizadores que seria impossível não aceitar participar da empreitada. Não tive problemas com o fato de estarmos produzindo um espetáculo de forma “mambembe”, pois, afinal, o mambembe era a diretriz estética do espetáculo e nenhuma das limitações nem técnicas nem financeiras foram empecilho. Acho que a possibilidade de termos mais recursos técnicos e mais capital para a produção de pouco adiantaria, não faria sentido nenhum usarmos tais recursos, pois não se prestariam a estética lúdica do espetáculo.

- Qual foi a sua expectativa quando resolvermos fazer temporada no Rio de Janeiro?

Realmente não vejo muita diferença entre apresentar um espetáculo no Acre ou no Rio de Janeiro, para mim a platéia é de igual importância em qualquer lugar do planeta. Normalmente sinto mais o peso da responsabilidade de apresentar um bom espetáculo em cidades aonde os espetáculos não chegam com muita frequência, decepcionar quem tem poucas oportunidades para alimentar seu coração para mim é inconcebível, é como dar pouca água para quem está com muita sede.

- Quais impressões ficaram do projeto como um todo?

O processo de criação do espetáculo foi de tal integração entre elenco, direção e concepção cenográfica e luz que hoje lembrando como aconteceu não consigo saber qual a participação de cada um de nós no todo. Não havia fronteiras entre as funções, tudo era criado junto e as idéias iam convergindo e se somando. O resultado foi uma unidade extraordinária. Certamente foi um dos processos mais enriquecedores da minha carreira.

- Você viaja bastante com shows, peças e palestras. O que significa pra você viajar profissionalmente? Há algo que te acrescenta, além do caráter financeiro no plano artístico e pessoal? Se há, o que é?

Viajar profissionalmente é um ótimo exercício de criatividade e adaptabilidade. Quando saio em turnê com algum espetáculo procuro sempre ir com a mente aberta para mudanças. Raríssimas são as vezes que se consegue executar o espetáculo exatamente como se pretendia, e se dificuldades aparecem é preciso estar aberto para transformar as dificuldades em oportunidades de criar soluções. É importante ter o conceito estético firme na cabeça para que mesmo com as adaptações o que se pretende transmitir permaneça inalterado. De importância vital para o sucesso de uma turnê também é a integração entre as equipes o companheirismo e a consciência de que o espetáculo é um todo e jamais funcionará organicamente se todas as peças da engrenagem não estiverem trabalhando para o mesmo objetivo. Ao final de um espetáculo, ver que uma equipe coesa consegue seu objetivo de tocar o público com seu espetáculo me alegra de tal maneira que consigo por algum tempo me acalantar da falta que sinto da minha família.

- E especificamente em relação a viajar dando palestras, o que significa?

Acredito que o conhecimento tem que ser compartilhado e levado aonde se faz querido. Sempre fui autodidata e se quero aprender algo pesquiso, busco, experimento e me informo, mas em certo momento de minha carreira, com uns 16 ou 17 anos de idade, conheci um grande *lighting designer*, Peter Gasper, que foi comigo um poço de generosidade, me ensinou a ver a iluminação de um ângulo que jamais havia percebido, abriu meus horizontes. Esta sua generosidade em transmitir o seu saber me tocou e hoje posso perceber o porquê de ele ser o ícone na iluminação que é hoje, pois percebi que quanto mais se transmite o conhecimento mais esse conhecimento se enraiza, cresce e floresce em nós mesmos. Portanto viajar dando palestras significa retribuir a generosidade com a qual fui presenteado ao longo da minha carreira.

ANEXO H – Filipeta *A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia*

RIA EM FERROS DE AR



*José de Abreu & Ana Beatriz Wiltgen*

NO SHOW TEATRO

**A COMÉDIA DOS AMANTES**



Apoio Cultural:

**DORIVAL BRAGA**

**45.218**

**ESTUDANTES - 50% DE DESCONTO**

# ANEXO I – Mapa do itinerário do Projeto Mambembom

