

# Cadernos

*letra e ato*

## Ficha Técnica

**Equipe Editorial:** Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

**www.letraeato.com**

**Revisão:** André Sun, Larissa de Oliveira Neves, Lucas Pinheiro.

**Padronização:** André Carrico, Cristiane Taguchi, Bruna Luiza Munhoz e Sofia Fransolin.

**Diagramação:** Rafael de Souza Villares.

**Site e Padronização Final:** Carolina Delduque

**Editorial:** Larissa de Oliveira Neves.

Artigos	Páginas
Editorial	01-02
<p><b>O teatro francês contemporâneo: Conferência realizada dia 6 de abril de 1990, em Praga</b>            Tradução: Bruna Luiza Elias MUNHOZ  <b>Resumo:</b> Este artigo é a tradução de uma conferência realizada pelo dramaturgo francês Michel Vinaver em 1990 na cidade de Praga. O autor traça cronologicamente os movimentos e acontecimentos teatrais de maior importância na França desde o período entre guerras até o início dos anos 90, falando inclusive de sua própria obra.  <b>Palavras-chave:</b> Michel Vinaver; teatro francês; contemporaneidade.</p>	03-18
<p><b>Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson: Raymond Andrews e os <i>visual books</i></b>            Lucas PINHEIRO  <b>Resumo:</b> A dramaturgia visual dos espetáculos do encenador Bob Wilson é recheada de elementos múltiplos e híbridos, e é sobre um elemento fundamental para que esta dramaturgia possa existir que dissertaremos aqui, de forma concisa: a influência de Raymond Andrews, menino surdo, na criação e composição dos <i>visual books</i>, principal ferramenta utilizada até os dias atuais por Wilson na elaboração de suas obras.  <b>Palavras-chaves:</b> Bob Wilson; Dramaturgia Visual; Raymond Andrews; <i>visual books</i></p>	19-27
<p><b>Jacinto Heller: Repertório de um empresário teatral (1875-1885)</b>            Aléxia Lorrana Silva FERREIRA  <b>Resumo:</b> O presente artigo é fruto de um levantamento de dados, feito em periódicos do século XIX, sobre a trajetória da empresa teatral Phênix Dramática, empresariada por Jacinto Heller, apresentando as peças encenadas entre 1875 e 1885. Incluo, também, um panorama das circunstâncias e contextos históricos em que a companhia estava inserida.  <b>Palavras-chave:</b> Teatro musicado; Companhia Phênix Dramática; História do teatro brasileiro.</p>	28-41
<p><b>A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista</b>            Larissa de Oliveira NEVES  <b>Resumo:</b> Este artigo apresenta rapidamente algumas reflexões sobre o teatro brasileiro do século XIX, para então comentar a tradição francesa da personagem Madame Angot, recuperada na opereta <i>La fille de Mme Angot</i> (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq) e, por fim, comparar a mesma com sua versão brasileira, <i>A filha de Maria Angu</i> escrita por Artur Azevedo e encenada no Rio de Janeiro em 1876.  <b>Palavras-chave:</b> teatro popular; opereta; história do teatro</p>	42-53

<p><b>Rasto Atrás: as versões que a peça carrega</b> Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA</p> <p><b>Resumo:</b> O presente artigo faz uma comparação entre as duas versões existentes da peça <i>Rasto Atrás</i>, de Jorge Andrade. O intuito é analisar as mudanças feitas na versão escrita em 1965 para a publicação do livro <i>Marta, a árvore e o relógio</i>, em 1970.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> <i>Rasto Atrás</i>, Jorge Andrade, dramaturgia</p>	54-64
<p><b>O trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina: o texto dramático e a formação kusnetiana versus a "liberdade antropofágica"</b> Carolina Martins DELDUQUE</p> <p><b>Resumo:</b> Neste artigo, traço um panorama sobre o trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina. A tensão entre "um teatro tradicional" e a "liberdade antropofágica" chega ao ápice na encenação de <i>As Três Irmãs</i>, em 1972, com a saída de um de seus fundadores em cena aberta. A saída de Borghi representa metaforicamente, por parte do Oficina, um forte questionamento ao uso do texto dramático e à importância da palavra em cena.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Trabalho do ator; Teatro Oficina; texto dramático.</p>	65-75
<p><b>Carlos Alberto Soffredini: 38 anos de carreira em 62 anos de vida</b> Maria Emília TORTORELLA</p> <p><b>Resumo:</b> Este artigo visa apresentar a carreira de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), dramaturgo e encenador paulista, autor de uma obra bastante expressiva no contexto do teatro moderno nacional, embora ainda sem o devido reconhecimento. Soffredini atuou no cenário teatral brasileiro desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno</p>	76-82
<p><b>Beberrão, estúpido e corno: imagem e narratividade em <i>Iepe</i>, de Luís Alberto de Abreu</b> André CARRICO</p> <p><b>Resumo:</b> <i>Iepe</i> é uma comédia escrita por Luís Alberto de Abreu para o projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes. A partir do texto, analisa-se a aplicação da "máscara tripla" sobre a narrativa épica e a exploração das imagens hiperbólicas do baixo material e corporal, segundo Bakhtin, pelo dramaturgo paulista.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Dramaturgia; Comédia Popular; Luís Alberto de Abreu.</p>	83-93
<p><b>Senhora dos afogados e uma poética de cena de Antunes Filho</b> Elen de MEDEIROS</p> <p><b>Resumo:</b> Tem-se por objetivo principal expor algumas reflexões</p>	94-100

sobre o trabalho estético de Antunes Filho em sua montagem de *Senhora dos afogados*, de 2008, pelo CPT (Centro de Pesquisa Teatral). Tendo como base a peça homônima de Nelson Rodrigues, o encenador faz sua leitura particularizada do texto teatral e o transpõe para a cena a partir de uma poética cênica, que tem se desenhado ao longo de sua trajetória enquanto diretor de teatro. Nesse sentido, o que se vê, na montagem, é um diálogo intrínseco entre a poética de cena – pensada e elaborada por Antunes Filho – e a poética dramatúrgica.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; Antunes Filho; Nelson Rodrigues.

# Cadernos

## letra e ato

### Editorial

Esse ano o sexto volume *Cadernos Letra e Ato* traz uma perspectiva do crescimento do grupo de pesquisa, que inclui novos integrantes e ampliação das temáticas desenvolvidas por seus membros. Tendo como objetivo divulgar alguns resultados dos trabalhos em andamento, os *Cadernos*, como seu próprio título indica, expressa a pesquisa em fluxo, o registro da jornada pela qual cada integrante atravessa no decorrer de suas investigações e, ao mesmo tempo, o caminhar deste pequeno coletivo, o grupo, que, nesses seis anos de muitos debates, estudos, apresentações, discussões, divulga sua trajetória de pesquisadores de teatro.

Abrimos o volume com a tradução da transcrição de uma conferência pronunciada pelo dramaturgo francês Michel Vinaver, feita por Bruna Luiza Munhoz, na qual o autor traça um panorama geral da história do teatro e da dramaturgia na França desde o período do entre guerras até os anos 90. Ainda sobre teatro estrangeiro, o artigo de Lucas Pinheiro, “Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson: Raymond Andrews e os *visual books*”, aborda a estética do grande encenador norte-americano.

A maioria dos artigos desse volume, porém, nos fala sobre o teatro brasileiro, em diversos de seus aspectos. Sobre o teatro musicado do século XIX, o texto “Jacinto Heller: Repertório de um empresário teatral (1875-1885)”, de Alécia Lorrana, traz um panorama sobre a companhia Phênix Dramática, de Jacinto Heller, uma das mais importantes do final daquele século, e pouquíssimo estudada. Seu trabalho, inédito, foi buscar as informações diretamente nas linhas dos jornais. De tema próximo, o estudo “A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista” de Larissa de Oliveira Neves também trabalha sobre o tema do teatro musicado, abarcando tanto a peça francesa *La fille de Madame Angot*, de

Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq, a partir de uma apresentação da personagem título, popular em seu país origem, como, e principalmente, sua versão brasileira e abasileirada, *A filha de Maria Angra*, de Artur Azevedo.

Entrando para o século XX, o artigo de Sofia Fransolin, “*Rasto Atrás*: as versões que a peça carrega” traz uma comparação entre as duas versões existentes da peça *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade. A primeira, que foi encenada pelo diretor Gianni Ratto em 1967 e a segunda, publicada no volume *Marta, a árvore e o relógio*, já com a experiência de cena. Com pouca diferença temporal, o artigo “O trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina: o texto dramático e a formação kusnetiana versus a ‘liberdade antropofágica’”, de Carolina Delduque, traz uma análise da trajetória do grupo de teatro Oficina, com destaque para a encenação de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, que aconteceu em 1972.

Maria Emilia Tortorella apresenta, no artigo “Carlos Alberto Soffredini: 38 anos de carreira em 62 anos de vida”, uma análise do projeto estético do grande dramaturgo brasileiro, baseado na cultura nacional, cuja carreira se iniciou nos anos 60 e terminou com seu falecimento em 2001. De estética também calcada na brasilidade, a peça de Luis Alberto de Abreu, *Iepe*, é analisada no artigo de André Carrico: “Beberrão, estúpido e corno: imagem e narratividade em *Iepe*, de Luís Alberto de Abreu”.

Chegando ao teatro contemporâneo, Elen de Medeiros, no artigo “*Senhora dos afogados* e uma poética de cena de Antunes Filho”, analisa a impactante encenação de Antunes Filho, cuja leitura da obra de Nelson Rodrigues originou uma nova obra, sem deixar de lado uma interpretação calcada no texto dramático.

Boa leitura!

**Grupo Letra e Ato**

# Cadernos

## letra e ato

O teatro francês contemporâneo

Conferência realizada dia 6 de abril de 1990, em Praga<sup>1</sup>

Michel VINAVER<sup>2</sup>

Tradução: Bruna Luiza Elias MUNHOZ<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo é a tradução de uma conferência realizada pelo dramaturgo francês Michel Vinaver em 1990 na cidade de Praga. O autor traça cronologicamente os movimentos e acontecimentos teatrais de maior importância na França desde o período entre guerras até o início dos anos 90, falando inclusive de sua própria obra.

**Palavras-chave:** Michel Vinaver; teatro francês; contemporaneidade.

### Nota da tradutora:

Esta conferência de Michel Vinaver dá um panorama geral da história do teatro e da dramaturgia na França desde o período do entre guerras até os anos 90 (quando foi realizada). Citando nomes conhecidos e situando-os cronologicamente, Vinaver consegue, em pouco tempo, resumir a vida teatral francesa, e inserir sua própria obra nesse contexto, não esquecendo nunca da situação sócio-política da época.

Para nós, brasileiros dos anos 2010, a conferência nos convida a refletir sobre a vida teatral de nosso país, que em muitas vezes se parece com a situação da França em 1990. Porém, vivemos uma crise em nosso país nos últimos tempos (tanto política, como

---

<sup>1</sup> Michel Vinaver, "Conférence de Prague", Agôn (online), Points de vue: 19/10/2010, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>

<sup>2</sup> Michel Vinaver é premiado dramaturgo francês, nascido em 1927, participou da renovação teatral francesa no decorrer do século XX.

<sup>3</sup> Email: [brunalu93@gmail.com](mailto:brunalu93@gmail.com) Atriz, graduou-se na Universidade Estadual de Campinas em Artes Cênicas. Hoje é mestranda em Artes da Cena pela mesma universidade, pesquisando a dramaturgia contemporânea de Michel Vinaver sobre o trabalho do ator, com orientação da Profa. Dra. Isa Etel Kopelman.

econômica e social), que nos faz considerar a afirmação de Vinaver sobre o surgimento de um teatro mais forte em uma sociedade que está sob esse contexto. Será que atravessamos um período de possível florescer artístico? Será que os artistas de hoje enxergam esse poder e responsabilidade de representar a sociedade nesse momento?

Sabendo um pouco mais sobre a vida teatral europeia registrada aqui, talvez consigamos entender melhor o momento artístico pelo qual passamos no Brasil.

#### **Nota da transcritora:**

Esta conferência foi realizada por Michel Vinaver na Faculdade de Filosofia da universidade Charles IV em Praga, alguns meses depois da queda do Muro de Berlim. Nos anos anteriores ele já estivera muitas vezes nessa cidade na posição de enviado de uma associação, que ajudava a trazer livros e notícias clandestinamente aos países comunistas do leste europeu. É importante sublinhar a força do contexto histórico e observar a profunda pertinência e atualidade dessa conferência, tanto de um ponto de vista dramaturgico - pelas ligações que ele propõe e pelas linhas de força que ele desenha - como de um ponto de vista ético e político. O conteúdo desse texto aborda as circunstâncias de origem do autor e reitera, também, o seu constante e discreto engajamento político e social. Durante a leitura da conferência não podemos esquecer de pensar no texto “A visita do chanceler austríaco na Suíça” (Paris, L’Arche, 2000), onde Michel Vinaver expõe as razões que o fizeram recusar participar de uma jornada literária na Suíça, depois de visitar o chanceler Schussel no mesmo país. É nesse contexto que se dá essa conferência para jovens estudantes tchecos.

Esse texto nos dá um panorama da vida teatral entre 1920 e 1990 na França e na Europa - e é através desse olhar, dessa leitura acelerada, que são salientados os esboços, os becos sem saída e as linhas de fuga dessa vida teatral. A paisagem proposta aqui, examinada pelo autor, entrecruzou-se por mais de cinquenta anos. E é essa a visão que poderemos seguir aqui.

Bárbara Métais-Chastanier

#### **O teatro francês contemporâneo**

Enquanto escritor de teatro eu faço parte da paisagem que Jindrich Pokorny<sup>4</sup> me pediu para lhes apresentar. Portanto, não sou um observador neutro, tampouco uma testemunha imparcial que será capaz de um olhar frio e objetivo, livre de paixões. Essa advertência estando feita, tentarei expor, em uma hora, as referências principais que constituem essa paisagem - a paisagem do teatro francês contemporâneo.

Os lugares de teatro, e as pessoas de teatro, tinham um papel central nos grandes eventos políticos que, depois do outono passado, mudaram a face do país de vocês.

Eu venho de um país onde o papel do teatro na política e na sociedade está resumido a nada, ou quase nada.

Isso sem dúvida não é coincidência. A função do teatro se afirma mais fortemente quando a sociedade está sujeita a um regime tirânico - como uma resistência - ou atravessa um período de crise - recorrente à pesquisa de uma nova relação do homem com ele mesmo, com o mundo, com o estado...

Pode-se dizer, então, que na França o teatro se marginalizou porque nós temos a chance de viver em um país onde as coisas vão da melhor maneira possível?

A resposta é sim e não. As coisas vão melhor no sentido de que nós temos a democracia, nós temos uma economia próspera e nós temos a paz civil - sem qualquer um desses elementos estaríamos ameaçados hoje.

Ao mesmo tempo as coisas não vão o melhor possível e há ameaças, mas em um plano menos facilmente definível: a falta de valores, o egoísmo, o gosto pelo fácil, o aumento do consumismo e o declínio da cultura, o vazio ou a desordem mental: qualquer termo que nos venha a mente e ajude a diagnosticar a fadiga da sociedade francesa - fadiga ou linguagem que, talvez, se correlacionam inevitavelmente à tríade paz-liberdade-prosperidade...

Hoje em dia, esse é o quadro da França, que, grosso modo, causa um desequilíbrio entre a oferta e a procura teatral. A oferta não para de aumentar... Eu digo que há cada vez mais e mais companhias de teatro, cada vez mais e mais espetáculos produzidos por ano; cada vez mais e mais as pessoas fazem teatro, o que é uma reação compreensível ante ao desaparecimento de qualquer ideal coletivo ou luta social; ao mesmo tempo, há cada vez menos interesse pelo teatro por parte da população; com o resultado de que, cada vez mais, os espectadores de teatro são pessoas de teatro, e a arte teatral passa a girar em torno de si mesma, cortada de qualquer necessidade real (a não ser a necessidade daqueles que a fazem...).

---

<sup>4</sup> Figura marcante da resistência na Tchecoslováquia: ele notadamente fazia parte da rede de informação clandestina. Especialista em Nerval e na literatura de Parnasse.

Isto não quer dizer que nada de importante se passa no teatro francês, mas diz que as coisas importantes podem muito bem não ter uma ressonância imediata e não ser registrada pelo consciente coletivo. Isso porque elas exploram pedaços da realidade para os quais a sociedade vem fechando os olhos sucessivamente.

Por essa razão, uma fotografia da situação do teatro na França, em 1990, poderia ser pouco legível, e necessariamente confusa. Parece-me mais útil propor a vocês um filme: a história contemporânea desse teatro, partindo de um rápido panorama do entreguerras, depois abordando o papel de cinco ou seis conjuntos de eventos-chave que marcaram o período do fim da Segunda Guerra Mundial, aos dias de hoje. À medida em que eles se sucedem - ou se aninham - esses eventos deverão iluminar os lugares ou momentos de que falo.

### **O entreguerras (anos 20 e 30)**

O Boulevard é rei. O Boulevard é a grande atração da burguesia intelectual. É um teatro obediente a um pequeno número de bilheteria que servem a uma ideologia esclerosada e a uma estética construída à base de intrigas de interesses, de dinheiro e de luxúrias, de palavras fracas e de efeitos de cena. É um teatro inteiramente parisiense (não há nenhuma vida teatral fora de Paris). Os autores de sucesso se chamam Bourdet, Pagnol, Bernstein e Guitry.

Um homem surgiu, que agitou as colônias (colunas?) desse templo, que denunciou a falsidade e vaidade desse teatro, e que propôs uma alternativa: Jacques Copeau.

Ele e seus discípulos - Dullin, Jouvet, Baty, Pitoeff - formaram em 1927 o famoso Cartel - e fizeram um poderoso trabalho de regeneração da arte teatral:

No plano do repertório eles introduziram a obra de Pirandello, de Tchekov, dos elisabetanos, mas também de novos autores franceses: Giraudoux, Jule Romains, Cocteau, Salacrou, Anouilh.

No plano da dramaturgia, eles introduziram uma exigência ética, assim como estética, unida a um espírito de pesquisa, à simplicidade e à busca da verdade, mantendo também o acento da dimensão poética do trabalho teatral.

A influência desses artistas se comprovou durável ao ponto que ainda hoje, depois de todas as formidáveis mutações que se seguiram, os nomes de Copeau, Jouvet e Dullin ainda inspiram e servem de exemplo.

O Boulevard não morreu por completo, mas foi reduzido a um segmento limitado da vida teatral.

Veio a guerra. Veio a Ocupação, a Resistência, depois a Libertação. O que vai acontecer?

Primeiro conjunto de eventos chave: um teatro engajado

Sim, o teatro é engajado. O engajamento é político, social, filosófico e nós podemos adicionar: pedagógico. Ele tem muitos aspectos. Eu mencionarei cinco:

Em 1944 houve a criação de três peças marcantes: *Antigone* de Anouilh, *Entre quatro paredes* de Sartre e *O malentendido* de Camus.

Anouilh é um dramaturgo já famoso, Sartre e Camus dois jovens autores fazendo um avanço deslumbrante. As obras teatrais desses três autores se caracterizam pela convicção de que não há nada melhor que o teatro, que leva para o seu público um debate de ideias. Tanto o conteúdo ideológico de suas peças tem parecido atual, como constatamos hoje que suas dramaturgias encerraram uma época: o canto do cisne, podemos dizer, da forma canônica do drama do século XIX.

Ainda mais importante é um evento que se situa sob outro registo. Ele se agita a partir da Descentralização. No coração desse evento está uma jovem mulher, Jeanne Laurent, funcionária subalterna, diretora adjunta do escritório de espetáculos no Ministério da Educação Nacional. Sozinha, contra todos da administração do Estado, ela capta as expectativas e energia da Resistência e consegue implementar, entre 1947 e 1952, uma rede de Centros Dramáticos Nacionais em diversas cidades da Província: Saint-Etienne, Grenoble, Toulouse, Rennes, Strasbourg. Esses são os centros à altura da criação teatral e do movimento cultural, eles são subsidiados pelo Estado e confiados a jovens diretores entusiastas que se chamavam Dasté, Gignoux, Sarrazin e Saint-Denis.

É uma reviravolta. É realmente uma revolução, e a paisagem teatral francesa será modificada consideravelmente. Primeiro, o teatro francês não é mais somente parisiense, e é realmente nas províncias que se produzirão os eventos teatrais de maior importância no pós-guerra. Em seguida, o financiamento da criação e da atividade dramática pelo Estado corresponde a uma ideia totalmente nova: aquela de que o teatro é considerado um serviço público. Desde então, essa ideia trilhou seu caminho, ao ponto de que hoje, na França, existem cinco teatros nacionais, trinta e cinco centros dramáticos nacionais e um sistema de subsídio às companhias independentes, permitindo que centenas delas funcionem por todo o país.

E depois há o evento Vilar. Jovem diretor de vanguarda, que até então tinha trabalhado em pequenas salas parisienses, Jean Vilar cria, em 1947, a "Semana de Avignon", que se torna, no ano seguinte, o Festival de Avignon. Três anos depois, a repercussão extraordinária que ocorreu em Avignon levou Jeanne Laurent a propor para Vilar a criação de uma nova instituição no Palais Chaillot, em Paris: O Teatro Nacional Popular (TNP). Entre Avignon e Chaillot, Vilar renovou radicalmente todos os componentes do teatro: o espaço, a iluminação, o jogo do ator, a direção, mas, sobretudo, o público e a relação com o público. Vilar sonhava com um teatro que se tornasse, no sentido pleno do termo, popular, e que se voltasse tanto para os trabalhadores como para as outras classes da população. Essa utopia não foi realizada (a porcentagem de trabalhadores em uma plateia jamais ultrapassou 6%), e a constatação dessa falha é uma das razões que conduziram Vilar a não pedir o renovamento de seu contrato no Chaillot, em 1963.

Não resta dúvida de que Vilar é um homem conhecido na França, e que em grande parte tenha realizado sua ambição de fazer um teatro que fosse uma festa aberta a todos, e um instrumento afiado de descobertas.

Brecht invadiu a França. Isso começou com a encenação de *A exceção e a regra*, no ano de 1950, em um pequeno teatro parisiense, feita por Jean-Marie Serreau – de quem ainda falaremos. Brecht ele mesmo, com a Berliner Ensemble<sup>5</sup>, veio apresentar em Paris *Mãe Coragem*, em 1954, e *Círculo de Giz Caucasiano*, em 1955. Um diretor de 19 anos, Roger Planchon, que criara, em 1950, o primeiro teatro permanente em uma província – em Lyon, uma pequena sala de 95 lugares – apresentara quatro anos antes *A Alma Boa de Setsuan*. Vilar tinha, por sua vez, realizado uma encenação de *Mãe Coragem* no TNP, logo seguida de *Arturo Ui*. A revista *Teatro Popular*, criada em 1953, no movimento de Vilar, tornou-se o órgão de propagação das ideias de Brecht na França. A influência de Brecht foi decisiva, menos para os autores que também eram diretores: notadamente Planchon, mas também Gabriel Garran, Guy Rétoré e Bernard Sobel, que criaram entre 1961 e 1963 os três primeiros teatros nos subúrbios de Paris – há agora perto de uma dúzia deles.

De 1951 a 1963, em doze anos, o TNP de Jean Vilar realizou duas mil representações em salas com geralmente dois mil espectadores. Ele atingiu assim mais de quatro milhões de espectadores, que ainda se lembram do *Cid* ou do *Príncipe de Hombourg* com Gérard Philipe e Maria Casarès. Essa era a primeira vez que Kleist atuava na França. Mas Vilar conseguiu fazer com que seu grande público do Chaillot reconhecesse as obras de jovens autores que apresentou. Isso porque o TNP abriu uma segunda sala, menor,

---

<sup>5</sup> Companhia de teatro alemã fundada e dirigida por Brecht.

chamada Récamier, onde Vilar montou, em 1959, a primeira peça de Armand Gatti. Grande poeta lírico como Walt Whitman, Gatti é também um combatente, cujas peças são principalmente sobre batalhas contra todos os tipos de formas de opressão: elas tratam dos campos de concentração nazistas, de Sacco e Vanzetti, do fascismo de Franco, da luta revolucionária irlandesa, da guerra do Vietnã, de Che Guevara, do regime-carcerário da França. Gatti utiliza raramente os teatros. Ele vai para espaços abertos e monta ele mesmo suas peças com amadores, atuando nas ruas, nas usinas, nas prisões. É o teatro de intervenção, ou de agitação; e os outros diretores vão seguir seu exemplo, pelo menos Alain François e André Bénédetto: um teatro projetado como uma ação de guerrilha.

Sem dúvida menos agressiva, mas também engajada, Ariane Mnouchkine, fundadora do Théâtre du Soleil, conquistou um imenso público com *1789*, que era uma grande festa teatral e grande operação pedagógica em torno dos valores da Revolução Francesa, cuja invenção consistiu em um sistema de montagem de fragmentos de textos e depoimentos da época, que causava no público o sentimento de viver diretamente a situação.

### **Segundo conjunto de eventos chave: um teatro do absurdo**

Tudo começou em 1950 com a criação de *A Cantora Careca*, de Ionesco, de *A Invasão*, de Arthur Adamov, e, em 1953, de *Esperando Godot*, de Beckett: três novos autores, um romeno de nascença, outro russo, e o terceiro irlandês, e que vão, ao longo dos anos cinquenta, revolucionar a escrita teatral francesa.

Tratando-se do engajamento, nós estamos aqui em outro polo: trata-se do teatro que exprime o nada da existência humana, e por isso é necessário destruir todos os ingredientes tradicionais da dramaturgia: a intriga, os personagens, a inserção em um tempo real e em um espaço real, a ação... Radicalização que vai até mesmo questionar a possibilidade de linguagem.

Teatro do desencajamento, se quisermos. Teatro que atua na forma de um ácido que coloca em evidência a ausência de senso. Teatro potente, contudo, na medida em que ele sacode o espectador em suas convicções mais enraizadas. Teatro cômico, enfim, pelo tanto que se baseia no deslocamento entre o que se espera e o que acontece... Ou que não acontece! Teatro da zombaria ou teatro que ri do próprio teatro e aniquila-o sendo realizado.

Entre os jovens diretores que apresentaram suas obras em pequenas salas parisienses, nós encontramos, paradoxalmente, Vilar (depois de Avignon e do TNP), mas sobretudo os dois infatigáveis caça-talentos que são Roger Blin e Jean-Marie Serreau.

Primeiro apresentado para quaisquer dezenas de pessoas, esse repertório vai pouco a pouco ganhando um grande público, e principalmente aumentando os limites do fazer teatral, mas sempre girando sobre a questão da possibilidade mesma de continuar a fazer teatro.

### **Terceiro conjunto de eventos chave: um teatro cerimonial**

A primeira peça de Jean Genet, *As Criadas*, foi escrita em 1947 para um encenador no auge de sua glória: Louis Jouvet. *Os Negros* será montado por Roger Blin em 1959, *O Balcão* por Peter Brook, em 1960, e *Os Biombos* por Blin, em 1966. Por vinte anos essas peças fazem escândalo, porque elas tratam de sujeitos escandalosos e porque seu autor é uma figura escandalosa: ladrão, traidor e homossexual. Isso é o que conta a obra de Genet, de uma soberba habilidade lírica, e que introduz uma nova dramaturgia: a do cerimonial.

Todos os relatórios humanos e sociais são falsos em sua essência, não existe a realidade, tudo é simulação, caricatura, enquanto que o teatro é um mapa dessa caricatura. É o teatro que celebra a caricatura, que a exalta! Não há interação entre os personagens de Genet, mas o encantamento de muitas vozes. Tudo se passa como se os personagens já estivessem mortos e atuassem as próprias vidas, uma vida reduzida a um ritual sem substância.

E sob esse ponto de vista o teatro de Genet marca uma corrente que não parou de se desenvolver até hoje, com a escrita dramática de Marguerite Duras, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, mas também entre os dramaturgos alemães mais representados na França: Peter Handke, Achternbusch, Thomas Bernhard e Heiner Müller. Nós podemos observar um movimento fundamental: o conflito dramático que se desdobrava sobre um espaço interpessoal, focado principalmente na vida interior da personagem. O drama leva a forma de uma confissão e de um autorretrato. O teatro não é mais uma ação se desenrolando em um presente dado (mesmo que em outra época), ele é um trabalho do passado no interior da personagem. O eu que se expressa não está mais introduzido no cosmos, nem na sociedade, nem em sua casa, ele está só, em lugar nenhum, mas se desloca. Ele não pode mais do que unir a monstruosidade e a morte. Ele erra e se recorda. E o teatro torna-se metateatro, na medida em que, a personagem para de fingir qualquer alteridade e faz emergir a voz do autor: é o autor que fala através dele e que vagueia pelas

palavras. Daí a tendência desse teatro de expor a forma de solilóquio narrativo sem começo nem fim. Por que sem começo nem fim? Porque é um recorte de vida que se encaixa em uma temporalidade e um espaço tornados cerimônias. (cf. J-P. Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989).

#### **Quarto conjunto de eventos chave: um teatro de encenadores**

Jean Vilar professou como regra de encenação o respeito absoluto do texto. "O ator digno desse nome não se impõe ao texto. Ele o serve. E servilmente." Tal era também a atitude de Serreau, de Blin, e do diretor sem dúvida mais importante do pós-guerra depois de Vilar, Jean-Louis Barrault, grande pioneiro também que teve o notado mérito de revelar ao público, nos anos quarenta, a imensa obra teatral de Paul Claudel.

Com Planchon uma reviravolta decisiva aconteceu. A inovação fundamental que devemos a ele é a noção de escritura cênica. Para ele, o teatro é feito do encontro de dois escritores no sentido pleno do termo: o escritor do texto e o escritor da cena. À primeira vista, isso não é nada de inovador e é até mesmo um pouco evidente. Na prática, contudo, o que se passa com Planchon é um processo de subordinação do texto às exigências do espetáculo, cujo encenador é o autor □ e eu disse bem: o autor, sem compartilhar. O texto torna-se um material cênico, um material dentre outros, e que pode sofrer todas as transformações que exige a ideia do espetáculo.

1958 é uma data importante. É a estreia da primeira encenação de Planchon de um clássico francês: *George Dandin*, de Molière. Essa encenação foi um sucesso. Ela foi seguida de outras obras tanto de Molière (*Tartufo*), Marivaux (*A segunda surpresa do amor*) e Racine (*Berenice*), como também de clássicos estrangeiros, como Shakespeare (*Henrique IV*, *Troilo e Cressida*, *Antônio e Cleópatra*, *Pércles*), e assim foram atualizadas e recriadas as obras primas do patrimônio mundial. De fato, Planchon "reescrevia" essas obras para o tratamento cênico que ele propunha. Não se falava mais no *Tartufo* de Molière, mas no *Tartufo* de Planchon.

Outra inovação que devemos a Planchon é a prática da montagem e da colagem: cortar fragmentos de obras dramáticas e usá-los para montar um espetáculo. Planchon procedeu assim com os textos de Corneille, de Adamov, de Ionesco, e do teatro de Boulevard.

A contribuição de Planchon ao avanço na arte teatral foi considerável. Mas, contudo, seu exemplo serviu aos encenadores que foram revelados de dez a quinze anos

depois dele, e que, ainda hoje, como ele, dominam a cena francesa e detêm posições de poder. Entre eles Patrice Chéreau, que ficou conhecido em 1966 com *O caso da rua de Lourvine* de Labiche, e cuja ascensão deu continuidade a Planchon nos quinze anos seguintes; Antoine Vitez, cuja estreia também foi no ano de 1966, com *Eléctra*, de Sófocles, que foi quem encabeçou a *Comédie Française*; Jean-Pierre Vincent, que ficou conhecido em 1968 com *O Casamento do Pequeno Burguês* e que, depois de dirigir o Teatro Nacional de Strasbourg em seguida a *Comédie Française*, veio a suceder Chéreau como patrono do maior centro dramático nacional: o Teatro de *Nanterre-Amandiers*.

Os mais jovens encenadores, que hoje têm entre trinta e cinco e quarenta e cinco anos e que se chamam Lavaudant, Bayen, Engel, Mesguich, Fall e Adrien, fizeram suas armas na esteira de Planchon. Cada um à sua maneira, eles trabalham a partir da segurança de que o encenador é o senhor soberano da obra teatral, o último autor do espetáculo.

É necessário "fazer teatro de tudo" disse Vitez, e notadamente, não há razão para se limitar a peças de teatro para fazer teatro. Nós podemos teatralizar um romance (e Vitez fez um espetáculo memorável a partir de um romance de Aragon, *Os Sinos da Basileia*, simplesmente repartindo seus fragmentos e distribuindo-os entre os atores); nós podemos teatralizar *Os Ensaíos* de Montaigne, *As Confissões* de Rousseau, o *De Natura Rerum* de Lucrèce, como faz atualmente Jourdheuil. Nós podemos, enfim, escrever nós mesmos os textos da peça que vamos encenar, e é esse o ponto de chegada lógico dessa trajetória: o encenador ordena a ele mesmo o texto de seu próximo espetáculo. E aqui está o autor em todo seu poder. E mais uma vez Planchon mostrou-se precursor.

#### **Quinto conjunto de eventos chave: um teatro que não é baseado no texto**

Em 1968 vocês tiveram a Primavera de Praga. Na França, houve a insurreição do Maio de 68... Um dos episódios memoráveis foi a decisão de ocupar o Teatro Nacional de Odéon pelos estudantes insurgentes, que viram ali um símbolo de estabelecimento cultural. O poder gaulista não se esqueceu de demitir Jean-Louis Barrault, que foi reprovado por não defender o lugar. Um evento mais significativo ainda foi, dois meses mais tarde, durante o Festival de Avignon, a contestação violenta contra Jean Vilar por um público jovem, protestando em nome de um antiteatro que personificou a representação em Avignon, durante esses dias, de *Paradise Now*, do Living Theater.

É impressionante que nesse mesmo ano de 1968, a França provava pela primeira vez o *Bread and Puppet* no Festival Mundial de Teatro do Nancy (fundado e dirigido por Jack Lang); o Grotowski com seu espetáculo *Akropolis* apresentado em Paris. O *Bread and*

*Puppet*, como também *Paradise Now*, eram a irrupção de um teatro baseado no transe do ator, na ação cênica e na consolidação do instante, uma apoteose do grito e do gesto. O radicalismo do príncipe da escrita cênica terminou na expulsão do texto.

Podemos ver nas ideias de Antonin Artaud a teorização desse movimento, explicado em seu livro *O teatro e seu duplo*, publicado em 1938, e que fez seu caminho por trinta anos, (caminho este também do chamado *Happening* nos EUA, mas nesse caso na França): nada pré-existe ao ato teatral, que assume a aparência de um sacrifício... Era uma onda e nós podemos relacioná-la à Ronconi que, vindo da Itália, apresentou em Paris, em 1971, em um salão de Baltard, seu estupendo espetáculo *Orlando Furioso* (suas obras têm um pouco do misticismo de Peter Brook, que criou um Centro Internacional de Pesquisa Teatral em uma sala parisiense em ruínas, os *Bouffes du Nord*) e *As Experiências de Gruber* (Faust-Salpêtrère, 1975). Entre os jovens diretores franceses, André Engel é quem vai mais longe no processo de transformação do espetáculo teatral em vivência sem nenhuma ligação com a representação.

Então é necessário aproximar a multiplicação de práticas ditas de criação coletiva. Por toda parte da França as companhias passaram a fazer teatro a partir de um tema, e os atores improvisavam seus textos ao longo do trabalho. O texto tinha o mesmo peso que os outros componentes do espetáculo: os acessórios, os figurinos, a iluminação. O maior momento dessa prática talvez tenha sido o impressionante espetáculo montado por Ariane Mnouchkine e sua trupe do *Théâtre du Soleil, Idade de Ouro*(1975).

Mas o evento de longe mais importante nesse momento foi a descoberta de Bob Wilson com *O Olhar do Surdo*, em 1971, em Nancy e depois em Paris. Era um espetáculo de imagens, sem texto algum, que inaugurou uma dramaturgia totalmente nova; e essa obra, seguida de outros como a de Bob Wilson nos anos seguintes, criou um choque cuja repercussão não foi menor do que aquelas que resultaram na descoberta da dramaturgia do Berliner Ensemble. Nenhum diretor francês fugiu da influência direta ou indireta de Bob Wilson e seu teatro, feito com um arranjo mágico, envolvente, cheio de efeitos visuais e auditivos, sem intervenção da palavra.

### **Sexto conjunto de eventos chave: um teatro do cotidiano**

É no interior desse conjunto que podemos situar meu próprio trabalho. Eu falarei de mim como um outro, na terceira pessoa.

Em 1973, foi apresentada em Paris a peça de Kroetz, *Alta Áustria*; e em Avignon uma peça de Vinaver, *A Procura de Emprego*. Do mesmo autor, Planchon monta em 1974

*Pela borda afóra* no Teatro Nacional em Lyon e depois em Paris. Em 1975 é *Liberdade de Brême*, de Fassbinder, e a primeira de um jovem autor francês: o *Treinamento de campeão antes da corrida*. No ano seguinte uma nova peça de Kroetz foi montada por Jacques Lassalle, duas novas peças de Deutsch, e ainda *Longe e Hagondange*, a primeira peça de Jean-Paul Wenzel, reapresentada um ano depois por Chéreau. Em 1977, é *Hotel Ifigênia* de Vinaver dirigida por Vitez, e em 1978, do mesmo autor, *Teatro de Câmara* dirigido por Lassalle. Finalmente, em 1980, um jovem diretor que começou com teatro de intervenção, Alain Façon, monta *Os Trabalhos e os Dias* de Michel Vinaver. Eu digo "finalmente" não porque esses poucos autores, alemães e franceses, pararam de escrever ou de produzir, mas porque sua ressonância está longe de ser comparada à chegada do brechtianismo, ou da atualização dos clássicos ou do teatro de imagens; esse evento, mesmo na medida da comunidade teatral, faz parte de uma pequena fração de público que acreditava detectar a emergência de uma nova escrita e uma nova dramaturgia: é ela que chamaremos de teatro do cotidiano.

Entre os autores franceses reagrupados nessa denominação, Vinaver era o único que não era um novo autor. Sua primeira peça, *Os Coreanos*, havia sido encenada em 1956 por Planchon, em Lyon, e em 1957 por Serreau, em Paris – o momento culminava com o teatro do absurdo e com um brechtianismo puro e duro. As peças que ele escreveu a seguir de *Os Coreanos* esperaram quinze anos para serem montadas. Sem dúvida foi um contratempo.

O teatro do cotidiano parte da banalidade da palavra emitida por qualquer um em situações sem interesse, com ausência de sentido *a priori*. Mas ao contrário do teatro do absurdo, que exalta o *nonsense*, todo o processo aqui consiste em remontar para o que poderia ser um novo fundamento do sentido. E esse processo se faz ao nível molecular da linguagem.

Teatro de texto, portanto. E se esse evento foi dissolvido de alguma forma antes de se constituir realmente, a causa é sem dúvida, ao menos em parte, da conjuntura que eu descrevi, na qual um teatro baseado na autonomia do texto ia contra todas as forças dominantes.

Quaisquer diretores obstinados, em primeiro lugar, e pode-se citar Vitez, Jacques Lassalle (diretor do Teatro Nacional de Strasbourg) e Alain Façon (diretor do Teatro do Oitavo, em Lyon), lutam para conseguir progressivamente o público dessa dramaturgia que privilegia a audição do que a visão.

### **Atualmente (em 1990)**

O teatro na França vai bem, se julgarmos a multiplicação das companhias de teatro. O número anual de criações profissionais ultrapassa facilmente o milhão.

A revolução da descentralização é um estrondoso sucesso. Além dos cinco teatros nacionais e os trinta e cinco centros dramáticos nacionais, o Estado subsidia mais de quinhentas companhias que não representam metade das que estão em atividade. Jamais houve tal abundância, que é signo aparente de vitalidade.

O financiamento desse conjunto de companhias – que constituem um setor público – é assegurado em três quartos pelo Estado e em um quarto pela bilheteria. O setor privado está reduzido a cinquenta salas, todas em Paris, subtraindo o teatro comercial ou de Boulevard. Ao mesmo tempo em que assistimos à proliferação da produção, a frequência geral nessas salas de teatro entre 1973 e 1987 caiu para menos de 40%. Essa queda de público traduz o desequilíbrio entre oferta e procura: o aumento da atividade e o desinteresse progressivo da população a seu respeito.

A prática teatral francesa não tem mais um *centro*. O *centro* nos anos trinta eram Copeau e Cartel. Nos anos cinquenta, era Vilar com o Teatro Nacional Popular e o festival de Avignon. Nos anos sessenta, era Planchon e o Teatro da Cidade, que logo se tornou o Teatro Nacional Popular. Finalmente, no começo dos anos sessenta, era Mnouchkine e o *Théâtre du soleil*. Esses "centros" irradiavam demandas da vida teatral francesa e exerciam uma influência unificadora. Dez anos depois, é a dispersão. A produção teatral se alargou, se diversificou, mas ela também se dispersou e enervou.

A expansão das companhias responde à expansão das tendências e das formas:

- a) O teatro de engajamento está morto, e dá as mãos para o fim das ideologias, o fim das utopias e o fim da ideia de que o teatro pode contribuir para transformar o mundo e a relação do homem com o mundo. Sartre e Camus não tiveram seguidores, o brechtianismo está no museu, da mesma forma que a ambição de um teatro popular real como serviço público, educacional e festivo, para todas as classes da população.
- b) O teatro do absurdo está morto, pelo menos como um movimento: Ionesco e Beckett foram responsáveis pelos maiores clássicos.
- c) O teatro cerimonial, pelo contrário, está onipresente e parece corresponder à sensibilidade da época. Um grande número de autores (incluindo os mais jovens), um grande número de diretores e produtores se situam nesse movimento que privilegia o monólogo a uma ou várias vozes e a errância da palavra que prega o eu

livre. É o teatro que faz teatro propriamente, um tipo de solipsismo que tem cheiro de morte.

- d) O teatro baseado somente no encenador se encontra em um duplo movimento de inflação e de desgaste. A inflação está em uma hipertrofia do espetacular – com o aumento vertiginoso dos custos de adereços, de iluminação e de efeitos sonoros, que aumentaram muito o luxo e a sofisticação. Cada um quis aumentar os limites do que se podia fazer para surpreender o público, querendo superar em esplendor uns aos outros. Hipertrofia do estrelato, também, para os encenadores que cada vez mais apelavam às estrelas de cinema para trazer mais brilho midiático aos seus espetáculos. Inflação mas também desgaste. São os mesmos, depois de vinte e cinco anos, que estão no poder dos organismos nacionais semelhantes a fortalezas orgulhosas ou estão arraigados, com cada vez menos renovação de ambição verdadeira, no que se concerne à criação. E o público se cansa de assistir a espetáculos que frequentemente estão cheios de colagens e da audácia formal dos seus autores. A sucessão é confusa, incerta, porque o Estado não ousa (ou não tem meios) de dar fim a um reinado que não acaba nunca.
- e) Nós podemos falar de desgaste, também, a propósito do teatro sem texto, do teatro baseado na imagem e no gesto. A grande excitação passou, e também os praticantes do teatro e seus espectadores se deram conta de que se tratava de um teatro sem vitalidade, com um discurso pré-definido.
- f) A partir de tudo isso, qual a situação da escrita teatral hoje?

Primeiro, não há, depois de Ionesco e Beckett, autores conhecidos, nem por um grande público, nem mesmo por atuantes da área. Diretores conhecidos, não há nenhum. Mas não há um só autor cuja notoriedade exceda o círculo estreito de profissionais e críticos.

Nós podemos pensar que é porque não há autores produzindo obras marcantes, e que as últimas foram de Ionesco e Beckett. Nós podemos pensar que a escrita teatral começou seu término com Beckett, que o teatro implodiu e que não há nada a esperar dele; nós podemos dizer que depois do reino dos encenadores, os autores tornaram-se prestadores de serviços dos encenadores: eles produzem os textos cuja natureza e estatuto se comparam àqueles livretos de ópera ou a roteiros de filme. As peças escritas hoje não têm a autonomia de tantas outras obras literárias.

Isto é sem dúvida verdade para a maior parte da produção de textos de teatro: os autores tendo sido expulsos para a revolução dos encenadores, sem a aura de prestígio que

tiveram acesso no passado. A crítica desempenhou, e ainda desempenha, um papel importante nessa expansão. As mídias se interessam em seguir o curso de um encenador de uma peça a outra, e não o curso de um autor de uma peça a outra. Para um autor, a memória coletiva não se constitui. É verdade finalmente que, ao contrário do passado, os romancistas importantes não escreviam mais para o teatro. Uma vala foi aberta entre a literatura e o teatro, pode-se dizer que entre o mundo cultural e o teatro. É uma das consequências da declaração de independência do teatro e da primazia dada à escritura cênica sobre a dramaturgia. A maioria dos escritores viraram as costas a esse novo teatro, e eles não se encontram mais.

Isso significa que o nome de Bernard-Marie Koltès é o único nome de escritor de teatro a ter adquirido uma notoriedade ao longo dos últimos dez anos. Koltès acaba de falecer, junho passado, e as cinco ou seis peças que ele escreveu constituem uma obra maior; mas seu nome sem dúvida não teria emergido se não fosse por Chéreau – é um fato único – que montou quase todas as suas peças sucessivamente.

A situação da escrita dramática na França é um transtorno porque seu estatuto é incerto, porque as condições são desfavoráveis à formação de uma imagem em torno da obra de um autor. Deve-se concluir que teatro como literatura é um tipo fadado ao seu fim, que não há mais, que não haverá mais dramaturgos cuja obra servirá à época na qual ele produz? A questão, no estado atual das coisas, pode somente ser posta. Quando se é um autor na França hoje, não se deve parar e sim continuar a trabalhar sem se preocupar muito com o que acontecerá ao seu trabalho imediatamente. Tentar ser encenado? Sim. Tentar ser publicado? Isso é o menos importante, talvez. Mas escrever para ser lido. E também para ser encenado mais tarde, e outra vez, e em outro lugar. As editoras na França estão pouco a pouco inclinadas a publicar as obras dramáticas, e uma luta é conduzida há alguns anos, com sucesso, para prevenir que o teatro desapareça como uma categoria editorial.

Qual é, finalmente, o lugar do teatro hoje na sociedade francesa? Importante como atividade complementar e negligenciado quanto ao impacto dessa atividade sobre o corpo social: porque o teatro, ao mesmo tempo em que ele fez raios dispararem para várias direções nesse meio século, repeliu a ele mesmo. É preciso também mencionar o efeito do fenômeno da televisão, que modificou profundamente a visão das pessoas a tudo o que é do domínio do espetáculo: mais passividade, mais inércia; menos mudanças ou participações.

Mas o efeito televisivo é também uma razão para o teatro não voltar a ser popular. Mesmo assim ele permanecerá no lugar da recusa à passividade geral que conduz a

civilização a uma sociedade pacífica ao regime capitalista e democrático. Nós podemos supor que o teatro não encontrará mais a função mais ou menos central que ocupou outras vezes na cidade. Mas, mesmo marginalizado, o teatro provavelmente continuará a renascer de suas cinzas, e a oferecer um alimento vital, insubstituível, àqueles que não se resignam a uma nova forma de tirania – doce e difusa □ e que substitui nesse momento, em toda parte do mundo, as formas mais visíveis e brutais – e muito mais tradicionais – de opressão. E eu falo da tirania das mídias e do consumismo, que levarão à invenção de novas formas de resistência.

**Resumé:** Cet article est une traduction d'une conférence organisée par le dramaturge français Michel Vinaver en 1990 à Prague. L'auteur retrace chronologiquement les mouvements et les événements théâtraux d'importance majeure en France à partir de la période entre les deux guerres au début des années 90, y compris en parlant de son propre travail.

**Mots-clés:** Michel Vinaver, théâtre français, contemporanéité.

# Cadernos

## letra e ato

Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson:

Raymond Andrews e os *visual books*

Lucas PINHEIRO<sup>6</sup>

**Resumo:** A dramaturgia visual dos espetáculos do encenador Bob Wilson é recheada de elementos múltiplos e híbridos, e é sobre um elemento fundamental para que esta dramaturgia possa existir que dissertaremos aqui, de forma concisa: a influência de Raymond Andrews, menino surdo, na criação e composição dos *visual books*, principal ferramenta utilizada até os dias atuais por Wilson na elaboração de suas obras.

**Palavras-chaves:** Bob Wilson; Dramaturgia Visual; Raymond Andrews; *visual books*

Eu sabia que Raymond era inteligente. Mas ele não sabia nenhuma palavra. Eu pensei que eu pensava através de palavras, então eu me questionava como ele conseguia pensar sem as palavras. Ele fazia desenhos para se comunicar comigo, e eu percebi que ele pensava através de imagens. (WILSON, 2009, s/p.)

A pesquisadora Maria Shevtsova (2006) traz à luz a maneira com a qual Bob Wilson trabalha no processo de elaboração da maior parte de seus espetáculos, dividindo-o em três etapas. A primeira, foco de nosso interesse, é o que Wilson chama de *'table workshop'*:

Assim que um trabalho foi decidido ou autorizado<sup>8</sup>, ele geralmente passa por três fases, começando com o que Wilson chama de *'table workshop'*

<sup>6</sup> [lucasalpinheiro@gmail.com](mailto:lucasalpinheiro@gmail.com). Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e Especialista em Psicomotricidade Educacional.

<sup>7</sup> Por caráter de explanação: a segunda fase compreende a escolha do elenco; e a terceira fase, o processo de preparação/treinamento do elenco e os ensaios do espetáculo.

<sup>8</sup> Autorizado aqui se refere a ter recursos financeiros capazes de propiciar a elaboração do espetáculo.

– um encontro que geralmente envolve Wilson, seu assistente de direção, um dramaturgo, um cenógrafo, um designer de figurinos e um compositor, outros são incluídos caso necessário. Eles falam sobre a peça assim como mapeiam seu conteúdo narrativo. (SHEVTSOVA, 2006, p.47)

Como procedimento padrão, enquanto o processo de discussão do conteúdo narrativo da peça ocorre e questões são levantadas, Wilson desenha, dando imagens aos seus pensamentos, e elaborando, mesmo após o término desta mesa de trabalho, o que chama de *visual book* – semelhante aos *storyboards* utilizados no cinema. O *visual book*, então, se transforma na principal ferramenta utilizada por todos aqueles que estão envolvidos na busca de dar vida ao espetáculo.

Sobre os *visual books*, Shevtsova nos diz que “tudo está desenhado neles, cena por cena, geralmente com textos ao lado ou embaixo dos desenhos, que são o suporte para a preparação de suas produções” (2006, p.42).

Ainda sobre o quão importante os *visual books* são para o processo de feitura do espetáculo, Wilson afirma que são neles que se pode encontrar...

[...] como diferentes cenas podem se relacionar uma com a outra, se pode haver recitativos ou algo falado, um dueto, ou alguma canção. Eu faço isso com desenhos para ver a construção, para ver como a história pode ser dita visualmente, como a arquitetura aparece no espaço e no tempo. (ENRIGHT, 1994 apud SHEVTSOVA, 2006, p.42)

Esta forma de elaborar os espetáculos, iniciando-se pelo *workshop table*, que culmina nos *visual books*, começa a ganhar força principalmente após o processo de criação da ópera que é considerada por muitos a obra-prima de Wilson, *Einstein on the Beach*, que estreou em 1975, no Festival d’Avignon, na França. Entretanto, antes mesmo da estreia de *Einstein on the Beach*, os *visual books* estão presentes na vida do encenador: devido sua formação enquanto arquiteto e pintor, mas, e principalmente, após o seu contato com Raymond Andrews, criança surda, em 1969.

Para além de ser o instrumento por excelência utilizado por Wilson para criar, organizar e construir seus espetáculos, os *visual books* representam também a forma como ele pensa: através de imagens. “Eu sou um artista visual”, nos afirma o encenador, “eu penso espacialmente”, ou, também, “Eu penso através de um pincel, este é o meu jeito de analisar uma peça” (HOLMBERG, 1996, p.77).

É neste pensar espacialmente através de imagens que consigo encontrar na figura de Raymond Andrews, e suas singularidades, uma espécie de “legitimação” para a forma

com a qual Wilson principia seus trabalhos. A partir do encontro com a figura de Andrews, e sua forma de ver e pensar, se dá início a carreira profissional de Wilson, ou como propõem Arthur Holmberg (1996), a fase das “óperas silenciosas” ou, ainda, a fase do “teatro das visões”, como sugere Stefan Brecht (1978)<sup>9</sup>.

É no final do processo de criação de *King of Spain* (1969) que Bob Wilson conhece Raymond Andrews. Conforme Andy deGroat nos diz, no documentário *Absolute Wilson*, o fato de Andrews ser incapaz de ouvir e falar fez com que Wilson se sentisse no dever de descobrir as possibilidades que os gestos e as imagens poderiam ter dentro de um espetáculo teatral, para que, desta forma e a partir destas mudanças, Andrews pudesse participar e “compreender” o que estava acontecendo no palco.

Se em *King of Spain* (1969) a participação de Raymond já altera a totalidade do espetáculo, adicionando-se novas cenas baseadas em seus desenhos e alterando outras que já existiam a partir de seu ponto de vista, é em *Deafman Glance* (1970), considerada por Holmberg (1996) a assinatura da primeira fase do trabalho de Wilson, que o encontro entre Bob e Raymond chega ao seu ápice. A peça, sem palavras, é baseada principalmente nos desenhos que o segundo fizera para se comunicar com o encenador, e dramatiza as tentativas de uma criança para compreender os mistérios presentes no começo e no final da vida.

Sobre o processo de criação de *Deafman Glance* em parceria com Raymond Andrews, o próprio Bob Wilson, em entrevista concedida a Stefan Brecht em 1970, comenta que:

(...) há alguma espécie de troca na comunicação sobre o material, e ele (Andrews) sabe que eu estou coletando algumas poucas informações, das quais muitas vêm dele. Isso é bom para mim, porque de repente é como se este fosse apenas o seu material e não o meu, quero dizer, de alguma forma é meu (...) mas é sobre ele, sobre a sua sensibilidade, seu jeito de ver (...) Eu gosto disso pois é como descobrir que eu tenho algum tipo de liberdade, porque é o material dele e eu só estou ajudando-o a... organizar? Eu não sei, é um jeito muito louco de trabalhar. (...) Eu não expliquei para ele que eu estava trabalhando em uma coisa teatral, mas ele sabia que nós estávamos trabalhando em uma ideia e ele continuava a me trazer informações sobre ela. (BRECHT, 1978, p. 430)

---

<sup>9</sup> Mesmo com nomenclaturas diferentes, ambos os autores afirmam que esta fase do teatro de Wilson ocorreu entre os anos de 1969 e 1973, englobando todas as produções deste período. Inicia-se com *The King of Spain* e se encerra com *The Life and Times of Joseph Stalin*, que foi apresentada no Brasil, em 1974, sob o nome de *A vida e a obra de David Clark* (a mudança de nome ocorreu devido a uma imposição dos militares durante a ditadura brasileira).

Andrews acaba ele mesmo sendo o responsável por criar a base do *visual book* deste espetáculo, o responsável por “escrever o texto” da peça. Wilson “apenas” ficou responsável por organizar a forma com a qual as imagens fluiriam durante o tempo e o espaço. Até onde pude ir, não consegui encontrar qual foi o momento onde Wilson passou a utilizar-se dos *visual books*, contudo, através destes excertos de entrevistas coletadas no decorrer dos anos sobre o processo de criação de *Deafman Gance*, arrisco-me a afirmar que foi neste espetáculo, e que devido aos desenhos de Andrews os *visual books* passaram a existir, mesmo que de forma prototípica.

Tanto Andrews como Wilson são os responsáveis pela composição da dramaturgia deste trabalho, sem falas ou textos. Ambos são os dramaturgos visuais de *Deafman Gance*, e, sobre este fato, Wilson explica – na mesma entrevista cedida a Stefan Brecht:

Acho que a razão que eu comecei a trabalhar com ele está no fato de ser algo muito visual, sua comunicação é extremamente visual, se ele quer me dizer algo ele pinta um desenho sobre, se ele tem alguma espécie de sentimento sobre alguém ele me demonstra através da cor (...) e é desta forma que ele fez a peça, como se eu estivesse pegando coisas que ele fez e meio que as estruturasse, arranjando as imagens e os personagens. (BRECHT, 1978, p.431)

É interessante resvalar neste ponto, que abrange a forma com a qual *Deafman Gance* foi concebida, porque ele nos demonstra que os desenhos de Andrews realmente foram a base de todo o espetáculo, contudo, é importante lembrar que, antes de serem o material-base de um espetáculo, os desenhos eram uma das únicas ferramentas que Andrews tinha a seu alcance para conseguir se comunicar com o mundo, com os outros, e com o próprio Bob Wilson.

As imagens que compõem este espetáculo foram criadas sem, necessariamente, terem tal intenção. Como já foi dito, tais imagens, primordialmente, eram a forma de “diálogo” entre Andrews e Wilson, que:

(...) tinha um arquivo. Eu tinha os desenhos e outras coisas que Raymond me dava em um quarto, e ele sabia disto. Ele gostava de colocar coisas lá e ele sabia, também, que eu era seletivo sobre o que eu guardava. Sempre que ele me dava pinturas ou desenhos eu, ou os colocava em qualquer lugar ou os jogava fora, mas algum deles eu guardava nestas pastas. (...) um dia eu percebi o que estava se passando na cabeça dele: ‘por que? Por que estes?’. E eu notei que talvez ele tivesse descoberto que havia algo diferente nos desenhos que eu estava guardando (...) e ele começou a me entregar desenhos e coisas para colocar nas pastas, como se dissesse: “este vai para esta pasta, este eu quero que vá para esta outra”. (BRECHT, 1978, p.430)

Foi através dos diferentes tipos de pinturas e desenhos presentes dentro destas pastas que a dramaturgia visual de *Deafman Glance* começou a ser elaborada. Wilson, na mesma entrevista, ainda fala sobre o fato de que quando o espetáculo começou a ganhar corpo, Andrews passou a lhe entregar imagens que apresentavam uma espécie de assinatura, um símbolo, que sempre estava presente em todos os desenhos. O símbolo em questão era um “OX”, que passou a ser o elemento principal do espetáculo.

Lançando a carreira de Wilson internacionalmente, *Deafman Glance* foi apresentado não só na América como na Europa, onde foi visto por Susan Sontag (1933-2004):

Meu primeiro encontro com o trabalho de Bob foi em *Deafman Glance* em Paris em 1971. Eu fui à estreia e voltei em todas as outras noites. Eu estava arrebatada. Eu a via como um choque de identificação. Eu nunca havia visto nada parecido com aquilo antes, mas era algo que eu sempre esperei para ver sem mesmo conhece-la. Eu precisava experimentar o teatro com aquele ritmo, aquela beleza, aquela intensidade. Por que o trabalho de Wilson é importante? É profundo e profundamente visionário. Esta é a assinatura de uma criação artística. Eu não consigo pensar em mais ninguém com um trabalho tão grande e influente. De ser tão prolífico, de ter uma paleta tão larga, fazer tantas coisas diferentes faz parte de sua genialidade. O seu é o grande teatro de nossos tempos. (SONTAG, 1993 apud HOLMBERG, 1996, p.6)

Outra pessoa que também assiste a *Deafman Glance* e fica maravilhado com o “milagre” do silêncio foi Louis Aragon, poeta e escritor francês, que descreve o espetáculo em uma carta para o seu amigo morto André Breton, autor do “Manifesto Surrealista”. Aragon escreve:

Eu nunca havia visto algo tão bonito desde que eu nasci. Nunca nenhum espetáculo chegou próximo a este porque, ao mesmo tempo, ele é um despertar para a vida e viver com os olhos fechados, o mundo de todos os dias indistinguível do mundo de todas as noites, realmente misturado com sonhos, tudo o que é inexplicável através da contemplação de um surdo... Bob Wilson ... é o que nós, de quem o surrealismo nasceu, sonhamos que viria após nós e ainda vai além ... Bob Wilson é surrealista através do seu silêncio, embora isto possa ser dito sobre todos os pintores, mas Wilson vincula gesto e silêncio, movimento e o que não pode ser ouvido. (ARAGON, 1971 apud SHEVTSOVA, 2006, p.9)

Bob Wilson não buscou, até o momento, teorizar ou elaborar um “método” de direção, portanto, é através de suas entrevistas, ou em registros de ensaios, que se torna possível pincelar os aspectos e reflexões do encenador acerca dos seus processos criativos.

Durante o processo de criação de *King Lear* (1985), em resposta a um dos atores, Wilson diz:

Eu sou um artista visual, eu penso espacialmente. Muitos diretores estariam analisando o texto com vocês, discutindo o que ele significa. Se você quer este tipo de tagarelice, vá a uma livraria e leia um livro. Escutar o que os professores tagarelam sobre o que eles acham que Shakespeare significa me dá tédio. Eu não trabalho desta forma. Eu não tenho senso de direção até que eu tenha senso de espaço. A estrutura arquitetural é crucial em meu trabalho. Se eu não sei para onde estou indo, eu não posso chegar lá. (HOLMBERG, 1996, p.77)

A reclamação deste ator, que nunca havia trabalhado com Wilson antes, estava no fato de que o encenador não estava ensaiando o texto de Shakespeare com o elenco, mas sim estava, antes de tudo, preocupado em “desenhar o espaço”.

Rememorando as “três etapas” seguidas por Wilson para a concretização de um trabalho e analisadas por Shevtosva (2007), é neste estágio, o último, que os desenhos saem do papel e começam a ganhar forma; são durante os workshops e ensaios com o elenco que o encenador investiga as diferentes maneiras de dialogar e combinar as imagens entre si, como o próprio afirmou em entrevista a Brecht: “(...) eu sou muito interessado na forma com a qual as coisas (imagens) funcionam juntas, como elas aparentam estando junto com outras, ou uma contra a outra, ou o que acontece com elas no tempo” (1978, p. 431).

Em outra entrevista, concedida à Lesschaeve (1977, apud SHEVTSOVA, 2007), após a estreia de *Einstein on the Beach*, Wilson afirma não se preocupar em ter uma mensagem em cada espetáculo, uma vez que o seu objetivo com o teatro é, principalmente, ‘fazer um arranjo arquitetural no espaço e no tempo’.

A construção deste arranjo arquitetural no espaço e no tempo que Wilson tanto se refere sofreu influência não apenas do seu encontro com Andrews, mas também dos quadros do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906). É através de Cézanne que podemos compreender o uso que Wilson faz do termo ‘arquitetura’, que para ele não é entendido apenas no sentido de construção ou de alguma espécie de design, mas também como sinônimo de estrutura, composição e forma.

Wilson se faz mais claro sobre sua abordagem destes termos quando ele fala sobre Cézanne, cujos princípios de composição (‘arquitetura’) ao longo das linhas horizontais, verticais e diagonais em perspectiva correspondem com os dele:

Cézanne é o meu pintor favorito. Meu trabalho é mais próximo ao dele do que o de qualquer outro artista. Minha produção de *Hamletmachine* é

como uma pintura de Cézanne em sua arquitetura. Cézanne simplifica e purifica as formas de revelar a estrutura e a composição clássica. Eu aprendi tudo com Cézanne, seu uso de cor, luz, de diagonal, de espaço – como usar o centro e as margens. Suas imagens não são emolduradas pelas margens. (WILSON, 1985, s/p)

De Cézanne, Wilson absorveu a monumentalidade; a dinâmica das formas arquiteturais em planos pictóricos; a interação existente entre forças opostas e balanceadas; o uso de cores quentes e frias para elevar a plasticidade; a importância dos ritmos lineares; a união através da repetição; a composição hierárquica; a tensão espacial; o diálogo entre o profundo e o superficial; e a criação de mistério através da abstração. Também aprendeu “a importância do espaço negativo – o espaço vazio ao redor de objetos” (HOLMBERG, 1996, p.79).

Cézanne também mostrou a Wilson como a impressão de monumentalidade pode ser criada através do jogo das formas geométricas, dos planos e das linhas. Ainda assim, a preocupação de Wilson é dar para a sua estrutura monumental algum “ar” – como Craig, que construiu telas gigantes para a produção de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, em 1912. As telas de Craig aventuram-se a dar forma ao espaço através da combinação do que aparenta peso com leveza, e isso só foi possível devido as telas poderem se mover. O movimento de vastos ‘pilares’ e ‘paredes’ tem um similar efeito no teatro de Wilson, criando um espaço móvel e dinâmico. Contudo suas construções geométricas são tão imponentes que, no geral, nos lembram não somente Craig como Adolph Appia. (...) Wilson, como Appia, explora a cenograficamente as três dimensões da arquitetura, e ele é particularmente interessado na tensão gerada entre os espaços tridimensionais e os espaços bidimensionais, as pinturas e cortinas de fundo. (SHEVTSOVA, 2006, p.54)

Para que se possa compreender a geografia Wilsoniana, construída no palco através dos inúmeros possíveis diálogos entre as imagens – que compõem a estrutura de sua dramaturgia visual –, precisamos começar por onde ele começa: a partir da articulação do espaço. Aprender os aspectos que englobam a composição da dramaturgia visual de Wilson significa entender a relação existente entre a vertical, a horizontal e a diagonal. Desta forma podemos compreender como o espaço muda através do tempo e, também, através das alterações provocadas pelas linhas verticais, horizontais e diagonais. Quando vamos analisar o trabalho de Wilson, conforme afirma Holmberg (1996), em adição ao espaço, precisamos prestar muita atenção a todos os aspectos que envolvem a percepção visual: equilíbrio, contorno, forma, luz, cor, movimento, dinâmicas, e todas as expressões incorporadas ao termo estrutura.

Talvez a melhor introdução a estas questões seja *Poles*, aquela instalação arquitetural que ele realizou em 1968, e que através da repetição de contorno forte e simples – um retângulo –, Wilson enfatizava o contraste entre o vertical e o horizontal. A repetição de formas geométricas primárias pode nos lembrar, ainda, a estética minimalista.

Wilson começa organizando o espaço através de campos de força gerados pela tensão entre o vertical e o horizontal, entre o desequilíbrio e a estabilidade.

Quando eu faço uma peça, eu começo pela forma, antes mesmo de eu saber o assunto. Eu começo pela estrutura visual, e através da forma eu descubro o contexto. A forma me diz o que fazer. Eu começo a preencher esta forma. Eu posso fazer um diagrama de todas as minhas peças. (WILSON, 2009, s/p)

No teatro Wilsoniano a estrutura do espaço é o enredo. É a partir da construção deste espaço, que se dá pelo antagonismo de forças geométricas, que Wilson principia seus trabalhos: “A composição espacial não é vazia de sentido em Wilson, antes disso, a forma transmite conteúdo, e quanto mais simples a forma, mais complexa será a sua conotação”. (HOLMBERG, 1996, p.85)

Desta forma, podemos compreender, mesmo que minimamente, como se dá o processo de formação, elaboração e articulação dos aspectos que permeiam a composição da dramaturgia visual dos espetáculos de Bob Wilson.

São os *visual books* o instrumento por excelência do qual o encenador faz uso, é a partir de seus desenhos que os espetáculos ganham contorno, forma, e “significados” – dos mais múltiplo e variados, dependendo de qual aspecto/elemento da cena o público “queira” se agarrar e utilizar como guia da encenação.

Para além das formas geométricas, das linhas horizontais, verticais e diagonais, ainda fazem parte do rol que engloba a dramaturgia visual de Bob Wilson tais elementos: a luz, a cor, a maquiagem, o figurino e os objetos-personagem cênicos; no entanto, preferiu-se por dar ênfase a semente que é capaz de propiciar que tais elementos possam vir a gerar frutos: o surgimento dos *visual books* e a importância de Raymond Andrews no que diz respeito a dramaturgia dos olhos wilsoniana.

### Referências Bibliográficas:

BRECHT, Stefan. *The Theatre of Visions – Robert Wilson*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

HOLMBERG, Arthur. *Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

WILSON, Robert. *Quartett*. In: Programa do espetáculo, 2009.

\_\_\_\_\_. *King Lear*. In: Programa do espetáculo, 1985.

### **Filmografia**

*ABSOLUTE Wilson*. Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min)

### **Abstract**

The visual dramaturgy from Bob Wilson's works is filled with multiples hybrids elements, and is about the fundamental element to this dramaturgy can exist, that we'll write here: the influence of Raymond Andrews, deaf boy, in the creation and composition of Visual Books, the main tool used by Wilson in the preparation of his works.

**Keywords:** Bob Wilson; visual dramaturgy, Raymond Andrews; visual books.

# Cadernos

## letra e ato

### Jacinto Heller: Repertório de um empresário teatral (1875-1885)

Aléxia Lorrana Silva FERREIRA<sup>10</sup>

**Resumo:** O presente artigo é fruto de um levantamento de dados, feito em periódicos do século XIX, sobre a trajetória da empresa teatral Phênix Dramática, empresariada por Jacinto Heller, apresentando as peças encenadas entre 1875 e 1885. Incluo, também, um panorama das circunstâncias e contextos históricos em que a companhia estava inserida.

**Palavras-chave:** Teatro musicado; Companhia Phênix Dramática; História do teatro brasileiro.

Nascido no Porto, Portugal, em 1834, Jacinto Heller era filho de um ator que veio para o Brasil quando aquele tinha apenas três anos. Heller tornou-se ator aos 15 anos, estreando no Rio Grande do Sul, e viajou por toda província até a morte de seu pai. Teve como mestre o grande ator romântico João Caetano, chegando a atuar a seu lado em sua Companhia no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro. Com o fim da Companhia de João Caetano, Heller passou a integrar a Companhia de Joaquim Heleodoro do Santos, no Ginásio Dramático. (MENCARELLI, 2003) Em 1868, empresariando alguns atores remanescentes da Companhia de Heleodoro, Francisco Corrêa Vasques criou a Companhia Phênix Dramática. Dois anos depois Heller assumiu a direção da companhia, como evidenciamos no anúncio de jornal:

Inaugurou-se ante ontem a nova empresa da Phênix Dramática, sob a direção do Sr. Heller, subindo a cena uma aplaudida comédia em 3 atos *Vaz, Telles e C.* imitação do vaudeville francês de Gavaud, Minard e

<sup>10</sup> E-mail: lorrana.alexia@gmail.com. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista PIBIC/CNPq em Iniciação Científica.

C., que tanto sucesso obteve no Alcazar. É autor da paródia o Dr. Augusto de Castro, Penna adestrada no gênero. (*Diário do Rio de Janeiro*, 1870, p.1.)

À frente da Companhia Phênix Dramática, Heller foi o principal responsável pela divulgação dos primeiros gêneros de teatro musicado, transformando-se rapidamente em concorrente direto do Teatro Alcazar Lyrique (BRITO, In: FARIA, 2012, p. 220), um teatro estabelecido no Rio de Janeiro (1859-1877) com o objetivo de acolher as encenações, em língua materna, das operetas que estavam na moda em Paris.

A companhia de Heller se consolidou como uma das mais importantes empresas teatrais deste período, ocupando primeiramente o Teatro Phênix Dramática, antigo teatro Eldorado, e a partir de 1882, mantendo o nome Phênix Dramática, mudou para o Teatro Santana, antigo Cassino, até se dissolver em 1893. Foram, portanto, vinte e três anos de intenso trabalho teatral.

O aparecimento do teatro musicado mudou a concepção estética do fazer teatral da época. A companhia Phênix teve grande importância nessa história porque nela o teatro ligeiro ganhou sua enorme popularidade.

A empresa iniciou uma forma diferente de diversão na cidade, e estabeleceu um marco na recepção das operetas europeias quando os autores brasileiros, que se viram estimulados a traduzir, adaptar, parodiar e escrever esse tipo de peça que tanto chamava a atenção do público.

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no teatro brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos e de circulações de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio, a indústria da cena. (MENCARELLI, 2003, p. 4)

Jacinto Heller regeu sua companhia nessa “indústria da cena”, fazendo dela a mais relevante em repertório de encenações de operetas, e tornou-se um dos primeiros empresários de sucesso dessa geração. Sua empresa, que era considerada estável,

[...] mantinha sob contrato cerca de vinte atores e atrizes, um casal de bailarinos, o diretor da orquestra, um contrarregista, um ponto, um guarda-roupa, um fiscal, um guarda-livros, um arquivista, um avisador e um fiel, perfazendo um total de trinta e três pessoas, sem contar os aderecistas, cenógrafos, maquinistas e outros auxiliares. (RUBENS JOSÉ BRITO in FARIA, 2012, p. 220)

Dispondo desta equipe grandiosa, que contava com atores consagrados da época, como Vasques, Guilherme de Aguiar, Mattos, Rose Villiot e Delmary, a Phênix Dramática encenou, entre os anos de 1875 e 1885, cerca de cento e quarenta peças diferentes. Sendo em torno de quarenta e cinco operetas, trinta e cinco comédia, quinze cenas cômicas, dez dramas, dez mágicas e outros tantos espetáculos sem gênero identificado.

Abaixo segue uma relação dos títulos, em ordem alfabética, e dos gêneros dos espetáculos encenados pela Companhia Phênix Dramática, no período de 1875 a 1885.<sup>11</sup>

PEÇAS (1875-1885)	GÊNERO
<b>A Atriz</b>	Comédia
<b>A associação da Família</b>	Comédia
<b>A Ave do Paraíso</b>	Opereta
<b>A Beata Tagarela</b>	Cena Cômica
<b>A Camargo</b>	Opereta
<b>A Casadinha de Fresco</b>	Opereta
<b>A Cauda do diabo</b>	Comédia
<b>A Cerração no Mar</b>	-
<b>A Criada impagável</b>	-
<b>A Estreia de uma Atriz</b>	Opereta
<b>A Exposição de Philadelphia</b>	Comédia
<b>A Filha de Maria Angu</b>	Opereta
<b>A Filha do Barão</b>	Comédia
<b>A Filha do Condenado</b>	Drama
<b>A flor de Liz</b>	Opereta
<b>A Gata Borracheira ou Chapim de Crystal</b>	Mágica
<b>A Grã Duquesa de Gerolstein</b>	Opereta

<sup>11</sup> Os dados são baseados em pesquisas de fontes primárias, como anúncios, programas, e críticas de espetáculos publicados em jornais, principalmente no periódico *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, disponíveis no portal de periódicos nacionais, a Hemeroteca Digital Brasileira. Embora esta tabela seja fruto de pesquisa minuciosa, sabemos que não é possível encontrar registros de todas as encenações, por diversas razões técnicas, fazendo-se necessário saber que outras peças podem compor o repertório da companhia neste período.

<b>A História de um Marinheiro</b>	Cena Dramática
<b>A Loteria do Diabo</b>	Mágica
<b>A Mangerona</b>	Opereta
<b>A Mascotte</b>	Opereta
<b>A mulher do papa</b>	Opereta
<b>A princesa dos Cajueiros</b>	Opereta
<b>A Princesa Estrela D'Alva</b>	Mágica
<b>A rainha Crinolone ou O Reinado das Mulheres</b>	Opereta
<b>A Senhora está Deitada</b>	Comédia
<b>A sina do Papa</b>	Comédia
<b>A Viagem à Lua</b>	Mágica
<b>A visão</b>	Drama
<b>Abel, Helena</b>	Opereta
<b>Aguentem-se no Balanço</b>	Cena Cômica
<b>AH! Cara dura!</b>	Comédia
<b>Ali-Babá ou Quarenta Ladrões</b>	Mágica
<b>Amar sem conhecer</b>	Opereta
<b>Amor em Liquidação</b>	Cena cômica
<b>Amor por Anexins</b>	Comédia
<b>Antonica da Silva</b>	Opereta
<b>As Almas do Outro Mundo</b>	Comédia
<b>As Atribulações de um Estudante</b>	Comédia
<b>As duas Bengalas</b>	Comédia
<b>As Mil e uma noites</b>	Mágica
<b>As proezas de Satanás</b>	-
<b>As sogras</b>	Cena cômica
<b>As vítimas de Barnabé</b>	Comédia
<b>Barba Azul</b>	Opereta

Bertha de Castigo	Comédia
Boas Noites, Sr. D. Simão	Zarzuela
Boccacio	Opereta
Casa de Orates	Comédia
Casamento singular	Comédia
Casar ou Pagar	Comédia
Christovão Colombo ou A descoberta da América	Drama
Cocota	Revista de ano
Coquelicot	Opereta
Coisas do Arco da Velha	Cena Cômica
D. Juanita	Opereta
Dá cá Tabaco, compadre!	-
Dois Amantes do High-Life	Opereta
Duas lições em uma só	Comédia
Em manches de Chemise	Comédia
Falka (Le droit d'Ainesse)	Opereta
Fatinitza	Opereta
Fica quieto nhonhô	Cançoneta
Gabriel e Lusbel ou Os Milagres de Santo Antônio	Drama
Genro e Sogra	Comédia
Genro e Sogro	Comédia
Gilete de Narbonn	Opereta
Giralda-Giraldinha	Opereta
Helena	Drama
Jaguarita a Indiana	Opereta
L' Echo de Montagens	-
Lágrimas de Maria	Drama
Les Nocés de Jeannette	Opereta

<b>Maxambomba</b>	Comédia
<b>Mme Favart</b>	Opereta
<b>Moços e Velhos</b>	Comédia
<b>Niniche</b>	Opereta
<b>Nova viagem à Lua</b>	Opereta
<b>O Amor Pelos Cabelos</b>	Cena cômica
<b>O Asilado</b>	Cena Cômica
<b>O casamento do alto vareta</b>	-
<b>O casamento e a mortalha</b>	Comédia
<b>O Cego e o Corcunda</b>	Drama
<b>O dia e a Noite</b>	Opereta
<b>O ditoso Fado</b>	Comédia
<b>O estatuário</b>	Cena dramática
<b>O Fausto</b>	Drama
<b>O filho do Regimento</b>	Comédia
<b>O Filho Exilado</b>	Cena Cômica
<b>O Guarani</b>	Drama
<b>O Jovem Telêmaco</b>	Mágica
<b>O Judeu Errante</b>	-
<b>O Lyceu Polycarpo</b>	Opereta
<b>O Meia Azul</b>	Opereta
<b>O Milho da Padeira</b>	Opereta
<b>O morro do Nheco</b>	-
<b>O passo das Bandeiras</b>	Cena Cômica
<b>O Primo Basílio</b>	Comédia
<b>O Príncipe Topázio</b>	Opereta
<b>O processo do Cancan em família</b>	Opereta

O sacristão de S. Justo	Opereta
O Sr. Domingos fora do Sério	Cena Cômica
O Sr. Mello Dias	Opereta
O Tio Padre	Comédia
O triumpho às avessas	Opereta
O ultimo figurino	Opereta
O visconde da rosa Branca	Comédia
O viveiro de Frei Anselmo	Opereta
Olhai! Olhai!	Cena Cômica
Os Argonautas	Mágica
Os dois Surdos	Comédia
Os Mosqueteiros no Convento	Opereta
Os Noivos	Opereta
Os Sinos de Corneville	Opereta
Os Três Boticários	Comédia
Os Três Chapéus	Comédia
Os trintas botões	Cena Cômica
Os Vagabundos	Opereta
Passo a Dois	-
Posso falar a Sra. Queiroz?	Comédia
Revista Theatral	Cena cômica
Robinson Crusoe	Opereta
Sacristão Político	Cena cômica
Sonhos de Ouro	Mágica
Tchang! Tching! Bung!	Cena Cômica
Três Espirros	Sainette
Uma embrulhada	Comédia
Uma Experiência	Comédia

Uma noite de carnaval	Sainete
Uma noite no Castello	Opereta
Uma viagem a Pekin	Opereta
Vaidades Femininas	Comédia
Vasques e Mattos	Entre ato cômico
Velhinho do Asilo	-
Vendi a Família	Comédia
Viagem a Roda do Mundo à pé	Cena cômica
Zig-zag	Cançoneta

Tabela 1- Título e gênero das peças encenadas pela Companhia Phênix Dramática, empresariada por Jacinto Heller

### Phênix Dramática: os gêneros musicados

Enquanto a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático e seduzia nossos principais escritores e intelectuais, um outro tipo de espetáculo teatral, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres, começava a atrair o público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante. (FARIA, 2001, p.145)

Esta história começa com a chegada da opereta francesa ao Alcazar Lyrique, teatro inaugurado em 1859, e empresariado por Joseph Arnaud. O gênero opereta surgiu na França no século XIX e foi popularizado por Jacques Offenbach. A expansão e sucesso das operetas motivou uma série de paródias e traduções para o português. Os escritores nacionais, inspirados nos sucessos das encenações do Alcazar, se apropriavam da linguagem oferecida por Offenbach para criar operetas que, a princípio, mantinham as partituras, mas adaptavam os enredos aos costumes nacionais. *Orfeu na roça*, escrita e encenada por Vasques, no Teatro Phênix Dramática em 1868, foi o marco da primeira paródia, baseada no original *Orphée aux enfers*, escrita por Hector Crémieux e Ludovic Halévy, com música de Offenbach, e obteve sucesso colossal para época, se mantendo por um ano em cartaz. (GUINSBURG, 2006)

Este período foi bastante intenso para as traduções e paródias de operetas, que, ao mesmo tempo em que eram encenadas em sua língua original no Alcazar, eram cada vez mais “acomodadas”, como se dizia na época, em enredos de costumes e tipos brasileiros (FARIA, 2001). As adaptações utilizavam a música original, mas transferiam a ação dramática para o Brasil. As traduções, portanto, não tinham nada de literais, e contavam

com a contribuição da criação teatral dos atores. A opereta costumava ser uma história alegre e fantasiosa, apropriava-se da música e de seus movimentos, da transição da fala para o canto sem hesitação, substituindo a realidade pela teatralidade. (PRADO, 1999 p.98)

Artur Azevedo (1855-1908) foi um importante dramaturgo do século XIX, que além de ter parodiado e traduzido variadas obras que foram encenadas na empresa de Jacinto Heller – a Phênix Dramática – foi o responsável pela nacionalização da opereta. *A filha de Maria Angu* (1876), sua primeira paródia, baseada na opereta *La fille de Madame Angot* (1872), texto de Siraudin, Clairville e Koning, música de Lecocq, foi levada à cena pela empresa Phênix Dramática. O sucesso da encenação foi imenso, deixando a paródia no repertório da companhia por muitos anos. Para se ter uma ideia, em abril de 1882 a companhia Phênix fazia a 145ª representação da peça.<sup>12</sup> A trajetória e o sucesso da opereta *A filha de Maria Angu*, que sempre atraiu muita concorrência (isto é, muito público, na linguagem jornalística da época), foi além da ambição inicial do escritor, que nem pretendia encená-la, “escrevi a Filha de Maria Angu por desfastio, sem intenção de exhibi-la em nenhum teatro [...]”. (MAGALDI, 2001, p. 155)

A filha de Maria Angu continua a atrair grande concorrência ao teatro da Fênix. Amanhã é a recita do autor o Sr. Artur de Azevedo, que tem sido chamado à cena em quase todos os espetáculos. É de esperar que o público concorra a festejar o esperançoso escritor, a quem de certo, o êxito da sua estreia, animará para novos trabalhos. (*Gazeta de Notícias*, 1876, p.02)

Artur Azevedo não só deve ter se surpreendido com o sucesso da paródia, *A filha de Maria Angu*, como superou a expectativa do público em relação as suas obras vindouras, escrevendo outras paródias que foram encenadas pela empresa de Heller, como *A casadinha de Fresco* (1876), paródia de *La Petite mariée* de Letterrier e Vanloo e música de Charles Lecocq e *Abel, Helena* (1877) parodia de *La Belle Hélène*, de Meilhac e Halévy e música de Offenbach. Em coautoria com seu irmão Aluízio Azevedo, acomodou à cena a opereta *A flor de Liz* (1882), música de Leon Vasseur. Além das paródias, Artur também fez a tradução das seguintes peças: *Niniche*; *A Camargo*; *A Mulher do papa*; *Fatnizça* – junto com o escritor Eduardo Garrido; *O dia e a noite*; *Os três boticários*; *Coquicot*; *Gilete de Narbonn*; *Falka*; *O príncipe topázio*.

Depois do sucesso com as paródias, Artur Azevedo escreveu operetas originais, *Os Noivos* e *A princesa dos Cajueiros*, ambas de 1880, também encenadas pela empresa de Heller,

---

<sup>12</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1882, p.04

marcaram a nacionalização do gênero opereta, pois a música é de autoria de Sá Noranha, compositor português radicado no Brasil. (FARIA, 2001)

Outros escritores também fizeram sucesso com suas peças e traduções na Companhia Phênix Dramática, como o dramaturgo português Eduardo Garrido (1842-1912). Entre as peças encenadas no repertório da companhia de 1875 a 1885, eram suas as traduções de: *O Jovem Telêmaco*; *As Mil e uma Noite*; *Boccacio*; *Uma embrulhada*; *Os Sinos de Corneville*; *Uma viagem a Pekin*; *D. Juanita*; *O sacristão de S. Justo*; *O Meia Azul*; *A Ave do Paraíso*; *Amar sem conhecer*; *Os Mosqueteiros no Convento*; *A Mascote e Mme Favart*; *Fatinitza* – tradução feita junto com Artur Azevedo. E de sua autoria as peças: *A Loteria do Diabo*; *A gata Borracheira ou O Chapim de Crystal*; *A Viagem à Lua*; *Sonhos de Ouro*; *Ali- Babá ou os Quarenta Ladrões*.<sup>13</sup>

A tradução feita por Eduardo Garrido da opereta *Os sinos de Corneville*, com música de Roberto Plaquette, fez extensa carreira no repertório da companhia, chegando a 200ª apresentação<sup>14</sup> em dezembro de 1882, sempre com “enchentes” – expressão usada para indicar quando o teatro estava cheio em noite de espetáculo.

No Phênix Dramática sobe hoje à cena mais uma vez a nunca assaz aplaudida opereta *Os Sinos de Corneville*, que em boa hora lembrou-se o Heller de montar no seu teatro. É só colocá-la no cartaz e contar com a casa cheia, tanto que parece-nos que lá caminha ela para o seu segundo centenário. (*Gazeta de Notícias*, 1880, p. 01)

E ao mesmo tempo em que a companhia Phênix Dramática mantinha a peça em seu programa, em 1881 a companhia Lyrica Franceza apresentou a original, *Les cloches de Corneville*, no Teatro Santana, “a pedido de muitas excelentíssimas famílias” do Rio de Janeiro.

Além da opereta, a Mágica foi outro gênero de grande sucesso e que também fazia parte do repertório da Companhia Phênix Dramática. A mágica é um tipo peça teatral com ações fantásticas e sobrenaturais, que encantava pela beleza e complexa resolução cênica, sendo que

[...] sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta de truques e surpresas, assim como os números de dança e música. (GUINSBURG, 2006, p. 175)

<sup>13</sup> Informações encontradas em programas de espetáculos no jornal *Gazeta de Notícias*.

<sup>14</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1882, p.04

Nos anúncios dos espetáculos de magia ficava sempre em evidência o que mais atraía o público. Eis descrito um dos anúncios da magia *A loteria do Diabo*, encenada pela companhia Phênix por muitos anos.<sup>15</sup>

EMPRESA DO ARTISTA HELLER, representar-se-á a grande magia em 4 atos e 17 quadros, do escritor E. Garrido, música do maestro H. A. De Mesquita – A LOTERIA DO DIABO – toma parte toda a companhia. Cenários, vestuários, adereços, tramoias, bailados, marchas, etc, etc. (*Gazeta de Notícias*, 1885, p. 04)

O apelo visual era o principal elemento dos espetáculos de mágicas, que deixava de lado a importância do texto. A arte do maquinista e do cenógrafo ganhava destaque nos palcos e nos anúncios de jornais. Jacinto Heller parece ter encantado o público com as *mise-en-scènes* de suas mágicas, sendo até chamado de general das mágicas.

Torcem o nariz à comédia e ao drama? Não lhe agradam nem uma nem outra? Pois sosseguem. O Santana lá está com a bela magia, *A Loteria do Diabo*, que dá sempre a sorte grande ao Heller; mas, com grande satisfação dos espectadores, que não sabem se hão de rir com o Vasques, ou deslumbrarem-se com as belezas da *mise-en-scène*. (*Gazeta de Notícias*, 1884, p.02)

[Sobre a magia *A Gata Borrallheira*] Quando a empresa do artista Heller anuncia uma peça nova, o público afluí ao teatro, confiando no conhecido bom gosto, habitual esplendor e luxo que às mãos largas emprega a direção. Não tendo sido iludido em sua expectativa, o público vão sempre e continuará a ir. [...] Como de costume a empresa fez verdadeiras extravagâncias em luxo de vestuários. Há cetins e ouro em profusão, isto sem contar com o valor artístico e bom gosto no desenho das toilettes [...]. No final de todos os atos, e notavelmente no último, foram os artistas chamados à cena e muito aplaudidos. Tiveram também farto quinhão o Mesquita, que bem merece, e o Heller, a quem o público aplaude sem fazer ideia do quanto custa por em movimento toda aquela gente. Decididamente este Heller [...] nasceu para ser general das mágicas. (*Gazeta de Notícias*, 1884, p.02)

Em contraponto à grandiosidade do espetáculo de magia, existia outro “gênero” do teatro leve com encenação bem simples, interpretada por apenas um ator: a cena cômica. Seus textos eram escritos em versos e possuíam partes faladas e cantadas, e tratavam sobre diversos assuntos, tanto políticos como sociais. Este tipo de espetáculo foi muito explorado na companhia Phênix Dramática, que contava com o maior e mais famoso autor de cenas cômicas, o ator cômico Francisco Corrêa Vasques. (GUINSBURG, 2006, p. 74) A cena cômica mais encontrada nos anúncios dos jornais é *Viagem a roda do*

---

<sup>15</sup> De acordo com os anúncios encontrados, a peça teria ficado no repertório da companhia de 1877 a 1885, tendo pelo menos duas edições.

*mundo à pé*<sup>16</sup>, escrita e encenada por Vasques, tendo registros de apresentações de 1878 à 1885.

Outro gênero do teatro musicado encenado pela companhia Phênix Dramática era a revista de ano. Em 1885 a companhia encenou sua primeira revista, *Cocota* escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio. A revista de ano era uma espécie de resenha dos acontecimentos importantes do ano anterior. Os fatos principais eram personificados em cena com uma abordagem teatralizada e musicada. A revista de ano nasceu na França no século XVIII, no teatro que se fazia em feiras, e foi Artur Azevedo, que conheceu o gênero em Paris, quem trouxe o modelo que foi posteriormente utilizado por outros escritores brasileiros. Assim como a opereta e a mágica, a revista de ano era um gênero de grande entretenimento para o público. (FARIA, 2001, p.161).

As operetas, revistas de ano, mágicas, assim como as cenas cômicas e as paródias, fazem parte dos gêneros musicados, também conhecidos como ligeiros ou alegres. A companhia Phênix Dramática foi a principal encenadora destes gêneros ao longo da década de 70, mas nos anos 80 passou a enfrentar intensa concorrência com o surgimento de outras companhias que também se dedicavam aos gêneros, como a de Braga Júnior e a de Sousa Bastos. (MENCARELLI, 2003, p. 32).

O teatro musicado foi estruturando-se como a principal forma de diversão urbana, voltado para o grande público – formado por uma gama heterogênea de indivíduos, que iam de escravos até a família real. Esse tipo de teatro investia na espetacularidade cênica, sem se preocupar com o teatro edificante, e tornava essa nova “indústria” do teatro musical num campo de diálogo e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade. (MENCARELLI, 2003, p. 06) Devido a seu forte apelo popular, e sua “imoralidade”, o teatro musicado foi alvo de muitas críticas pelos intelectuais e letrados da época, que ligados à dramaturgia do chamado teatro sério, considerava o gênero ligeiro menor, ligando-o totalmente a uma suposta decadência, do teatro nacional.

Se por um lado as platéias se divertiam e os empresários ganhavam rios de dinheiro com as peças cômicas e musicadas, ou de grande aparato, por outro os escritores e intelectuais lamentavam a guinada do teatro brasileiro, que se afastava cada vez mais da literatura e se transformava em puro entretenimento. (FARIA, 2001, p. 150)

Apesar de o teatro ligeiro ter sido considerado um gênero menor pelos intelectuais da época, a sua consolidação foi um impulso para a vida teatral do Rio de Janeiro.

---

<sup>16</sup> Apesar de ser esse o título da peça anunciada no jornal, existe a possibilidade de que o título real seja: *A volta ao Mundo em Oitenta dias, a Pé*, conforme indicado no *Dicionário do teatro brasileiro* (2006).

Os gêneros ligeiros souberam explorar a linguagem própria da performance cênica, investindo na espetacularidade, indo além dos limites da dramaturgia textual. A dramaturgia escrita caracteriza-se como um texto que se tornava lugar de expressão de distintas visões, mas também a coreografia, a cenografia, a sonoplastia poderiam ser vistas como texto. A canção ainda associada à poesia, mas a música não-cantada e todos os outros elementos constitutivos do espetáculo compunham uma espécie de escritura cênica, sujeita a tantas e tão variadas leituras quantos os monólogos e diálogos emitidos no palco. (MENCARELLI, 2003, p. 20)

A escala na produção teatral da cidade do Rio de Janeiro nunca tinha sido tão alta como nessa fase do teatro musicado. Este tipo de teatro popular vai influenciar o rumo das produções teatrais posteriores, contribuindo não só para a construção de teatro nacional pautado na espetacularidade e no contato com o popular, como também na produção de uma dramaturgia moderna.

#### **Referências Bibliográficas:**

FARIA, João Roberto (org.). História do teatro brasileiro. São Paulo, Perspectiva/ SESC SP, 2012.

\_\_\_\_\_. Ideias teatrais: o século XIX no Brasil. São Paulo, SP: Perspectiva: FAPESP, 2001.

GUINSBURG, J. Faria, João Roberto; Lima, Mariângela Alves de (orgs.), *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas formas e conceitos*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. 5. ed. São Paulo, SP: Global, 2001.

MENCARELLI, Fernando. A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro, 1570-1908. São Paulo, SP: EDUSP, 1999.

#### **Periódicos:**

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1875 a 1885. Disponível no Portal de Periódicos – Hemeroteca Digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Anúncio da Companhia Phênix Dramatica. In. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, p.01, 22 abr. 1870.

Anúncio da peça *A filha de Maria Angra*. In. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p.02, 02 abr. 1876.

Anúncio da peça *Os Sinos de Corneville*. In. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 01, 24 fev. 1880.

Anúncio do espetáculo *A gata borralheira*. In. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p.02, 26 abr. 1884.

Anúncio do espetáculo *A loteria do Diano*. In. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p.02, 11 nov. 1884.

Anúncio do espetáculo *A loteria do Diabo*. In. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p.04, 4 jul. 1885.

**Abstract:** This paper presents a research of information, made in XIXth century newspapers, about the history of the theater company Phênix Dramática, that belonged to the producer Jacinto Heller. It presents the plays performed between 1875 and 1885 and includes also a presentation about the circumstances and historical context in which the company was involved.

**Key-words:** Musical Theater, Phênix Dramática; Brazilian theater history.

# Cadernos

## letra e ato

### A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista

Larissa de Oliveira NEVES<sup>17</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta rapidamente algumas reflexões sobre o teatro brasileiro do século XIX, para então comentar a tradição francesa da personagem Madame Angot, recuperada na opereta *La fille de Mme Angot* (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq) e, por fim, comparar a mesma com sua versão brasileira, *A filha de Maria Angu* escrita por Artur Azevedo e encenada no Rio de Janeiro em 1876.

**Palavras-chave:** teatro popular; opereta; história do teatro

#### O teatro musicado no Brasil oitocentista

Entre as décadas de 1870 e 1880 consolidou-se nas casas de espetáculos brasileiras um novo tipo de fazer teatral: os gêneros musicados, que vigorariam com força até praticamente meados do século XX e cujos descendentes continuam a ser apresentados com sucesso até hoje. Esses gêneros (revistas, operetas, mágicas, burletas) tiveram grande importância por diversos motivos, como a potencialidade cênica e a popularidade alcançadas, a difusão do teatro, a influência no teatro moderno que se iniciaria algumas décadas adiante; mas, principalmente, foram gêneros nos quais a cultura popular brasileira ganhou um espaço antes quase inexistente nos edifícios teatrais.

Diversos dramaturgos escreveram peças musicadas no período, no entanto, Artur Azevedo (1855-1908) é o nome que marcou essa geração de artistas, por ter sido o escritor que com mais afinco e qualidade dedicou-se à dramaturgia musicada no final do século XIX. Escritor fecundo, Azevedo foi também contista, cronista e poeta, no entanto sua

---

<sup>17</sup> Professora de Dramaturgia e de Teatro Brasileiro do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Esse artigo é resultado de financiamento Fapesp (processo n. 2015/06188-7) E-mail: larissa@iar.unicamp.br

maior paixão voltava-se para a cena. Membro da Academia Brasileira de Letras e convivendo no dia-a-dia com os escritores do círculo de Machado de Assis, a quem admirava profundamente, Artur Azevedo escreveu, além das comédias musicadas, diversas comédias de costumes, as quais valorizava por estarem mais próximas aos ideais estéticos dos literatos de seu tempo.

Podemos dizer que durante o século XIX tivemos alguns dramas de grande excelência literária e cênica sendo produzidos, dentre os quais destacam-se *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves de Magalhães, e *Mãe*, de José de Alencar. No entanto, não podemos dizer que tivemos um escritor cuja produção de linha de frente fosse teatral e voltada para o drama. Dentre os dois autores citados, por exemplo, o primeiro passou para a posteridade como poeta e o segundo como romancista, já que, diferente de Artur Azevedo, eles não foram dramaturgos e “também poeta e romancista”; eles foram, sim, poeta e romancista e “também dramaturgos”. Isto é, enquanto podemos dizer que Azevedo escrevia teatro, além de outros gêneros, os outros autores escreviam poesia e romance, além de teatro. Foram homens de letras, que amavam teatro e a ele dedicaram parte de seu tempo, gerando peças bastante fortes, mas não se pode dizer que foram homens de teatro.

Assim, escritores brasileiros, cuja obra é lembrada primeiramente pelo teatro, no século XIX, dedicaram-se à comédia, não ao drama, sendo Martins Pena (1815-1848) e Artur Azevedo os principais dentre os inúmeros autores, vários dos quais estão hoje quase esquecidos. Essa situação dificilmente pode ser explicada (por que a comédia e não o drama?); o fato é, porém, que na obra de tais dramaturgos a cultura brasileira apresenta-se de forma bastante expandida: linguagem, costumes, festas surgem representados numa cena potencialmente crítica. No final do século, quando os gêneros musicados transformam os palcos, a rica cultura popular nacional ganha contornos vivos em personagens, enredos, música e dança – dialogando com um público ávido por diversão.

Existia clara identificação entre os habitantes do Rio de Janeiro e as peças cômicas musicadas. É bastante curioso notar, portanto, que esses gêneros começaram sua caminhada como adaptações de obras francesas. A invenção desse *modus operandi* teatral é delegada a Francisco Correia Vasques: o primeiro artista a transformar a cena parisiense num universo roceiro, ao adaptar, em 1868, a opereta *Orphée aux Enfers* (1858; texto de Hector Cremieux e Ludovic Halévy, música de Jacques Offenbach) para *Orfeu na roça*. O inusitado sucesso de público fez com que imediatamente diversos outros artistas buscassem o mesmo resultado.

O jovem Artur Azevedo foi um deles. Tendo já escrito uma peça musicada em São Luís do Maranhão (a até hoje muito encenada comediazinha *Amor por anexins*, de 1870), o autor identificou-se de imediato com a opereta quando se mudou para o Rio de Janeiro, em 1873. Assim, no dia 26 de março de 1876 estreava no teatro Fênix, no Rio de Janeiro, pela companhia do empresário Jacinto Heller, a opereta *A filha de Maria Angu*, adaptada por Artur Azevedo do original francês *La Fille de Mme. Angot* (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq). Com essa peça o autor iniciou sua carreira no Rio de Janeiro.

### *La Fille de Mme Angot*

*La Fille e Mme Angot* é uma das operetas mais comentadas nos estudos franceses sobre o gênero, não só pelo seu estrondoso sucesso, mas também porque marca um período do teatro musicado de Paris que se inicia por volta da década de 1870 e que tem como característica o surgimento de novos compositores, como o próprio Charles Lecocq, depois de duas décadas de supremacia de Jacques Offenbach – aquele que, se não inventou a opereta, já que as pesquisas apontam para Hervé, com certeza a inovou e popularizou.

Segundo Richard Traubner (2003, p. 75): “But all 1871-72 operettas were swept aside by the triumph of Charles Lecocq’s *La Fille e Mme Angot* at the end of 1872, in Brussels. When it arrived in Paris in 1873, Lecocq effectively replaced Offenbach as the emperor of opereta”.<sup>18</sup> A partir de então, as operetas diminuíram seu caráter de pesada sátira social, para investir em enredos um pouco mais leves, voltados para o romance:

Since 1879, wit and satire have had a difficult time with increasingly bourgeois and petit-bourgeois audiences that prefer sighing over a good love story, preferably decked out in lavish costumes, to laughing at the vices of the current government. The riotous, rapid-fire buffonery was softened into a less raucous, more refined gaiety.<sup>19</sup> (Idem, p. 76).

Como indicado na citação, a opereta de Offenbach, que reinou nos teatros parisienses do segundo império (1852 – 1870), tinha como mote realizar uma sátira ferina da sociedade, utilizando, para tanto, a paródia. Embora o romance não deixasse de aparecer, este ficava em segundo plano frente a ridicularização dos vícios das classes

---

<sup>18</sup> “Mas todas as operetas de 1871-72 foram varridas pelo triunfo de *A filha de Mme. Angot*, de Charles Lecocq, no final de 1872, em Bruxelas. Quando a peça chegou a Paris em 1873 Lecocq de fato substituiu Offenbach como imperador da opereta.” (tradução minha)

<sup>19</sup> “Desde 1879, sagacidade e sátira começaram a ter dificuldades com a crescente quantidade de público burguês e pequeno-burguês, que preferia suspirar com uma boa história de amor, de preferência decorada com lindos figurinos, a rir dos vícios do presente governo. A cortante e trepidante bufonaria foi amaciada em uma alegria menos rústica, mais refinada.” (tradução minha)

dominantes francesas, inclusive do próprio público, gerando uma saudável autoderrisão, que divertia os espectadores. Tema comum era a paródia dos mitos gregos, que ocorre de forma exemplar em *Orphée aux Enfers* (primeiro grande sucesso de Offenbach, quando este consegue autorização para encenar peças mais longas e complexas em seu teatro, o Bouffes-Parisiens) e em *La Belle Hélène* (1864), peças nas quais os elementos sérios e emocionantes dos enredos míticos, e a austeridade e beleza dos deuses e heróis gregos, são transformados em piadas grosseiras e divertidas.

A opereta tem por base estrutural a paródia, inclusive ela se inicia como uma paródia da formalidade musical, convencional e temática da ópera. A opereta se insere no que Mikhail Bakhtin (1993) descreveu como riso rebaixador, que inverte os papéis. No caso das operetas brasileiras, embora o processo tenha se iniciado a partir da adaptação das peças francesas para a realidade nacional, o riso envolve toda a população, não apenas uma elite, capaz de reconhecer o mito e, assim, divertir-se ainda mais com a paródia. O povo brasileiro vê a si mesmo em cena, ouve sua própria voz.

Se, num primeiro momento, a música continuava sendo francesa, com adaptação apenas dos libretos, num curto espaço de tempo operetas com música brasileira começaram a ser exibidas. Artur Azevedo escreveu suas primeiras operetas sem recorrer a nenhum modelo francês em 1880, musicadas por Sá de Noronha. No entanto, logo em sua primeira adaptação, ele já utilizava motes rítmicos nacionais, como veremos.

*La fille de Mme Angot*, como a grande maioria das operetas, não parte de um tema desconhecido de seu público, pelo contrário, a peça trabalha com uma figura bastante conhecida dos franceses do século XIX: Madame Angot. A personagem, emblemática, representa mulher do povo, trabalhadora, forte, grande. Aventureira, Madame Angot, em suas diversas epopeias, atravessa mares e oceanos em busca de aventuras sem deixar de ser, ao mesmo tempo, a feirante provinciana francesa, com todas suas peculiaridades.

Na introdução de *La fille de Mme Angot*, Jules Claretie (1875) cita nada menos que doze títulos diferentes de peças sobre Madame Angot, encenadas em Paris no final do século XVIII e começo do século XIX. A primeira de grande sucesso, *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, de Maillot, foi encenada em 1797 no teatro Théâtre d'Émulation, e teria rendido ao teatro 200.000 francos, sendo que o autor recebeu a pequena soma de 500 francos. O sucesso não se deveu apenas ao texto, o ator Labenette Corsse, que interpretou Mme Angot, teria sido também responsável por atrair a população ao teatro, para rir das aventuras e desventuras dessa personagem popular, assim descrita:

Mme Angot est une femme de la Halle, grosse, grossière, *forte en gueul* comme une servante de Molière, le cou charnu, enguirlandé d'une lourde chaîne de montre, ses doigts énormes alourdis de bagues plus larges que celles des chevaliers romains, le bonnet sur l'oreille et le tablier rouge au ventre. (CLARETIE, In. Clairville, Siraudin & Koning, 1875, p.II)<sup>20</sup>

Filha de peixeiros, Mme Angot teria viajado para diferentes terras e se envolvido em muitas aventuras. Ela representaria o verdadeiro espírito popular francês, numa terra cuja arte erudita foi referência para o mundo ocidental desde o Renascimento. Não só isso: “Les parvenues du premier Empire et celles des dernières années de la République devaient, à coup sûr, plus ou moins se reconnaître dans ce personnage bruyant, ridicule et bon enfant”<sup>21</sup> (Idem. Ibidem.) Isto é, Mme Angot representaria, também, uma personagem que ascende socialmente, saindo do mercado de peixe para tornar-se uma mulher rica.

Os autores de *La fille de Mme Angot* recuperam essa personagem ao criar um enredo burlesco em torno de sua filha. Tendo sido tão popular, com certeza o nome geraria identificação nos espectadores parisienses do final do século XIX. Inclusive as coplas nas quais Mme Angot é descrita comentam os lugares por onde a personagem passou nas obras anteriores, como Constantinopla (*Mme Angot à Constantinople*, de Robert le Minily de la Villehervé) e Malabar (*Mme Angot au Malabar*, de J. Aude e L. Lion).

Tais peças colocavam em cena o mundo coletivo do mercado, da feira, da população pobre e mais periférica, sem deixar de lado a elite. Quando Artur Azevedo escolheu esse texto para adaptar, transformando-o em *A filha de Maria Angu* – num trocadilho que é de imediato engraçado aos nossos ouvidos –, ele estava trazendo para os palcos nacionais um enredo que já era popular em sua terra de origem. Claro que o espectador brasileiro não reconheceria as referências paródicas ligadas à tradição da personagem Madame Angot, completamente desconhecida entre nós. No entanto, a alegria e a jovialidade de um mundo coletivo, ligado à música, é capaz de atrair o público, principalmente quando o autor, como Azevedo o faz, alcança transformar o enredo de tal forma que a identificação com o universo brasileiro surge de forma quase imediata, a exemplo do título da peça nacional.

---

<sup>20</sup> “Mme Angot é uma mulher do mercado, gorda, grosseira, de voz grave como uma serviçal de Molière, o pescoço carnudo, decorado por uma pesada corrente de relógio, seus dedos enormes cobertos por anéis maiores que os dos cavaleiros romanos, chapéus sobre as orelhas e avental vermelho sobre o ventre”. (tradução minha)

<sup>21</sup> “As pessoas que ascendiam socialmente no primeiro Império e aquelas dos últimos anos da República deveriam, com certeza, mais ou menos se reconhecer nessa personagem barulhenta, ridícula e bem-humorada” (tradução minha)

## *A Filha de Maria Angu*<sup>22</sup>

Observar como Azevedo transformou a realidade francesa expressa nas linhas de *La Fille de Mme. Angot*, em motes que reconhecemos como tradicionalmente brasileiros, consiste num exercício interessante de desvendamento do começo desse período tão rico na história do nosso teatro. A partir da adaptação dessa peça, e do sucesso por ela alcançado, o autor continuou a trabalhar com modelos franceses de cena, mas cada vez mais os transformando de acordo com a realidade nacional. Nesse rápido estudo pretendo demonstrar como logo nessa primeira composição o dramaturgo alcançou criar uma peça que não somente se utiliza de material da cultura popular para adaptar um conteúdo estrangeiro, como também inovou formalmente a partir dessa incorporação de elementos nacionais, na linguagem e na estrutura.

Nessa peça não há adaptação da música para ritmos brasileiros, mantêm-se as partituras francesas de Lecocq, no entanto, outros aspectos formais indicam o abasileiramento da cena, especialmente as falas das personagens, mas também as indicações de cenário e rubricas. O primeiro ato de *La fille de Madame Angot* se passa em frente a um mercado, onde trabalham os pais e as mães de Clairette. Órfã aos três anos, a filha de Madame Angot foi adotada por uma comunidade. A peça se inicia no dia de seu casamento com Pomponnet, o barbeiro, arranjado pelos seus pais adotivos. No cenário, uma placa indica a loja do noivo: “*Pomponnet: perruquier – barbier*” (peruqueiro e barbeiro). Na versão brasileira, Clarinha é adotada pelos funcionários da “Fábrica de Fiação e Tecidos Pinho e Companhia”, sendo que o letreiro da loja de Barnabé (Pomponnet) tem a seguinte inscrição: “Barnabé, barbeiro e sangrador. Aplica bichas”.

Logo na primeira rubrica visualizamos, portanto, como o autor transporta para o universo brasileiro, com uma simples mudança de palavras, a espacialidade da cena, sem com isso alterar de forma contundente o enredo, que é praticamente o mesmo da peça original. Transformar um peruqueiro e barbeiro francês em um barbeiro sangrador que aplica bichas consiste numa transformação radical de paradigma cultural. No Brasil, os ofícios de sangradores e barbeiros se misturavam, principalmente dentro de comunidades menos instruídas. O costume de ter curandeiros aplicando sanguessugas (bichas) para aliviar dores espalhava-se por todo o país, onde, em alguns lugares mais distantes das capitais, consistia na única possibilidade de receber tratamento.

---

<sup>22</sup> Essa comparação entre as duas peças, com poucas alterações em relação ao presente texto, foi apresentada no IV Congresso Internacional de Teatro, da Universidad Nacional de las Artes, em Buenos Aires, e publicada nos anais do evento, o livro-eletrônico: Lopez, Lilian (org) *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea* - IV Congreso Internacional de Teatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas, 2015. pp. 50-54.

Mesmo nas cidades maiores, porém, as camadas mais populares recorriam aos barbeiros-sangradores para a cura de doenças. Segundo Tania Pimenta:

Nas petições e atestados dos suplicantes era bastante comum aparecerem juntos os termos sangrador e barbeiro: "barbeiro-sangrador". De hábito, a população percebia como associados esses ofícios, chegando mesmo a ser usual fazer-se referência a um sangrador como barbeiro, o que confirma serem tais ofícios com frequência exercidos por uma mesma pessoa. (PIMENTA, 1998)

A maioria dos barbeiros era de origem africana – escravos e ex-escravos – mas o ofício também era realizado por portugueses e brasileiros brancos. Ter uma loja, como Barnabé, indicava certo status, que diferenciava o profissional daqueles que atuavam pelas ruas (Pimenta, 1998). O casamento arranjado para Clarinha tinha, portanto, para seus “pais e mães”, a finalidade de colocá-la em uma posição estável na sociedade. Azevedo faz essa adaptação contextualizando o ambiente: o público oitocentista reconheceria de imediato a figura do barbeiro como sendo um brasileiro, um tipo nacional que circulava pelas ruas. Parece pouco, mas o simples fato de não traduzir ao pé da letra a profissão do noivo e sim de modificá-la quase que ligeiramente, mas de maneira bastante inspirada, denota uma preocupação com o público popular brasileiro bastante recente para aquele tempo (que vem na esteira de alguns precursores, como o já citado ator Vasques).

O terceiro ato é bastante representativo nesse sentido. Em *La fille de Mme Angot*, após uma série de peripécias nas quais Clairette/Clarinha procura evitar o casamento com Pomponnet/ Barnabé, porque é apaixonada por Ange Pitou/Ângelo Bitu, incluindo uma passagem pela casa da Madame Lange/Chica Valsa, na qual se descobre que essa última também é amante de Pitou/Bitu, todas as personagens se reúnem em uma festa, para as revelações finais. No original francês, a cena se passa no jardim de um cabaré no qual acontece um baile. Esse cabaré localiza-se em Belleville, bairro popular de Paris, conhecido por seus bailes folclóricos, como os que ocorrem até hoje no Parc de Belleville.

A rubrica descreve:

Le théâtre représente le jardin d'un cabaret de Belleville illuminé pour un bal. Partout des bosquets et à droite une tonnelle. Tous les bosquets et taillis doivent être disposés de manière à ce que les personnages de l'acte puissent s'y glisser sans être presque vus. Entrée au fond et de tous les côtés.<sup>23</sup> (CLAIRVILLE, Siraudin e Koning, 1875, p.169).

---

<sup>23</sup> O teatro representa o jardim de um cabaré de Belleville iluminado para um baile. Em volta bosques e à direita um caramanchão. Todos os arbustos e arvoredos devem estar dispostos de modo a que as personagens

Na versão brasileira, Artur Azevedo tem um grande achado, quando localiza o espaço em uma festa do Divino, tão popular ainda hoje e, no século XIX, a festa mais importante no calendário festivo do Rio de Janeiro e das cidades roceiras.

A rubrica indica: “Um arraial em Maria Angu, na noite da festa do Espírito Santo. Fogos de artifício. Balões de papel. À direita casa do juiz da festa e à esquerda uma igreja, abertas ambas e iluminadas.” (AZEVEDO, 2002, p. 179) A diferença de cenário é significativa, porque modifica inteiramente o ambiente cultural no qual a cena se passará. Artur Azevedo traz para os palcos uma reprodução da festa que era (aliás, ainda é) brincada nas ruas, com “fogos de artifício, balões de papel e igreja” – elementos típicos de uma inconfundível brasilidade. Não se trata de uma solução aleatória, mas de uma adaptação pensada para comunicar com o público brasileiro da época, que identificará de imediato na cena teatral uma reprodução artística de seu costume festivo, artístico e religioso.

Enquanto o ato, na peça francesa, se inicia com: “au lever du rideau, fricassée dansée par tout le monde”<sup>24</sup> (CLAIRVILLE, et al., 1875, p. 169); na brasileira: “Ao levantar o pano vem do fundo o bando do Espírito Santo. À frente o Imperador representado por uma criança. Repiques de sino. Foguetes”. O coro canta:

Entoemos nosso hino  
Perante o celeste altar,  
Para louvar o Divino,  
Para o Divino louvar! (AZEVEDO, 2002, p. 179).

A música tradicional invade a opereta, mesmo que seja apenas nesse momento. Embora a encenação tenha mantido as melodias francesas, para todas as partes cantadas pelas personagens, nesse começo de ato, festivo, o coro cantará um hino popular ao Divino Espírito Santo. Não está indicado, no texto, qual o ritmo a ser seguido, mas não há necessidade, o ritmo é conhecido de todos, à época. Cabe destacar que, mesmo nas partes musicadas por Lecocq, o modo como Azevedo alterou a linguagem foi suficiente para que surgisse uma formatação brasileira para o espetáculo.

Décio de Almeida Prado (2003), em rápido ensaio sobre o gênero, destacou uma das canções do primeiro ato, na qual uma das mães de Clarinha descreve Maria Angu:

Andou por Sorocaba,

---

do ato possam deslizar por entre elas sem quase serem vistos. Entrada ao fundo e de todos os lados. (tradução minha).

<sup>24</sup> Ao levantar o pano, fricassê dançado por todo mundo. (tradução minha)

Por Guarainguetá,  
Por Pindamonhangaba,  
Por Jacarepaguá” (Azevedo, 2002, p. 138).

Como adaptação de:

En ballon elle monte,  
La voilà dans les airs,  
Et plus tard elle affronte,  
Les mers et les déserts”<sup>25</sup> (CLAIRVILLE, et al., 1875, p. 19)

O crítico comenta: “Não há confusão possível entre os dois universos projetados em cena, um tendente ao grandioso, ao universal (...); o outro, surpreendentemente local e regionalista”; e finaliza: “todas [as palavras], talvez não por acaso, polissilábicas e de origem indígena, como que alheias ao português. (PRADO, 2003, p. 100). Prado comenta os pontos positivos da adaptação. Com certeza não por acaso, Azevedo escolheu as palavras de sua adaptação a dedo, visando impactar o público popular que frequentava os teatros, mas também divertir a parte do público mais elitizada, que provavelmente conheceria a versão francesa (encenada no Rio de Janeiro em sua língua original). As palavras são “alheias ao português”: de fato, são brasileiras. As cidades remetem ao local para gerar uma empatia imediata com seu público popular. Público esse que, quando não estava no teatro, frequentava a festa de rua, a mesma que serve de cenário ao terceiro ato. A peça, portanto, geraria identificação de todas as pessoas, ricos e pobres, literatos e iletrados.

Em continuidade à abertura festiva, depois que o coro canta e dança, representando “O bando do Espírito Santo”, o grupo “entra na igreja” e aparece o Juiz da Festa “saíndo da casa e dirigindo-se aos que ficaram em cena”: “Então, rapaziada! Venham trincar uma perna de peru cá em minha casa! Eu sou juiz da festa! Viva o Espírito Santo”. Ao que todos respondem: “Viva! Viva o Juiz! Vamos! Vamos!...” e “Festeiros e homens do povo seguem o Juiz, que entra em casa.” (AZEVEDO, 2002, p. 179). Na cena análoga, da peça francesa, o dono do cabaré aparece à porta, convidando o povo para dançar do lado de dentro.

Na adaptação, a cena adquire uma carga cultural de brasilidade bem representativa, a partir da presença das personagens típicas dos festejos do Divino, cuja importância continua sendo a mesma em diversas celebrações tradicionais. O juiz da festa, por exemplo, ou festeiro, é aquele que se responsabiliza por organizar o evento e adquirir prendas e

---

<sup>25</sup> Em balão ela voa, / Vejam-na nos ares, / E mais tarde ela enfrenta, / Os mares e os desertos. (tradução minha)

doações junto à comunidade. A festa do Divino é marcada pela distribuição de alimentos, que ocorre em geral a partir das doações angariadas pelo juiz e seus ajudantes, no decorrer do ano. O juiz pode ser eleito, ou sorteado. O Imperador, que, na peça, segundo indicação da rubrica, deverá ser vivido por uma criança (como ocorria no século XIX, nas festas mais tradicionais), também é sorteado de um ano para o outro, e hoje em dia costuma ser delegado a homens adultos (ABREU, 1996).

Na procissão do Divino, o Imperador se veste com belo traje vermelho e lidera a caminhada. Na festa de São Luiz do Paraitinga, por exemplo, interior de São Paulo, o imperador não é uma criança, mas sim o rei Congo, de comunidade afro-brasileira (SANTOS, 2008). Assim, o autor da versão brasileira dessa opereta recria em cena uma série de ações expressivas de uma teatralidade popular. O bando do Divino, com suas figuras específicas, entra em cena, entoando o hino, dança, circula, toca o sino e lança foguetes, circula pelo palco aos gritos de “Viva!” e sai de cena com a motivação de ir “trincar uma perna de peru” na casa do juiz da festa.

Como vemos, não se trata apenas de trazer para o palco brasileiro um assunto nacional, de adaptar pura e simplesmente os assuntos da peça estrangeira de modo que o público o compreenda; trata-se de reinventar a peça, em conteúdo e **forma**, trazendo para o teatro ações específicas baseadas em uma cultura já teatralizada: a cultura da festa e dos folguedos.

Essa cena consiste numa rápida introdução ao terceiro ato. Após essa marcante passagem, a peça segue com o encontro de Clarinha com seus pais e mães, seus pretendentes, e todos que estiveram envolvidos nas peripécias dos atos anteriores. Clarinha mostra ser realmente filha de Maria Angu, quando toma as rédeas da própria vida para desmascarar a todos, deixando de ser a inocente menina do primeiro ato. Descobre-se que Bitu/ Pitou enganava Clarinha/Clarirette com Chica Valsa/Lange; então a filha de Maria Angu/Madame Angot decide se casar com Barnabé/Pomponnet, terminando a opereta com dança e música de comemoração.

Embora tenha sido somente a introdução do ato, quando combinada com os diversos outros elementos, alguns elencados nesse curto trabalho, a festa do Divino enquanto matéria formal para cena ganha uma originalidade marcante – uma originalidade que se faz existir somente em território nacional, a partir do olhar de um dramaturgo que alcançou romper os preconceitos de sua época para colocar o seu público em primeiro lugar. Essa passagem significa colocar no palco a convenção de teatralidade própria do Brasil, sem modelos externos, já que, se a festa do Divino chegou ao Brasil trazida pelos

portugueses, pode-se afirmar sem dúvida que em meados do século XIX ela se configurava em uma festa completamente transformada pelos séculos e pelos brasileiros – bastante distante, portanto, de sua versão lusitana.

Em sua análise da obra teatral de José de Alencar, Décio de Almeida Prado comentou sobre o abasileiramento obtido por esse escritor, ao usar modelos europeus para chegar aos assuntos nacionais, em suas peças. Numa frase emblemática, o crítico pontua: “Esse abasileiramento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as linhas” (PRADO, 1993, p. 343). A partir dessa rápida análise, ousamos dizer que Artur Azevedo, na esteira de Martins Pena, foi além desse “adoçamento geral de todas as linhas” ao, conscientemente, optar por um teatro capaz de comunicar com o público popular nacional.

Azevedo, como fez Alencar, parte do estrangeiro para chegar ao Brasil; no entanto, ele dá um passo a mais nesse sentido quando, sem se importar com as hierarquias de gênero, inclusive porque trabalhava no espaço mais livre da comédia, conforme comentamos de início, ele insere em sua adaptação: linguagem, festa e costumes populares – fazendo com que o espaço saia da sala de estar e invada o cotidiano das ruas, o que garante uma transformação na base estrutural da carpintaria dramática, não apenas em seu conteúdo.

### Referências Bibliográficas:

- ABREU, Martha Campos. *“O Império do Divino”: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese de Doutorado em História. Campinas, Unicamp, 1996.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, vol. V). Rio de Janeiro, Funarte, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo, Hucitec; Brasília, Edunb, 1993.
- CLAIRVILLE, Siraudin, Koning. *La fille de madame Angot*. Paris, Librairie F. Polo; Bruxelles: Librairie Sardou, 1875.
- PIMENTA, Tânia Salgado. “Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28)”. In. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. n.5 (vol. 2), 349-72, 1998. Consultado em 22/06/2016. Online: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt) (sem paginação)
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SANTOS, J. R. C. *A festa do Divino em São Luís do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado em História, FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

**Abstract:** This paper presents briefly some thoughts about the XIXth century Brazilian theater, and then comments the French tradition of the character Madame Angot, brought back in the operetta *La fille de Mme Angot* (1872; Siraudin, Clairville e Koning; music by Charles Lecocq). Finally, there is a comparison between that operetta and its Brazilian version, *A filha de Maria Angu*, written by Artur Azevedo and put to scene in Rio de Janeiro in 1876.

**Palavras-chave:** popular theater, opereta, theater history.

# Cadernos

## letra e ato

*Rasto Atrás*: as versões que a peça carrega

Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA<sup>26</sup>

**Resumo:** O presente artigo faz uma comparação entre as duas versões existentes da peça *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade. O intuito é analisar as mudanças feitas na versão escrita em 1965 para a publicação do livro *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970.

**Palavras-chave:** *Rasto Atrás*, Jorge Andrade, dramaturgia

### Uma breve contextualização

*Rasto Atrás* é uma das obras mais importantes do dramaturgo paulista Jorge Andrade (1922-1984). A peça, dividida em duas partes, sintetiza a história do interior paulista, expondo a decadência da aristocracia brasileira e das tradicionais famílias detentoras de propriedades cafeeiras, através da história de Vicente e sua família. Vicente, um dramaturgo de 43 anos frustrado profissionalmente, decide voltar à sua cidade natal afim de resolver a relação conflituosa com seu pai, João José. A partir de então, uma trama complexa é desenvolvida, narrando a história da família desde a juventude de João José e suas irmãs, passando pela infância e adolescência de Vicente, até o reencontro de pai e filho.

A peça começou a ser escrita em 1957, a partir de um esboço feito por Jorge Andrade intitulado *As moças da rua 14*, que narrava a história de quatro irmãs: Etelvina, Jesuína, Isolina e Elisaura. A última desafia o pai e as convenções sociais para fugir com um cantor de circo e, após engravidar do jovem, volta para casa da família e é perseguida pelo antigo amante que clama a guarda do filho. Somente oito anos depois, em 1965, o

---

<sup>26</sup> Graduanda em Artes Cênicas na Unicamp, cursa o quarto ano. Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia *Letra & Ato*. Bolsista de Iniciação Científica da Fapesp (Processo n. 2015/22381-1) E-mail: sofia.fransolin@gmail.com

dramaturgo escreve *Rasto Atrás*. A trama foi completamente reformulada, da história de 1957 restaram apenas as quatro personagens femininas, que se tornaram as três tias e a mãe de Vicente, que morre durante o parto da criança; e o conflito de gerações, que antes se dava entre Elisaura e seu pai, passou a ser entre Vicente e João José.

Na época, *Rasto Atrás* recebeu o prêmio de melhor dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro e como recompensa foi encenada por Gianni Ratto, que já havia trabalhado com Jorge Andrade na montagem de *A Moratória*, em 1956. A estréia se deu em janeiro de 1967 e, apesar de críticas publicadas na época alegarem a dificuldade de acompanhar a trama demasiadamente complexa e extensa, a peça foi sucesso de público.

Em 1970, *Rasto Atrás* ganha mais uma versão, a última, mas a primeira a ser oficialmente publicada, sendo assim a única de fácil acesso para a leitura. Aqui, Jorge Andrade prova ter sido atento às críticas recebidas três anos antes, e altera detalhes da dramaturgia escrita em 1965. Como resultado, a peça tornou-se mais dinâmica e sua trama menos óbvia – muitas das cenas existentes na montagem de 1967 eram demasiadamente explicativas. Para além, a dramaturgia também teve pequenas mudanças para integrar-se como parte do todo que é o livro *Marta, a árvore e o relógio*, uma compilação de dez peças do autor, que juntas se propõe a contar a história do interior paulista.

### **Sobre as versões, suas diferenças**

A partir da análise das duas últimas versões da peça (a primeira encontrada em original nos arquivos CEDOC da Funarte, e a segunda publicada no livro *Marta, a árvore e o relógio*) é possível traçar suas semelhanças, que são estruturais - uma vez que a peça não teve nenhuma mudança crucial em sua trama – e diferenças, encontradas principalmente em trechos da primeira versão de *Rasto Atrás* que foram retirados para a publicação do livro, mas também em detalhes acrescentados à dramaturgia com o objetivo de trazer para a segunda versão maior coesão com as outras nove peças do livro *Marta, a árvore e o relógio*.

A seguir, são feitas considerações quanto as principais mudanças realizadas em *Rasto Atrás*, tendo como modelo a versão de 1965. A análise é feita seguindo uma lógica de comparação entre as duas dramaturgias, localizando onde houveram mudanças e evidenciando-as por meio da citação e explicação dos trechos:

A personagem que na primeira versão da peça é citada como pajem dos filhos de Vicente, é nomeada “Marta” na segunda versão. A inserção deste nome próprio tem como objetivo estabelecer ligação entre *Rasto Atrás* e as outras nove peças publicadas no livro *Marta, a árvore e o relógio*, uma vez que, em todas as dez peças do livro, os três símbolos

apresentados no título aparecem. Porém, a personagem não é ampliada ou aprofundada, desta maneira não ganha nenhuma outra importância dramática dentro da peça *Rasto Atrás*. Todavia, se considerarmos as dez peças constituintes no livro como dez capítulos de uma história maior, a história da ascensão à queda da família paulista, como coloca Catarina Sant'Anna em seu livro *Metalinguagem e Teatro* (2012), “Marta” tem seu significado ampliado, tornando-se a personagem que se faz presente em todas as histórias, mesmo quando não diretamente atuante dentro da trama.

O recorte feito a seguir, referente a uma cena encontrada na primeira versão de *Rasto Atrás*, porém retirada da segunda versão da peça, é um exemplo de cena que não só alonga a dramaturgia, como também não apresenta importância diante do resto do enredo. Além disso, o trecho entrega prematuramente o recurso dramático, usado por Jorge Andrade ao longo do texto, da presença de múltiplos Vicentes, em diferentes idades da vida, em cena. Outro detalhe do excerto, que o torna explicativo e evidencia o fato de que Vicente é um alter ego de Jorge Andrade, é a citação a Eugene O'Neill. O autor expõe suas referências artísticas através da personagem de forma vazia, sem trazer acréscimos importantes para a cena.

(João José e Vaqueiro, alegres, saem correndo. Vaqueiro desaparecendo tocando a buzina, que vai se distanciando e se confundindo ao apito de trem que reaparece. Ilumina-se o banco onde está sentado Vicente (43 anos) Passa um guarda ferroviário).

VICENTE (43 anos): Guarda! Guarda!

GUARDA: Deseja alguma coisa?

VICENTE: A que horas o trem chega?

GUARDA: Às nove e dez.

VICENTE: Está atrasado?

GUARDA: Um pouco. (Lê o título do livro de Vicente) “Uma lua para o bastardo”. O...O...! Que nome complicado!

VICENTE: O'Neill. Eugene O'Neill.

GUARDA: É bom? O desenho é!

VICENTE: Comecei agora.

(O Guarda sai e Vicente volta à leitura. Subitamente, Vicente levanta o rosto e sorri, pensativo. João José surge no fundo e, arrumando um laço rodeia o banco de Vicente. Seu movimento é idêntico ao garoto na cena da árvore. O garoto entra e senta-se ao lado de Vicente. Enquanto o garoto sorri, Vicente preocupado, segue os movimentos de João José).

JOÃO JOSÉ: Vicente!

VICENTE (5 anos): Senhor.

JOÃO JOSÉ: Você já sabe laçar?

VICENTE: Não.

JOÃO JOSÉ: Laçar é mais importante do que saber porque a lua é quebrada.

VICENTE: Por quê?!

JOÃO JOSÉ: Porque é. Venha aprender!

VICENTE (Malandro): Se o senhor me explicar porque a lua fica quebrada, aprendo a laçar também. (Sai correndo).

(Subitamente, Vicente (43 anos) levanta-se, aflito, como se fosse lembrar de alguma coisa. O garoto passa rindo, correndo como um animal. João José aparece em diversos pontos do cenário, girando um laço, acima da cabeça, com grande habilidade. Os dois riem satisfeitos, numa espécie de jogo de esconde-esconde. Vicente (43 anos) senta-se lentamente, enquanto João José e o garoto saem).

GUARDA (Sacode Vicente): Que foi? O senhor está se sentindo mal?

VICENTE: Não.

GUARDA: Quer que veja um médico?

VICENTE: Não tenho nada. Obrigado.

GUARDA: Tem certeza?

VICENTE: Tenho.

(Vicente volta ao livro e o Guarda sai. Volta o apito do trem, desaparecendo a cena. Quando a cena desaparece, Mariana, Isolina, Jesuína e Pacheco movimentam-se. O apito do trem passa da sala para o quarto em tons diferentes: máquina elétrica e da década de VINTE (...)).  
(ANDRADE, 1965, pp.12-14)

O próximo trecho foi retirado da primeira cena em que aparecem as três irmãs, quando elas recebem a notícia da vinda de Vicente. Trata-se da primeira citação sobre o avô de Vicente e sua flauta. O marido de Mariana possuía gosto pela música e pouco administrava a casa, razão pela qual Mariana o culpa, mesmo depois de morto, por não ter cumprido seu papel de patriarca, afundando toda a família em dívidas. Faz-se uma comparação entre Vicente, que fugiu de casa para se tornar artista e o avô e sua flauta. Dentro de uma realidade aristocrática e viril, considerava-se dotes artísticos como algo feminino. O trecho traz tais informações de uma maneira muito direta e aglutinada, e posteriormente foi alterado de forma a distribuir as informações acerca do avô de Vicente ao longo de toda a peça.

E TELVINA: Conhecemos tão pouco ele!

ISOLINA: Gostava muito de música de igreja. Uns cantos lindos! Dizia: “Vou à igreja só por causa da música...” (ri, envergonhada) ... “e vocês também!”... Acrescentava!

JESUÍNA: Uns discos tão grandes que pareciam rodas de carro, dizia João José na sua implicância.

(Ilumina-se uma vitrola antiga, onde Vicente (23 anos) está sentado, ouvindo em grande concentração. Pouco a pouco, começa-se a ouvir Cláudia Muzzio cantando “Visse d’arte”, da ópera Tosca de Puccini.)

E TELVINA: Não sei onde ele foi buscar aquelas inclinações!

ISOLINA: De papai, naturalmente.

E TELVINA: De papai, por quê?

ISOLINA: Papai gostava muito de música. Tocava flauta muito bem! Você sabe disto, mas nega! ... porque nunca suportou nossa veia artística!

E TELVINA: Veia artística!

ISOLINA: Só falta falar de papai, p’ra ser igual à mamãe.

JESUÍNA: Mamãe tinha implicância solene com a flauta de prata. Não lembra?  
ISOLINA: Birra! Não podia nem ouvir falar na flauta de papai. Foi a primeira coisa que deu para a revolução de 32!  
(ANDRADE, 1965, pp.25-26)

A cena a seguir é a maior cena retirada da segunda versão e também a que mais recebeu críticas na época: uns diziam ser longa demais, enquanto outros comentavam que ela apenas reiterava um argumento já certo no enredo, tornando a peça cansativa. De fato, a cena pôde ser removida sem grandes perdas uma vez que, apesar de acrescentar à trama o conflito autor  $\times$  produtor - na imagem da empresária e do diretor - este conflito não precisava ser explícito em cena, podendo aparecer através de outros meios, por exemplo, personagens conversando sobre o acontecido, como ocorre quando Vicente desabafa sobre seus insucessos profissionais com sua mulher, Lavínia.

Outro elemento que surge nesta cena, porém que é demasiadamente confuso por aparecer somente nesse trecho, consiste na aparição das personagens de Vicente como fantasmas. Este recurso foi depois utilizado pelo autor com mais propriedade na peça *O Sumidouro*; aqui, como esse nível de “alucinação” da personagem Vicente não é explorado no decorrer do texto, a cena parece ser mais um ensaio, um teste desse recurso. De fato, *Rasto Atrás* traz elementos não realistas para a cena, como a multiplicidade da mesma personagem, a narrativa que não segue uma ordem cronológica, a concomitância de passado e presente em uma mesma cena, e até memórias de Vicente, porém todos esses recursos se pautam na realidade da personagem, diferentemente das aparições, que remetem a outro nível de consciência de Vicente, de sua imaginação. Isto não sendo explorado em nenhum outro momento, torna-se jogado, sem razão de ser.

(Vicente parece perdido e meio desorientado no meio das sombras. Subitamente, as sombras se aproximam, aparecendo ao palco: são as “personagens” de Vicente. Elas entram e acompanham Vicente. Ao mesmo tempo, a empresária aparece muito bem vestida)

VICENTE (ansioso): Gostou?

EMPRESÁRIA: Achei a peça linda! (Algumas personagens se agitam, alegres) Comovente! É maravilhosa a cena em que ele vai à delegacia. (A personagem “dama refinada” fica cheia de si) Qualquer atriz vai ficar tarada. Papel para fim de carreira! Pra se dar um show! Aliás, a peça exige ótimos atores. E eles ainda tão exigentes! Querem ganhar fortunas! Também! ...com essa inflação. A peça tem uma estrutura, um crescendo de arrepiar. Depois, diz verdades nossas. Verdades que estão bem próximas de nosso público. E aqui, entre nós, é o que o público quer. Verdade! Depois, essa peça ficará meses em cartaz. Bom! Acho que para isto, você precisaria fazer algumas modificações. Os cenários são de difícil execução e ficam caríssimos. Acho, também, que se podia cortar algumas personagens! (As personagens se entreolham, preocupadas).

Vocês, autores, se esquecem da nossa realidade. Um espetáculo, hoje, fica numa fábula!

VICENTE: Na última peça que vocês montaram, havia dezenas de personagens...não sei quantos cenários...

EMPRESÁRIA: Mas, o autor estrangeiro já era testado. Sua peça é ótima, Vicente, mas, como está exige uma grande subvenção...e você conhece a que o teatro recebe! É ridícula! Sinceramente, não estamos em condições...! (Vendo o diretor entrando) Bom dia!

DIRETOR: Como vai, Vicente?

VICENTE (Fúnebre): Bem.

DIRETOR (Compreende a situação, trocando um olhar com a empresária): Tive uma noite de condenado. Também! .... Remontar um espetáculo com quinze substituições!

EMPRESÁRIA: A peça ainda pode render muito!

DIRETOR: Mas, cai demais o nível do espetáculo!

EMPRESÁRIA: Que vamos fazer?

DIRETOR: Depois, é um inferno! Tenho que ensaiar sempre sem três ou quatro atores...porque estão gravando na televisão! Não posso fazer o próximo espetáculo, sem atores exclusivos! Vou avisando!

EMPRESÁRIA: Calma! Vamos ver o que se pode fazer.

DIRETOR: Como é, Vicente? Escrevendo boas peças?

VICENTE: Não sei. É o que gostaria de saber.

DIRETOR: Sempre colecionando prêmios?

VICENTE: São tantos! ... Que já começo a odiá-los!

DIRETOR: Sua peça é magnífica. Dá um espetáculo daqueles!

EMPRESÁRIA: Você não pode reclamar, Vicente. Já foram encenadas três ou quatro peças suas.

VICENTE: No espaço de treze anos. Sendo que duas, ficaram um mês em cartaz! E esta é a minha profissão! Escrevo para ser encenado!

DIRETOR: Sabe? Pensei na sua peça para inaugurar o novo teatro do SESB... Mas a diretoria optou por Macbeth. Eles querem contratar um grande ator, e fazer uma coisa de rachar. Uma noite social, sabe, Shakespeare...?

VICENTE: Não tenho nada contra Shakespeare. Mas, isto não revela nossa pobreza cultural?

DIRETOR: É a triste realidade!

VICENTE (Retesa-se): E será montando Shakespeare que podemos acabar com ela? Com essas produções, onde apenas dois ou três atores representam bem, e o resto é uma vergonha?

EMPRESÁRIA: Afinal, é importante mostrar os clássicos. Isto ajuda muito o autor nacional!

VICENTE: Está querendo dizer que nossos autores ainda não conhecem os clássicos?

EMPRESÁRIA: Evidente que não.

VICENTE: Não vamos fazer frases! O que ajuda mesmo um autor, é ver seu texto encenado!

DIRETOR: Concordo com você, Vicente!

EMPRESÁRIA: Estamos com planos ótimos para...

VICENTE: Um musical com textos de Kafka, Hegel, Einstein...por aí, não é assim?

EMPRESÁRIA: Você já sabia?

VICENTE: Não é difícil de se deduzir, no atual panorama. Peças nacionais é que não seriam. (Ao diretor). Você concorda com isto?

DIRETOR: Pessoalmente, não. Mas, que posso fazer?

VICENTE: Tomar uma atitude. Porque só o autor tem obrigação de se preocupar com nossos problemas? Estamos todos na mesma jogada.

DIRETOR: E eu não tomo atitude?

VICENTE (Descontrola-se): Você vai é tomar o avião e assistir peças lá fora. Depois reproduzir aqui! Principalmente as de grande *bordereau*.

EMPRESÁRIA: É o que o público quer...

VICENTE: Vocês defendem com essa mentira.

EMPRESÁRIA: Não é à toa que dizem que você é muito pretencioso.

VICENTE (Tornando-se agressivo): Vocês já importaram cenários, roupas, músicas, textos...tudo! Até fiscais de direção! Por que não importam também empresários, maquinistas, atores, bilheteiros...? Façam o serviço completo! Vocês permitem a concorrência desleal com cenógrafos, músicos, figurinistas, autores...

EMPRESÁRIA: Nós não temos a obrigação de proteger autor nacional.

VICENTE: Para isto existe uma lei que vocês não cumprem.

EMPRESÁRIA: Como, não?!

VICENTE: Montando peças infantis sábado à tarde e domingo de manhã? Isto é cumprir a lei?

EMPRESÁRIA: Temos que nos defender. Cumprir a lei, como? Uma peça quando faz sucesso não atinge mais do que cinquenta mil espectadores. E isto numa cidade de cinco milhões de habitantes! Com os preços que somos obrigados a cobrar...teatro é diversão para uma elite. E ela não está interessada em resolver problemas! Afinal, são homens de negócio, que trabalham o dia inteiro...querem é se divertir! O mais importante é que os teatros se mantenham abertos!

VICENTE: Mas, vocês me pediram para escrever a peça! Disseram, inclusive, que não me preocupasse com nada, deixasse a imaginação correr! E agora vem me dizer que o espetáculo fica numa fábula?! Quem vai pagar meu trabalho? Ele representa dois anos, fechado em cima de uma garagem, preso a uma máquina...!

EMPRESÁRIA (Ao diretor): Venha!

DIRETOR (Deprimido): Inferno de profissão...!

(A Empresária e o Diretor saem. Subitamente, as personagens se agitam, cercando Vicente, que leva as mãos à cabeça, atormentado. As personagens, maltrapilhas, correm numa espécie de rodopio. Elas vão falando e saindo de cena, desaparecendo atrás das telas, transformando-se nas sombras que dançam)

PERSONAGEM: Atira!

PERSONAGEM: Não Dolor, não chama eles!

PERSONAGEM: Atire no corpo fechado!... calejado de tanta agonia da vida!

PERSONAGEM (padre): Fernão Dias! Tu condenaste teu filho!...em nome de uma corte estrangeira e devassa!

PERSONAGEM (Fernão Dias): Em nome de uma palavra empenhada...!

PERSONAGEM (Prostituta): Omar não confessou! Foi torturado, mas não confessou! O culpado é esse deputado safado...!

PERSONAGEM (Dama refinada com ternura dolorosa e dançando em volta de Vicente): Quando vi... dançávamos juntos! Por que me escolheu? Perguntei. Porque juntos continuaremos uma história que está traçada nas ruas, nas pedras, em cada palmo desta cidade. Meus antepassados abriram caminho pelo Brasil! Os meus, respondi, plantaram cidades à beira deles! (Saindo) Cruzaram rios, cerras e avistaram os Andes...!

VICENTE (Curvando-se): Maldita condição! Por que nascer assim...?

(ANDRADE, 1965, pp. 93-97)

Após a cena descrita acima, na primeira versão da peça acontecem duas cenas em sequência: um diálogo entre João José e Elisaura, e depois um diálogo entre Vicente e Lavínia, sua esposa. Ambos diálogos se tratam de brigas do casal, no primeiro caso por João José não apreciar o gosto pela arte que a mulher demonstra, no segundo, por Lavínia sentir falta da presença de Vicente na família. Há muitas semelhanças em ambos diálogos, pois Vicente, que tanto recusa entender o pai, reproduz os mesmos erros, se distancia da família, e cria um refúgio próprio isolado da realidade. O que para João José é a caça, para Vicente é a dramaturgia. Na versão publicada no livro, esses dois diálogos estão embaralhados, ao tirar a ordem cronológica dos acontecimentos e misturá-los, as semelhanças expostas acima se tornaram ainda mais evidentes.

Na cena abaixo apresenta-se outro momento de conflito entre artista e mercado. Porém, agora o cenário é televisivo. O caráter autobiográfico da cena se faz presente uma vez que, assim como Vicente, Jorge Andrade chegou a trabalhar para a televisão, apesar de seus discursos contra a produção massiva e mercadológica deste meio de comunicação e a falta de cunho artístico que ela carrega. Uma abordagem acerca dos direitos autorais também é brevemente apresentada. Porém, a cena torna-se demasiadamente didática, quase como uma lição de moral, enfatizando o posicionamento contrário, tanto de Vicente como de Jorge Andrade, diante da situação de exploração que a personagem se encontra. Resta pouco espaço para o público poder pensar, discutir e criar sua própria opinião acerca do que é exposto.

(Vicente é afastado. Meio perdido e deprimido, fica andando entre os passageiros, que vão saindo. Ouvem-se os apitos de partida. Vicente corre na direção da locomotiva, enquanto esta parte. Ouve-se o apito que vai se distanciando até sumir. Vicente fica parado em grande solidão. O som do apito vai se confundindo com o som de uma flauta. Humilhado, Vicente se afasta, até desaparecer. Vicente (43 anos) vai ficando agitado, como se uma recordação amarga tomasse conta dele. Uma infinidade de filmes, de propaganda comercial de televisão são projetados, confusamente, nas paredes do palco. Simultaneamente, começa-se a ouvir, misturadas, diversas músicas: “Kolynos, Kolynos, Kolynos...Ahaa!”, “Palmolive verde, amacia a pele e um sonho de espumas”, “Sorria com todos os dentes”. Diversos cenários são movimentados no fundo do palco. Funcionários nervosos cruzam a cena em todos os sentidos, lembrando um pouco a movimentação da estação. Por um momento, Vicente (43 anos) fica um pouco perdido, entre aquela confusão. Encantado, namora os cenários, passando a mão nas máquinas. Surgem, de diversos lados, as “Personagens” de Vicente, enquanto este se aproxima do DIRETOR. Há uma expectativa ansiosa entre elas. A VEDETE, senhora da situação, vai se sentar na mesa do Diretor).

DIRETOR: O que o senhor precisa compreender, é que temos patrocinador.

VICENTE: O problema não é meu.

DIRETOR (Sorri): É nosso e seu também. Sem patrocinador, um programa não vai para o ar!

VICENTE: Sei disto. Mas, o nível artístico é de nossa responsabilidade, não deles!

DIRETOR: Isto prova que conhece a televisão muito pouco. Enfim, eles querem fazer o que o público gosta. É o público quem compra.

VICENTE: Podemos fazer o que o público quer, o educando. Não deseducando! Assim, um programa deixa de ser meio de comunicação, para se converter em simples distração!

DIRETOR: Meu amigo! Nós não estamos no teatro. Vocês levam cinco meses para alcançar uma audiência de cinquenta mil espectadores. Nós temos setecentos mil numa noite! Precisamos vender o programa. E para isto, contratamos quem vende melhor!

VICENTE: Minha obrigação, como escritor, é tornar as coisas mais claras, não as confundir ainda mais!

DIRETOR: Não vamos entrar numa discussão que não nos levaria a nada. A realidade é esta e dela não posso fugir. Gostaríamos de fazer coisas melhores. Infelizmente, não é possível. Apreciamos seu trabalho. Afinal, o senhor é considerado um dos melhores, tem muito nome... e isto conta para o programa. Fez um bom trabalho, os diálogos são excelentes, o assunto é bom, mas está tratado de maneira que o patrocinador não aceita. É assim que fazemos: - logo dizendo para o senhor não se assustar depois- se o público não gosta de um personagem, nós cortamos. Se gosta de outra, aumentamos sua participação. E assim por diante. Quem manda é o número de cartas que o programa recebe!

VICENTE: O sentido dessas cartas pode ser mudado. O povo não tem culpa.

DIRETOR: A coisa mais árdua que fazemos é convencer as pessoas de boa-vontade que não queremos educar ninguém – estamos, unicamente, tentando vender nosso trabalho também. E neste caso, preciso levar em conta os interesses da pasta dentifrícia!

VICENTE: A questão é esta: enquanto o senhor pensa na pasta, eu penso nos dentes. Sabe por que? Porque sei que a grande maioria nem dentes tem!

DIRETOR: Concordo com o senhor. Mas, não deve se preocupar. Seu trabalho será televisionado. Já arranjamos uma pessoa que poderá reescrever a sua novela.

VICENTE (Ofendido): Eu não assino trabalhos de ninguém. Não permito que ninguém assine o meu.

DIRETOR: Ele tem prática. Já fez trabalhos que agradaram muito os patrocinadores!

VICENTE (Furioso): Olhe aqui. Nossas relações terminam aqui!

DIRETOR (Grosseiro): Nós já lhe pagamos! Não podemos perder.

VICENTE: E quem vai pagar meu trabalho?

DIRETOR (Controlando-se e nervoso): O senhor está nervoso. Uma televisão não é uma universidade no ar! Deixe isto por conta dos educadores. Se quiser, conversamos outro dia. Mas, também podemos resolver agora. Procure compreender minha posição. (As personagens se agitam, impacientes com Vicente). Não sou eu quem quer assim. (Ansioso). Terei de responder pelo que foi pago ao senhor. E não é justo...

VICENTE (Atormentado, tenta se convencer): Tenho que trabalhar. A gente precisa viver...!

DIRETOR: Claro. A vida está de amargar. (Abaixa a voz). Aqui entre nós: estamos na merda!

VICENTE: Aceito.

DIRETOR: Assim é que se fala!

VICENTE: Mas, ninguém vai reescrever meu trabalho. Eu também sei fazer porcaria quando é preciso.

(O diretor solta uma gargalhada, enquanto desaparece a cena. As personagens saem correndo. A vedete triunfante, fica ao lado do Diretor. Subitamente, Vicente se volta, aflito e ainda envergonhado. Lentamente, João José, sentado e perdido em pensamentos, é iluminado).

(ANDRADE, 1965, pp. 111-114)

### **Algumas conclusões**

As mudanças feitas na dramaturgia da peça para a publicação do livro trouxeram dinamicidade à leitura e à encenação também. As cenas cortadas e/ou alteradas não apresentavam função aparente dentro da linha dramaturgic que Jorge Andrade criou, tendo muito mais um efeito decorativo e detalhista, além de autoexplicativo, diante das questões que são apresentadas.

A presença de cenas com caráter autobiográfico indubitável, trechos que reproduziam acontecimentos da vida profissional de Jorge Andrade através da personagem Vicente, na primeira versão da peça, tornavam o texto cansativo e demasiadamente explicativo. E, em uma tentativa de expor todos os problemas profissionais de um artista, a elaboração ficcional do personagem Vicente foi deixada de lado.

Ou seja, com a leitura das duas versões da peça, percebe-se uma diferença sutil, porém importante: Vicente torna-se menos uma cópia minuciosa de Jorge Andrade e ganha esta camada de ficcionalização, que parece ter feito falta durante a primeira montagem da peça – vide as críticas publicadas nos jornais da época sobre a personagem principal e sua falta de ação diante de todos acontecimentos que o rodeiam.

Em outros momentos, estas alterações dramaturgic trouxeram vantagens para a peça em um contexto mais amplo, se considerarmos que se ganha muito com o que não é explicitamente dito dentro da dramaturgia. Essas pequenas falhas que são deixadas na linha dramaturgic, não expondo ao público todos os acontecimentos da trama, além de gerar curiosidade ao espectador, possibilitam a criação de múltiplos imaginários a respeito do que não é apresentado.

Por fim, cabe ressaltar que Jorge Andrade prova, com essa análise, como soube ouvir os críticos e o público após a estreia da peça em 1967, alterando e aprimorando seu texto a partir de sugestões, críticas e das provas de cena, concedendo à *Rasto Atrás* o posto de obra-prima.

**Referências bibliográficas:**

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos Estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014
- JAFFA, V. Rasto Atrás. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19. Fev. 1967
- MICHALSKI, Y. Rasto Atrás (I). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31. Jan. 1967
- MICHALSKI, Y. Rasto Atrás (II). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01. Fev. 1967
- SANT'ANNA, Catarina . *Metalinguagem e teatro - A obra de Jorge Andrade*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

**Abstract:** The following article compares the two versions of the play *Rasto Atrás*, written by Jorge Andrade (1922-1984). The main purpose is to analyse the changes made in the version of 1965 in order to publish the play in the book *Marta, a árvore e o relógio*.

**Key Words:** *Rasto Atrás*, Jorge Andrade, dramaturgy

# Cadernos

## letra e ato

### O trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina: o texto dramático e a formação kusnetiana versus a "liberdade antropofágica"

Carolina Martins DELDUQUE<sup>27</sup>

**Resumo:** Neste artigo, traço um panorama sobre o trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina. A tensão entre "um teatro tradicional" e a "liberdade antropofágica" chega ao ápice na encenação de *As Três Irmãs*, em 1972, com a saída de um de seus fundadores em cena aberta. A saída de Borghi representa metaforicamente, por parte do Oficina, um forte questionamento ao uso do texto dramático e à importância da palavra em cena.

**Palavras-chave:** Trabalho do ator; Teatro Oficina; texto dramático.

#### Introdução

Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa eram alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na USP, quando, no final da década de 50, se conheceram num bar, na época local onde estudantes e intelectuais se reuniam para participar de movimentações culturais e empreender discussões filosóficas. Borghi, aos 21 anos, acabara de voltar de sua primeira temporada no teatro profissional, realizada no Teatro Copacabana, com a peça *Chá e Simpatia*, apenas para terminar os estudos da faculdade, como havia prometido à sua família. Zé Celso, como é chamado, era um "jovem muito tímido, de terno, gravata e sobretudo" (SEIXAS, 2008, p. 61), que fazia parte da nata intelectual da cidade. Apesar do ambiente propício, a primeira conversa entre os dois, entretanto, não foi nada intelectual: foi sobre MPB. José Celso perguntou-lhe se conhecia a cantora Isaurinha Garcia.

---

<sup>27</sup> E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, bolsista Fapesp, no qual pesquisa encenações brasileiras do dramaturgo russo Anton Tchekhov. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro Os Geraldos. (Fapesp – processo n. 2013/25684-0)

Ver Isaurinha Garcia cantando era uma verdadeira aula de atuação: a cantora usava o Método do Actor's Studio<sup>28</sup> para trabalhar na interpretação de suas canções. Quando numa outra noite foram assisti-la, a artista deixou uma impressão tão forte que ficaria marcada para sempre na memória de Borghi. Nessa época, os dois estudantes tinham muito em comum: queriam romper com os padrões da classe média, odiavam Direito e esperavam que algo diferente acontecesse em suas vidas.

Foi então que Zé Celso escreveu uma peça que tematizava o conflito de gerações e a libertação dos valores da família. Junto a eles, se reuniram outros, em sua maioria estudantes de Direito também, e fundaram o Grupo Oficina Amador. Zé Celso escrevia e dava a Borghi os papéis para atuar, já "era meio impositivo" (SEIXAS, 2008, p. 63) mesmo nessa época. Seus papéis no grupo estavam definidos: Borghi, atuava e Zé assumia a direção, atuando também em cena muitas vezes.

Após terminarem a faculdade, em 1960, alugaram um imóvel na rua Jaceguai, 520 – que é sede do grupo Oficina até hoje. Foi nesse momento que o grupo passou a ser profissional.

### **A formação kusnetiana e o teatro realista**

Eugênio Kusnet era ator do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e foi convidado por Borghi para se juntar a eles, em 61. Ele aceitou com a condição de que ministrasse aulas de interpretação ao grupo – era considerado herdeiro de C. Stanislavski. Kusnet esteve com o Oficina durante seus primeiros quatro anos de história e foi em grande parte responsável pela formação desses atores, que eram, nesta época, iniciantes no teatro profissional.

O ator e professor nascera na Rússia, onde havia iniciado sua vida teatral. Ao contrário do que comumente se pensa, nessa época, início do século XX, não chegou a estudar ou ter contato direto com o próprio Stanislavski e seu Sistema. Entretanto, seu fazer artístico foi inevitavelmente influenciado pelas ideias e conceitos que estavam em voga à época na Rússia, cujo modelo ideal eram as peças e os trabalhos de atores do Teatro de Arte de Moscou e, por consequência, as pesquisas do mestre russo.

O contato com os conceitos do Sistema de Stanislavski ocorreu quando já estava no Brasil, com a chegada de seus livros aqui, em meados da década de 60:

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando tive pela primeira vez a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de

---

<sup>28</sup> Espaço que difundiu as ideias de Constantin Stanislavski em Nova York.

seu método alguns detalhes de meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiram sob a influência dele, naquela época, é que concebi a ideia de lecionar a arte dramática na base do método. (KUSNET *apud* PIACENTINI, 2011, p. 29)

O trabalho com o Método feito com os atores do Oficina, além de uma viagem de retorno que fez à Rússia em 1968, na qual teve contato com discípulos diretos de Stanislavski, como Maria Knebel, anos mais tarde levaria Kusnet à publicação de alguns livros, dentre os quais o mais importante, *Ator e Método* (1975). Seu método consistia em uma análise científica do texto dramático num primeiro momento e, depois, na prática de laboratórios de improvisação em que os atores tinham liberdade para aplicar o que ele nomeava de "memória emocional" (KUSNET, 1975).

Segundo Borghi, após dois anos de práticas, foi em 63, na montagem de *Pequenos Burgueses*, de M. Gorki, que os atores passaram a entender melhor os procedimentos de criação aplicados por Kusnet. Neste processo de criação, o grupo teve contato pela primeira vez com a literatura dramática russa e a atuação, em parte graças as suas aulas, foi ganhando em complexidade. Os atores aprendiam também vendo-o atuar em cena e observando o modo como ele próprio aplicava esses procedimentos:

O trabalho de Kusnet para criar o pai Bessenov era assombroso. O texto dele, com as anotações de seus subtextos, devia estar exposto em um museu. O curioso é que o trabalho dele partia de um exame metucioso, frio e calculado das falas e situações da personagem, mas o que aparecia no palco era de um forte impacto emocional. (SEIXAS, 2008, p. 101)

Além do aprendizado teórico e prático dos ensinamentos de Kusnet, foi com neste momento que os atores descobriram a ideia da vontade e da contra-vontade no estudo dos personagens. Ou seja, há o que o personagem quer, mas também há vontades opostas, assim como na vida real, em que somos um mundo de contradições. Borghi explica que em nosso cotidiano, por exemplo, é bastante comum estarmos ao mesmo tempo fazendo algo, mas com o pensamento em algum outro detalhe da vida que queremos resolver.

Como resultado dessa prática encabeçada por Kusnet, criou-se o espetáculo *Pequenos Burgueses*, encenado em 1963. As cenas eram compostas por personagens realistas, nas quais os atores, por meio de sua atuação, causavam na plateia uma forte empatia e identificação, pois pareciam ser pessoas reais. Tanto que este espetáculo foi o primeiro grande sucesso do Oficina. Segundo Borghi,

Que foi uma coisa que, dizem, foi uma das melhores montagens realistas já executadas no Brasil. Não sei se é verdade ou não, mas o fato é que realmente a peça teve um sucesso estrondoso. Fizemos 1200 apresentações. (Borghgi, BORGHI, 2016)

Os personagens pareciam ser como pessoas reais não só pelas técnicas de atuação adquiridas, como também pelo grupo ter conseguido fazer do espetáculo um retrato coerente com a situação política do Brasil de 63. A obra de Gorki, escrita em 1901, mostrava uma Rússia em mudança, com as primeiras manifestações populares contrárias à injustiça e ao absolutismo do governo czarista. Além disso, tratava de um outro tema que muito lhes interessava: o conflito de gerações entre pais e filhos, com ecos dessa revolução no ambiente familiar. Quando a dramaturgia foi encenada pelo Oficina no Brasil, o presidente Jânio Quadros havia renunciado e Jango Goulart, seu vice, que tinha ideias mais socialistas, deveria assumir. Entretanto, a extrema direita e a classe média mais conservadora não queriam que ele assumisse de forma alguma. De maneira que a situação ficcional parecia, ao grupo, ser uma analogia da situação política do Brasil. E os personagens não eram mais simplesmente russos de outro século que nada tinham a ver com nossa realidade canarina, mas gente com conflitos e ideais muito próximos aos do público brasileiro.

Essa característica de encenar seus espetáculos para discutir algum tema político brasileiro e atual foi se tornando cada vez mais marcante e radical com o passar dos anos. O Oficina sempre buscou, mesmo na encenação de dramaturgias clássicas, uma analogia com a situação política do país, e também com a situação interna do grupo, de seus conflitos e interesses.

### **Dramaturgia nacional e liberdade antropofágica**

A forte repressão a que o Brasil estava sujeito neste período por conta da ditadura tornou o tema da identidade com a cultura brasileira cada vez mais pungente. Tanto que em 67, depois de alguns trabalhos com obras de autores estrangeiros, a escolha foi por encenar *O Rei da Vela*, do brasileiro Oswald de Andrade. O texto, apesar de ter sido escrito em 1932/33, era desconhecido do público até então.

No espetáculo, cuja musa era Chacrinha, símbolo máximo da brequice brasileira, Borghgi conta que havia "aquela vontade de devorar o Brasil e depois vomitá-lo em cena de uma forma poética" ( BORGHI, 2016). Esta encenação ficou conhecida como um marco

do teatro moderno brasileiro. Entretanto, assim como na primeira encenação de *Vestido de Noiva*<sup>29</sup>, no início da década de 40, o público demorou a reagir ao novo teatro que assistia.

Posteriormente, houve uma experiência de Zé Celso fora do Oficina, que traria grandes influências para a forma de atuação posterior do grupo, ao longo de toda sua história. Ele dirigiu o musical *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro. Nessa época, o diretor começou a trabalhar misturando jovens sem qualquer experiência teatral anterior com alguns atores mais experientes, para fazer o que ele chamava de "coro antropofágico". Tratava-se de um corpo coletivo de pessoas, conduzidas por corifeus, que, em conjunto, por meio da expressão corporal e de movimentos agressivos e sedutores, se movimentavam em um ritmo que ia aumentando, como "uma grande trepada" (SEIXAS, 2008, p. 141). Esse coro tinha grande importância no desenvolvimento do espetáculo e, em certo momento, avançava em direção à plateia, que se apavorava – esse tipo de intervenção, naquela época, no Brasil, era algo novo.

#### **A mistura de procedimentos do teatro épico com propostas antropofágicas**

Após estas experiências antropofágicas, o Oficina recuou um pouco na direção da radicalidade de suas propostas cênicas, pois a censura artística estava cada vez mais presente. Em 68 estreou *Galileu, Galilei*, de Bertold Brecht. A peça narra a vida de Galileu Galilei, italiano que no século XVII defendeu o heliocentrismo e teve de renunciar publicamente sua descoberta para não ser queimado pela inquisição. Esse foi o ano em que o Ato Institucional número 5 foi aplicado, e por meio dele, dentre outras medidas radicais, a tortura foi institucionalizada. Então este texto era muito propício à discussão que o grupo queria levantar. Foi nesta encenação que, pela primeira vez, Zé Celso trouxe a ideia do coro de *Roda Vida* – “destemido e antropofágico” (SEIXAS, 2008, p. 164) – para dentro do Oficina. Além disso, com esta montagem, o grupo começou a radicalizar nos princípios de encenação e interpretação do teatro épico, expondo a teatralidade, ou seja, os mecanismos de construção da cena, ao espectador.

Em seguida veio a encenação de *Na Selva da Cidade*, ainda de Brecht, quando o coro antropofágico teve seus dias de glória. Neste momento, começou a haver um certo estranhamento e divisão entre os recém-chegados, que compunham o coro, e os atores mais antigos, que estavam no grupo desde sua fundação. Segundo Borghi,

---

<sup>29</sup> *Vestido de Noiva*, marcou o início do teatro brasileiro moderno, escrita por Nelson Rodrigues e encenada pela primeira vez no Brasil em 1943, por Ziembinski.

Nesse momento estava se criando no Oficina uma coisa meio radical, assim, nós, os chamados representantes, éramos atores que tinham nome, tinham carreira, tínhamos prêmios, e os da regimália, que eram o coro. Tinha uma certa animosidade, principalmente deles em relação a nós. (BORGHI,, 2016)

O termo "regimália", a que Borghi se refere, é uma gíria trazida pelo diretor argentino Victor García ao teatro brasileiro, sinônimo de "os porra louca". Em defesa do coro, Zé Celso explica que

Não era uma questão ideológica, mas uma concreta e maravilhosa emersão de uma contradição enriquecedora e nova, não só no Teatro Brasileiro, mas Mundial: o ressurgimento, depois de milênios, dos Coros da Tragédia Grega. (Zé Celso, <https://blogdozelso.wordpress.com>)

Claramente existia uma separação: haviam os membros mais antigos, da formação inicial do Oficina (como Renato Borghi, Fernando Peixoto, Esther Góes, Othon Bastos, entre outros), que eram considerados "caretas" – os atores da palavra, que falavam o texto e representavam bem – e o coro, ou a regimália, que eram os atores do corpo. É evidente que Zé Celso namorava a nova corrente, se encantando cada vez mais com a possibilidade de agir sobre o público desta maneira. Por ser o diretor e um dos líderes do grupo, o coro antropofágico foi ganhando cada vez mais espaço nos espetáculos. Simultaneamente, ia encontrando cada vez menos resistência, na medida em que os atores mais antigos iam deixando o grupo por causa destas discordâncias.

Nessa época, o grupo também estudava técnicas de interpretação de J. Grotowski<sup>30</sup> e queria aplicá-las, sem ter qualquer vivência daqueles conceitos lidos: os atores faziam do seu próprio jeito o que entendiam daquelas leituras, buscando, principalmente, acrescentar práticas corporais constantes durante o processo de criação: “Quanto aos laboratórios, se eram grotowskianos ou não, penso que não teve muita importância. Fomos criando uma nova linguagem, muito nossa, que brotaria durante os improvisos sobre os temas da peça.” (SEIXAS, 2008, p. 168) Os procedimentos para o trabalho criador se acumulavam e somavam-se: ainda realizavam ensaios de mesas de leituras (aprendidos com Kusnet) e, aos laboratórios práticos (onde improvisavam os temas da peça), acrescentavam práticas corporais de luta e alongamento.

### **O encontro com o *Living Theatre*: mais liberdade e menos texto dramático**

---

<sup>30</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro experimental do século XX. Buscando um teatro mais ritualístico, Grotowski leva as últimas consequências as ações físicas elaboradas por Stanislavski.

Logo em seguida, ainda por conta da perseguição pela censura, Borghi e Zé Celso foram passar um tempo na Europa, onde conheceram o *Living Theatre*. Segundo Borghi, este coletivo, expulso dos EUA por ser considerado muito revolucionário, pregava o fim do texto dramático e de personagens psicologicamente construídos. Seus espetáculos funcionavam da seguinte maneira: eram construídos roteiros previamente e, no momento da apresentação, o público era levado a participar do evento através da animação. Havia alguns ideais que faziam parte também: “liberdade individual e coletiva através do prazer e do orgasmo.” (SEIXAS, 2008, p. 177).

Estas novas descobertas, formas diferentes de fazer e pensar arte, assim como as experiências que Zé Celso teve nesta época em Nova York, outros países da América Latina, inclusive Cuba, trouxeram muitas mudanças e influências para o Oficina.

O coletivo norte-americano veio ao Brasil e passou quase um ano convivendo com o grupo brasileiro. Segundo Borghi, eles faziam um certo "imperialismo intelectual", pregando o "fim ao texto dramático" e "ode às drogas e ao sexo grupal". Entretanto, este movimento, somado à ideia do coro antropofágico, não era aceito por todos os integrantes e acirrou a divisão entre os atores, especialmente Zé Celso e Renato Borghi.

Nessa época, o Oficina virou a "Casa das transas", com muitos acontecimentos ao mesmo tempo. A escolha ia se radicalizando em trazer experimentações ousadas, misturando os diversos gêneros artísticos nas salas de apresentações. Os eventos artísticos vinham acompanhados de comidas, baseadas em pratos típicos dos moradores do Bexiga. O problema era que as peças eram dirigidas a um público em potencial sem poder aquisitivo. A solução para amenizar o problema financeiro foi remontar o antigo repertório. As temporadas foram verdadeiros sucessos de público.

Com o dinheiro conseguido, o grupo investiu em um trabalho novo inspirado no *Living*: viajaram por algumas cidades do Brasil, nas quais se apresentavam em laboratórios de criação abertos ao público. Sem o apoio de um texto dramático, havia bastante interação com a plateia, a partir de temas que giravam em torno da ditadura e da consequente apatia da classe média em relação a essa situação política. Além disso, as turnês contavam com apresentações de seu antigo repertório para grandes públicos, chegando a serem assistidos por 6 mil pessoas em uma única sessão.

Quando retornaram a São Paulo em 72, aproveitando os laboratórios realizados pelo Brasil, estrearam *Gracias, Señor*. Nesta encenação, de dramaturgia autoral, não havia barreira entre público e atores. Neste momento, o desacordo entre os modos de atuação foi levado ao extremo. Borghi (2016) conta que os atores chegavam a rasgar documentos do

público, como a identidade e carteira de trabalho. O ator considerava esse tipo de ação um comportamento impositivo em relação à plateia, porque ele se preocupava com o trabalho que a pessoa teria depois para obter uma segunda via de seus documentos destruídos. Por fim, o espetáculo foi severamente proibido pela censura após alguns meses de temporada e não pode ser apresentado em território nacional.

### **A crise, o retorno ao texto dramático e a cisão definitiva em *As Três Irmãs***

Além da censura artística como forte inimiga e das discordâncias internas artísticas e ideológicas, o grupo, nesse ano, passava por uma forte crise financeira. Com toda essa novidade, os poderes públicos estavam fechando as portas para o Oficina. A experiência estava se mostrando inviável economicamente. Para completar o panorama crítico, muitos atores saíram, ficando, da formação original, somente Zé Celso e Renato Borghi.

Diante desta encruzilhada, Borghi conta que

Então nós resolvemos fazer um clássico para tirar os olhos do Exército de cima da gente, porque nós estávamos vigiados, às vezes presos, às vezes com aquelas fotografias de frente de perfil, com o dedão, na polícia federal, coisa e tal. Estávamos muito visados, todos. Aí essa coisa era uma coisa diplomática mesmo, de fazer um Tchekhov, que o Tchekhov sempre fala sobre tudo o que a gente quer falar. É impressionante. (BORGHI, 2016)

A escolha recaiu sobre a obra *As Três Irmãs*, escrita pelo dramaturgo russo Anton Tchekhov em 1901, vinda de um grupo liderado por Borghi, que via uma possibilidade de trazer o Oficina de volta ao palco e recuperar seu prestígio. Tratava-se de uma obra com pouquíssimas encenações no Brasil, todas no teatro amador ou universitário. O ator enxergava nessa escolha uma opção mais segura, de trabalhar com uma dramaturgia no sentido clássico do termo, uma tentativa de recuperar o teatro, que talvez, segundo sua opinião, estivesse sendo deixado de lado.

O contexto russo é o da pré-revolução socialista, quando a classe intelectual e mais abastada, não agia para alterar os abusos e injustiças de seu governo czarista. Zé Celso achava que no Brasil vivíamos uma situação análoga: os anos de ditadura estavam passando e nada era feito para que algo mudasse. Além disso, o diretor via o mergulho nesta obra como uma possibilidade de fazer uma viagem em profundidade sobre o que havia sido estes anos do grupo e, também, uma oportunidade de unificação. Ele entendia a peça *As Três Irmãs* como um movimento de um relógio, circular, mas que num dado momento se quebrava.

A partir desta primeira visão, o grupo estudou o texto a partir de uma série de viagens com mescalina orgânica<sup>31</sup>, à beira mar, em Boracéia-SP, trabalhando em cima de uma mandala circular desenhada no chão. Segundo Zé Celso (1998), a sensação provocada pelo uso do alucinógeno fazia-os se sentirem como se estivessem em sintonia com os militares russos, passando um recado para que eles aqui também fizessem sua revolução, passando a limpo a de lá.

O processo de criação contou com laboratórios de improvisação, nos quais os atores buscavam vivenciar as situações propostas pela dramaturgia. A ideia era explorar ao máximo cada uma das situações e improvisá-las como se estivessem acontecendo na vida real, não se preocupando com o tempo de duração estendido. Borghi explica que "A gente vivia cenas, com as próprias palavras, com as ações que a coisa inspirava. Uma cena que teria 10 minutos, durava às vezes 5 horas." (BORGHI, 2016)

Apesar dessa dimensão ritualística, a encenação se manteve bastante fiel ao texto, cuja tradução foi revisada e assinada pelo próprio Zé Celso, que também atuava em cena. Aproximadamente após quatro meses, o espetáculo, com quatro horas de duração, entrou em temporada de estreia no final de Dezembro de 1972, sendo que uma das apresentações ocorreria no dia 31 para 01, passagem do ano. Nesta ocasião, eles iriam começar às 22h para comemorar a virada do ano em cena.

Já era um pouco mais de meia-noite, nesta apresentação da virada do ano, corria o início do terceiro ato em cena, que na ficção se dá logo após um grande incêndio que assola a vizinhança. Estavam todos drogados. Zé Celso conta que sentiu que ali, da mesma maneira como no enredo da peça temos um ato cheio de explosões e revelações, também estava se dando uma quebra no Oficina. Alguns atores, muito ligados, nesse momento, saíram da marca estabelecida e começaram a criar uma confusão em cena. Nas palavras de Zé Celso: "A partir daí, o terceiro e o quarto ato foram levados num nível de confrontação extrema. De um lado, um teatrão que queria voltar ao teatro do palco, do outro um teatro sagrado recém descoberto. O fim da peça virou uma guerra de teatros." (MARTINEZ CÔRREA, 1998, p. 235)

Quando Zé Celso menciona esta "guerra dos teatros", faz referência à divergência interna que havia sobre o que era o teatro para cada uma das partes do grupo. Uma queria voltar ao palco, à representação. A outra, por outro lado, parecia ansiar por radicalizar

---

<sup>31</sup> Este alucinógeno foi sintetizado e seu uso se tornou mais popular na década de 60 quando houve algumas obras que descreviam sua utilização pelas tribos indígenas e os efeitos na mente humana. O uso da mescalina provoca alterações cognitivas, e podem durar até 10 horas. Pode intensificar a percepção, principalmente a visual. Além disso, o indivíduo perde a noção dos limites do próprio corpo, tem distorções da percepção do espaço e do tempo, entre outros.

ainda mais as experiências anteriormente vividas pelo grupo, na redescoberta do que chamavam de um teatro sagrado: não se buscava simplesmente representar o incêndio (acontecimento ficcional da dramaturgia), alguns atores pareciam querer vivenciar esta experiência, e ao mesmo tempo, expor isso em cena.

É neste momento que Borghi decide se retirar:

Aí eu cheguei no meio do palco, interrompi aquela batucada toda e falei: “Zé, da mesma maneira que eu entrei ali há onze anos atrás, eu estou saindo. Eu não concordo com isso, não acho que o teatro morreu, não acho que a palavra morreu.” Eu tinha que declarar isso no *Gracias Señor* e era muito dolorido: “O teatro está morto. A palavra está morta.” Mas eu não acreditava nisso. Então por discordância mesmo de orientação eu estou indo embora. Foi um prazer enorme trabalhar com você. Adeus. (1, BORGHI 2016)

A tensão estava tão extrema que um dos fundadores do Oficina se despede e deixa o grupo em cena aberta. Quando Borghi sai, ao perceber não haver mais espaço no grupo para o teatro "de representação", mesmo ele sendo seu último representante, a estrutura interna do grupo fica bem fragilizada. Afinal, Borghi era um pilar fundamental. Tanto que, mesmo após sua saída, o grupo tentou substituí-lo às pressas e foi se apresentar no Rio de Janeiro para continuar com a temporada, mas, nas próprias palavras de Zé Celso: “A peça era linda, mas não aguentou o desmoronamento do coração interno do grupo.” (MARTINEZ CÔRREA, 1998, p. 237)

### **Considerações Finais**

Ao longo da trajetória dos primeiros doze anos do Teatro Oficina – quatorze se contarmos desde o momento em que os amigos de faculdade fundaram o grupo amador –, Renato Borghi e Zé Celso foram optando por percorrer diferentes caminhos. Enquanto Borghi resistia em acreditar na força de um teatro estruturado e apoiado na palavra e na construção de personagens, Zé Celso levava o grupo a experiências com o coro antropofágico e de cisão com a palavra. Grande admirador e amigo de Zé Celso, Borghi entendia que nesse momento histórico, "uma hora a corda tinha que estourar" (, BORGHI 2016).

Sua saída representa metaforicamente, por parte do Oficina, um forte questionamento ao texto dramático e à importância da palavra em cena. Tanto que, nos anos seguintes, o jeito de atuar do Oficina foi ganhando cada vez mais uma identidade própria: com espetáculos muitas vezes voltados para grandes multidões e de longa duração, sempre com grande interação performática e provocativa com a plateia, extrapolando os

limites entre ficção e realidade, ator e público. Para este teatro, a proposta cênica vale muito mais enquanto um acontecimento que pode ser vivenciado corporalmente pelo público, e não só imaginado.

### **Referências bibliográficas:**

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1975.

MARTINEZ CÔRREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1959-1974)* / José Celso Martinez Côrrea: seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Stall. São Paulo, Editora 34, 1998.

PIANCENTI, Ney Luiz. *Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2011.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghí em Revista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008.

Site consultado:

<https://blogdozelcelso.wordpress.com/tag/teatro-oficina/page/5/> 28/03/2015 acesso em 08/06/2016.

BORGHI, Renato. São Paulo, 23 jun. 2016. Entrevista concedida à autora.

**Abstract:** In this article, I make an overview of the actor's work in the first twelve years of the Teatro Oficina. The tension between "a traditional theater" and "anthropophagic freedom" reaches its climax in the staging of *The Three Sisters* in 1972, with the departure of one of its founders in open scene. A Borghi output represents metaphorically by the Oficina, a strong questioning to the dramatic text and the importance of the word in scene.

**Keywords:** Working actor; Teatro Oficina; dramatic text.

# Cadernos

## letra e ato

**Carlos Alberto Soffredini: 38 anos de carreira em 62 anos de vida**

Maria Emília TORTORELLA<sup>32</sup>

**Resumo:** Este artigo visa apresentar a carreira de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), dramaturgo e encenador paulista, autor de uma obra bastante expressiva no contexto do teatro moderno nacional, embora ainda sem o devido reconhecimento. Soffredini atuou no cenário teatral brasileiro desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida.

**Palavras-chave:** Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno

Carlos Alberto Soffredini nasceu em 06 de outubro de 1939, filho de Bruno Soffredini, chofer de táxi, e Gecy Lopes Soffredini, costureira de vestido de noivas. Por causa da profissão da mãe, a casa dos Soffredinis era muito frequentada por mulheres e Carlos Alberto cresceu ouvindo as conversas desse ambiente doméstico feminino – o qual está presente em algumas de suas mais importantes peças. Segundo relatos de parentes em sua biografia *Carlos Alberto Soffredini: Serragem nas Veias*, desde pequeno ele gostava de criar e encenar pequenas peças de teatro. Mas foi apenas em 1963 que sua relação com essa arte se estreitou, quando do seu ingresso no Teatro Escola da Faculdade de Filosofia e Letras de Santos – TEFFI, da Faculdade onde ele cursava Letras.

Sua participação no TEFFI deu-se inicialmente como ator, depois como diretor e, finalmente, como dramaturgo. No ano de 1965 o grupo foi convidado a participar do *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy*, na França, e um dos pré-requisitos seria se inscrever com duas peças autorais, uma de tema escolhido pela organização do festival e outra de tema livre. Carlos Alberto Soffredini assumiu tal responsabilidade e escreveu para cada modalidade, respectivamente, *A crômica* e *O Cristo Nu*. Nas palavras da atriz Jandira

---

<sup>32</sup> Atriz, arealista e pesquisadora. Bacharela em Artes Cênicas e Mestra em Artes da Cena pela UNICAMP e doutoranda em Artes da Cena pela mesma instituição, bolsista Fapesp, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão. (Fapesp, processo n. 2015/14572-1) Email: emilia.tortorella@gmail.com

Martini, colega do TEFPI, foi a partir daquele momento que Soffredini “percebeu que o negócio dele era por ali” (SOFFREDINI, R. 2010, p. 77). O grupo fez campanha na cidade tentando angariar fundos para a viagem, mas não conseguiu arrecadar o suficiente. Com o acumulado, contrataram professores da Escola de Artes Dramáticas – EAD da USP (Celso Nunes, Milene Pacheco, Sérgio Rovito e Eudinyr Fraga) para ministrarem cursos para eles, atores do TEFPI.

No ano de 1967, Soffredini, estimulado pelos colegas, enviou sua peça *O Caso Dessa Tal de Mafalda, Que Deu Muito o Que Falar e Acabou Como Acabou Num Dia de Carnaval* para o Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT), a qual foi premiada em primeiro lugar. A partir de então, Carlos Alberto Soffredini passou a ser um nome de relativo destaque na cena teatral. Segundo o parecer do júri, “a peça sobressaiu-se por seu grande senso de humor e humanismo numa extraordinária peça de costumes” (In: *Ibidem*, p.91). Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Soffredini já preconizava um projeto estético que guiaria sua obra, mesmo não tendo ainda passado por experiências que foram norteadoras em sua carreira:

Não estou contente com quase nada que existe por aí. Como qualquer artista, quero usar a minha arte para transformar as coisas e, para isso, fiz um plano de trabalho. A maneira pela qual pretendo mudar as coisas não pode ser dita em uma só peça. É o conjunto da minha obra que vai trazer a minha mensagem. (SOFFREDINI, 1967, p.9).

No ano de 1968, Soffredini ingressou na EAD, buscando aprofundar sua formação. Mesmo consciente de sua vocação como dramaturgo, ele considerava importante passar pela formação de ator, como recorda a atriz Eliana Rocha: “Lembro que ele dizia que não tinha ido pra EAD para se transformar em ator, mas para aprender a fazer teatro, porque quem escreve tem que saber como é de dentro” (SOFFREDINI, R. 2010, p. 80). Tendo Soffredini ingressado na Escola já como dramaturgo premiado, em diversas montagens ele era convocado a adaptar textos ou mesmo a escrever inéditos. Sem dúvida, os anos de aprendizado com artistas-professores como, para citar alguns nomes, Ademar Guerra e Myriam Muniz – declaradamente sua grande mestra – foram importantíssimos para sua carreira.

Entre o final da década de 60 e início da de 70, Soffredini mergulhou no universo das tragédias gregas ao dirigir três peças, uma de cada um dos três expoentes poetas dramáticos clássicos. Em 1968 dirigiu os alunos do Colégio São José, de Santos, em *Electra*, de Sófocles. Ainda em Santos, em 1971, dirigiu *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, para o grupo Teatro Estudantil Vicente de Carvalho. Em 1973, vinculado ao Sesc Vila Nova em

São Paulo, dirigiu *As Troianas*, de Eurípides. Mergulhar no universo das tragédias clássicas é importante para a formação de qualquer pessoa de teatro, principalmente para um dramaturgo, e essas experiências parecem ter reverberado na obra de Soffredini, pois algumas de suas peças apresentam forte carga trágica.

A partir de 1972, Soffredini teve contato com o circo-teatro – gênero popular que alcançara seu expoente entre as décadas de 1930 e 1950 (PIMENTA, 2009), e que na década de 70 encontrava-se marginalizado nas periferias de São Paulo –, e desde então se interessou em conhecer mais dessa linguagem tão peculiar. Mas foi só em 1975 que seu trabalho enveredou consciente e definitivamente para tal pesquisa, como ele mesmo afirma no artigo *De um trabalhador sobre o seu trabalho*:

O trabalho começou em 1975, quando montei *Farsa de Cangaceiro, Truco e Padre*, de Chico de Assis, para o extinto Teatro de Cordel de São Paulo. Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho que pode se chamar assim) importadas. (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer teatro. (SOFFREDINI, 1980)

O Teatro de Cordel ensaiava num pavilhão, espécie de “circo de zinco”, espaço mantido por Vic Amor Militello, descendente de uma família de artistas populares de circo-teatro. Do contato direto com essa tradição, Soffredini foi elaborando a tese de que nela ainda se encontrava o que poderia ser “a forma brasileira de fazer teatro”, aquela que aqui existia antes da chegada dos modernos métodos e conceitos de interpretação e encenação:

[o circo-teatro] acabou sendo o conservador daquela antiga linguagem teatral (encenações pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-stanislaviski e etc), uma vez que ficou imune às influências que foi sofrendo o Teatro dito erudito. O conservador sim, mas não o mumificador (...) Para estar sempre ao gosto do seu público o circo-teatro, no decorrer da moda, incorporou os hula-hula de Dorothy Lamour, os sapateados de Doris Day, o programa de auditório, as chacetes, novelas, a discoteca... E essa onda do momento é ali colocada na mesma panela com ingredientes tradicionais, resultando uma linguagem antes de tudo popular e, por paradoxal que pareça, brasileira. (SOFFREDINI, 1980)

No ano de 1976 Soffredini foi convidado pelo Serviço Social do Comércio (SESC) para dirigir o Projeto Mambembe, cujo objetivo era produzir espetáculos a serem apresentados em praças públicas ou outros espaços abertos, alcançando, assim, um público diferente daquele que frequentava as salas de espetáculos. Soffredini agregou ao projeto diversos amigos e colegas, entre atores e artistas plásticos, que passaram a acompanhá-lo em suas pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia de São Paulo. A investigação

sociológica que, a partir de entrevistas com os artistas, abordava os problemas vividos pelas famílias circenses, foi empreendida apenas por Soffredini e pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso.

Além dessa abordagem, Soffredini estava interessado também, como encenador, em pesquisar a estética da linguagem do circo-teatro. Nesta etapa os atores também participaram das pesquisas de campo, assistindo aos espetáculos quase todas as noites, num período de oito meses. A equipe toda estava concentrada em dois blocos fundamentais: um em relação à parte visual e iconográfica dos espetáculos e outro em relação à interpretação dos atores populares. A partir da observação atenta e contínua, eles foram respondendo às muitas indagações iniciais – “Que teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? (...) O que emociona o público? O que faz rir? (...) De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? (...) Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Quais são seus cenários? ” (SOFFREDINI, 1980) – transformando as respostas em matéria-prima para a criação cênica do espetáculo do Projeto Mambembe.

Finalmente, após quase um ano de intenso processo de pesquisa e criação, estreou o espetáculo *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, texto adaptado por Soffredini a partir da versão para teatro de bonecos escrita por Antônio José da Silva, o Judeu, no século XVIII. A encenação reunia todos os elementos tradicionais pesquisados nos circos-teatro de uma maneira moderna e original e circulou por dois meses pelas ruas de cidades onde o SESC tinha unidades, atingindo uma média de duas mil pessoas por apresentação, além de realizar temporada de um mês no Teatro Anchieta, em São Paulo. Ednaldo Freire, diretor da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes, que participou como ator da peça, reflete sobre o que significou o Projeto Mambembe:

Alguns setores diziam que nós fazíamos um trabalho pão e circo, achavam que se devia fazer um teatro de realismo social, de bandeira política. Na verdade, não entendiam que o teatro que a gente estava fazendo era muito mais político do que qualquer teatro, digamos assim, panfletário, na medida em que buscávamos uma estética brasileira. Estou falando de alguns obtusos intelectuais que torciam o nariz para um teatro feito na rua e que queriam exercer uma patrulha ideológica. Confundiam um teatro popular com um teatro de concessão, um teatro menor. Isso é falta de visão histórica. (SOFFREDINI, R. 2010, p. 246)

A estrutura de palco projetada pelos cenógrafos junto a Soffredini pesava mais de uma tonelada, e sua complexidade de transporte e montagem encarecia muito o projeto, levando o SESC a retirar seu financiamento. Alguns integrantes decidiram levar o projeto adiante, de forma autônoma. Surgiu assim o Grupo Mambembe, que pretendia seguir

desenvolvendo trabalhos dentro da estética popular. Logo em 1977 estrearam duas peças, *O Dileitante*, de Martins Pena, em agosto, e *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, em outubro, com temporada até o ano seguinte. Durante esse período, era nítida a liderança de Soffredini no grupo:

O grupo formara-se ao redor dele e aplicava os resultados da pesquisa que ele desenvolvia isoladamente desde 1972. Como Soffredini era também o diretor dos espetáculos, acentuava ainda mais o peso de sua participação na equipe. (FERNANDES, 2000, p. 210)

Em meados de 1978, aceitando um convite de trabalho na Bahia como professor no recém-criado curso livre de teatro do Teatro Castro Alves, Soffredini deixou o Mambembe. Em Salvador, dirigiu os alunos-atores do curso em duas encenações: *Yerma*, de García Lorca; e *O Asno*, adaptação que fez para o texto de Gil Vicente. As peças desses dois autores vinham sendo uma escolha recorrente nos trabalhos de Soffredini desde os tempos do TEFFI e da EAD.

O ano de 1979 foi bastante profícuo para Soffredini, tendo sido o ano de maior projeção de seu trabalho até então. Dois textos seus estrearam no cenário teatral paulistano com grande sucesso, ganhando ambos os principais prêmios do ano: os da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) e da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp), além do Troféu Mambembe. Foram eles: *Na Carrêra do Divino*, escrito sob encomenda para o grupo Pessoal do Victor e que ganhou direção de Paulo Betti; e *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, escrito no período que esteve na Bahia, considerado a síntese poética dos anos de pesquisa nos circos-teatro, montado pelo Grupo Mambembe sob direção de Iacov Hillel. Ainda em 1979, Soffredini trabalhou ao lado de Dercy Gonçalves, escrevendo o texto do espetáculo *Dercy Beaucomp*.

Após um longo período sem dirigir e sem desenvolver um trabalho continuado com um mesmo grupo, tal como foram os anos ao lado do Mambembe, Soffredini fundou em 1985 o Núcleo de Estética Teatral Popular – Núcleo Estep –, junto aos alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A estreia do grupo se deu com *Minha Nossa*, texto de Soffredini que já havia ganhado os palcos com uma encenação do Grupo Mambembe no ano anterior.

Ao lado do Núcleo Estep, Soffredini desenvolveu os fundamentos daquilo que ele chamou de *Nossa Linguagem*, sistematizando um método de direção de atores. Considerando que a função primordial do teatro é comunicar, e que essa comunicação se dá através dos atores, o método da *Nossa Linguagem* estava totalmente focado na preparação do ator –

dentro da estética popular, com a qual Soffredini já consolidara seu “estilo” –, afinando todos os seus instrumentos para a comunicação acontecer sem ruídos.

O Núcleo Estep dissolveu-se em 1988, durante processo de montagem da peça *Trem de Vida*, uma dramaturgia não-dialógica, constituída de um roteiro de ações e canções, escrita por Soffredini a partir do projeto de pesquisa intitulado *Melodrama Resgatado*, com financiamento da Fundação Vitae – a encenação não estreou e a peça segue inédita até hoje. No ano de 1986, paralelamente aos trabalhos desenvolvidos com o Núcleo, Soffredini escreveu *Pássaro do Poente* para o grupo de teatro Ponkã, que estava em processo de ensaio sob direção de Márcio Aurélio. O espetáculo ganhou diversos prêmios, entre eles o Troféu Mambembe de melhor texto.

Ainda na década de 80, Soffredini envolveu-se com outras mídias, assinando o roteiro e a direção de cinco radionovelas para o Projeto de Renovação da Novela Radiofônica, patrocinado pelas Indústrias Gessy Lever, e também os roteiros dos filmes *Tessa, a Gata* (1981, direção de John Hebert) e *A Marvada Carne* (adaptação de *Na Carrêra do Divino*, 1984, direção de André Klotzel).

Em 1990 Soffredini concluiu o processo de pesquisa iniciado em *Melodrama Resgatado* e interrompido pela crise interna do Núcleo Estep, escrevendo *De Onde Vem o Verão*, que foi encenada pela Tatális Produções e Promoções Artísticas, produtora de sua filha Renata. Com a peça, Soffredini ganhou o troféu Molière e o prêmio Apetesp de melhor autor do ano de 1991.

Entre 1990 e 2000 Soffredini escreveu, dirigiu e produziu mais de dez peças, em sua maioria comédias musicais ao estilo do Teatro de Revista, além de assinar roteiros para cinema e televisão – entre eles o roteiro de *Hoje é Dia de Maria*, escrito em 1995, mas que só foi ao ar pela Rede Globo em 2005, com adaptação de Luís Alberto de Abreu e direção de Luiz Fernando Carvalho. Carlos Alberto Soffredini veio a falecer em 10 de outubro de 2001, aos 62 anos de idade.

Ao revisitar a carreira de Soffredini, é possível enxergar quatro grandes fases em seus 38 anos no teatro. A primeira fase engloba as experiências no TEFFI e a formação na EAD, entre os anos de 1960 e início dos 70. Apesar de ser uma fase amadora, sua relevância deflagra-se no fato de Soffredini ter se descoberto talentoso autor e diretor nesse período. A segunda fase, que abrange toda a década de 1970, é marcada pelo mergulho em fontes populares, buscando identificar e definir uma estética e uma linguagem genuínas, que configurassem “sua maneira de fazer teatro”. A terceira fase foi dedicada à preocupação com o trabalho do ator e desenvolveu-se, principalmente, ao lado do Núcleo

Estep, culminando num método de direção de atores que Soffredini chamou de *Nossa Linguagem*. Finalmente, a quarta fase desenrolou-se por toda década de 1990 e pode ser considerada uma fase de iniciativa empresarial, já que Soffredini produzia as próprias peças, contratando um elenco para cada espetáculo.

O legado de todas essas fases, para além das encenações que dirigiu e dos atores que formou, é com certeza toda sua obra dramaturgica, cujo projeto estético denota a presença marcante e essencial do popular. E o mais importante é que não se trata de um uso aleatório do popular, mas sim de um projeto estético rica e conscientemente desenvolvido, a ponto de alcançar dramaturgias artisticamente elaboradas e originais, ganhadoras de prêmios e do reconhecimento de público e crítica, contribuindo para a conformação da dramaturgia nacional.

### Referências Bibliográficas:

FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho. São Paulo: *Revista Teatro*. Ano I, nº 0, jun/jul de 1980.

\_\_\_\_\_. In: O quanto vale essa tal de Mafalda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 e 4 dez. 1967. Caderno B, p.9.

SOFFREDINI, Renata. *Carlos Alberto Soffredini: Serragem nas veias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

**Abstract:** This paper aims to present the career of Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), a playwright and director born in the state of São Paulo, author of a very expressive work within the context of the Brazilian modern theater, though without due acknowledgment. Soffredini worked on the Brazilian theatrical scene since the end of the 1960s until the year of his death, completing 38 years of career in 62 years of life.

**Keywords:** Carlos Alberto Soffredini; Brazilian modern theatre.

# Cadernos

## letra e ato

Beberrão, estúpido e corno: imagem e narratividade em *Iepe*, de Luís

Alberto de Abreu

André CARRICO<sup>33</sup>

**Resumo:** *Iepe* é uma comédia escrita por Luís Alberto de Abreu para o projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes. A partir do texto, analisa-se a aplicação da “máscara tripla” sobre a narrativa épica e a exploração das imagens hiperbólicas do baixo material e corporal, segundo Bakhtin, pelo dramaturgo paulista.

**Palavras-chave:** Dramaturgia: Comédia Popular: Luís Alberto de Abreu.

A Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes foi criada em São Paulo em 1993 pelo encenador Ednaldo Freire. Desde sua fundação e durante mais de 15 anos, o grupo desenvolveu o projeto Comédia Popular Brasileira, cujo objetivo era reintroduzir na cena tipos populares do país. Aproveitando personagens e situações de criações espontâneas do povo, buscou retomar um projeto de teatro brasileiro. O programa almejava “uma coordenação estética de movimentos, gestos e interpretação que pensasse e estruturasse novamente o espetáculo [a partir de uma estética] popular” (FREIRE e ABREU, 1993, pág.

---

<sup>33</sup> andrecarrico7@gmail.com. Doutor e mestre em Artes (Teatro) pela Unicamp. Concluiu pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição em 2015. Professor Adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

19). A dramaturgia do projeto, empreendida a partir do diálogo constante entre dramaturgo e grupo, esteve a cargo de Luís Alberto de Abreu.

Em 1998, depois de cinco anos e quatro peças bem sucedidas em relação ao público e à crítica, a Fraternal estreou no Teatro Ruth Escobar a quinta peça do Comédia Popular Brasileira, *Iepe*. O texto é baseado na fábula de *Jepppe, o montanhês*, de Ludwig Holberg (1684-1754), considerado o fundador da literatura dramática dinamarquesa.

Em 1985, ao participar do *Dansk Braziliansk Teater Projekt*,<sup>34</sup> Abreu havia tido contato com uma tradução inglesa da peça. Centrada num tipo folclórico da Cultura Escandinava, ela é considerada a última comédia neoclássica, enquanto na Inglaterra e na França já se renunciava a comédia liberal-burguesa. Segundo Arêas (1990), os valores absolutistas afirmam-se na fábula dinamarquesa, conquanto o autor mostre na mistura entre as classes uma situação não apenas impossível, como antinatural.

Os temas preponderantes de *Iepe* parecem ser o abuso do poder, o papel de exploração do proletariado no curso da História e o limiar entre sonho e realidade.

Em seu *Iepe*, o dramaturgo brasileiro ressalta a narratividade do contador de “causos” da nossa Cultura rural, por meio de uma estrutura épica. A narrativa épica já havia sido empregada dois anos antes pela parceria Abreu-Fraternal Cia, através do personagem Anjo do auto *Sacra Folia*. Mas é em *Iepe* que o autor desenvolverá o recurso narrativo da “máscara tripla”<sup>35</sup>, já utilizado por ele, conscientemente, em 1995 no drama *O Livro de Jó*, mas que ainda não havia sido explorado na comédia.<sup>36</sup>

Impulsionado pelos resultados desta forma dramática na encenação do Teatro da Vertigem no Hospital Umberto I, em São Paulo, em 1995, Abreu resolve aplicar o recurso na Fraternal Cia, experimentando sua eficácia na comédia. O autor inaugura assim um segundo ciclo de peças do projeto Comédia Popular Brasileira. A partir de *Iepe*, a narrativa *pelo* personagem será um dos elementos constituintes de seu processo de criação em todos os textos elaborados para o grupo. Trata-se de uma estrutura na qual o personagem não apenas narra e comenta a ação, como sofre a consequência do que narrou.

Com a máscara tripla, o ator, no primeiro instante, se investe da máscara de seu personagem para, a seguir, compor nova face, com outra função dramática, a de narrar. “Ao assumir sua segunda face, o ator não se distancia de seu personagem, como pode parecer à primeira vista. Ao contrário, trata-se de uma outra forma de o intérprete se aproximar ainda mais da anima da figura que incorpora” (BRITO, 1999, p.139). Voltando

<sup>34</sup> Projeto de intercâmbio cultural realizado entre as embaixadas do Brasil e da Dinamarca, em 1985.

<sup>35</sup> O termo foi cunhado por Brito (1999).

<sup>36</sup> Segundo depoimento a Brito (1999), Abreu já se utilizara de forma involuntária de algo semelhante à máscara tripla na peça *...E morrem as florestas*, de 1985.

sua atenção ao público, o intérprete amplia a situação dramática na qual o personagem está inserido, facilitando a aproximação entre o personagem e o espectador. Temos assim a segunda máscara, procedimento que Abreu já utilizava desde sua peça *Círculo de Cristal*, de 1983.

Em *Iepe*, ele acrescenta à segunda função uma terceira máscara, instaurada a partir do momento em que o personagem que é narra a si próprio:

IEPE – Um dia, Iepe recordou-se de uma grande paixão e, não resistindo mais à solidão, clamou pela amada: Bebida! Garrafas! Barris e tonéis! [...] Olhou suas terras a perder de vista e gostou daquilo. Olhou seus empregados e logo se acostumou a vê-los de cima. Vocês são tudo subalternos! Só não mando vocês se coçarem com urtiga por que estou sem vontade! Que é que está fazendo parado, aí? (ABREU, s/d., p. 28)

No momento em que o ator clama “Bebida! Garrafas! Barris e tonéis!”, está representando o personagem Iepe. No entanto, quando diz “[...] recordou-se de uma grande paixão e clamou pela amada”, está interpretando o narrador, sem sair do personagem. Mesmo assim, a narração se dá na terceira pessoa, como se Iepe fosse outra figura. Acontece que esta ação, realizada por este personagem-narrador, identificado como Iepe, é direcionada para Iepe que, ele mesmo, enquanto ator, representa (Brito, 1999). Tomemos o exemplo de outro personagem:

NÉLI – O impacto da visão do marido enforcado tocou a corda mais sensível do coração de Néli e ela se lembrou dos velhos bons tempos que, na verdade, nem existiram, mas frente à morte tudo vira detalhe. E chorou. (Chora) Amargamente chorou. Chorou por horas das quais essas lágrimas que caem são apenas signo de sua grande e insuspeitada dor. (Chora novamente). (ABREU, s/d., p. 52)

A ação de chorar é o resultado final da “imagem em ação” do personagem, a terceira máscara. A relação do narrador com aquilo que descreve, porém, não é distanciada. Ao contrário, no momento de narrar o ator faz de seu próprio corpo e voz o veículo daquilo que está narrando. Portanto, a primeira máscara se concretiza quando o ator interpreta Iepe. A segunda, no instante em que Iepe narra na terceira pessoa. E a terceira máscara vem à tona quando a narração vai em direção a Iepe, que a recebe.

Por isto, a terceira máscara coexiste com o personagem e com o personagem-narrador, ao mesmo tempo que se distingue tanto do personagem quanto do personagem-narrador. É, portanto, uma máscara especial, que tem seu tempo de existência definido, restrito à duração da narrativa que o personagem faz de si mesmo. (BRITO, 1999, p. 141)

Destaca-se ainda de *Iepe* um “diálogo de narrações”. Neste caso, a narração do personagem se dá em resposta ao relato do outro, como uma reação:

CRISTOVÃO – E assim era Iepe: Beberrão, estúpido e corno!

IEPE – Beberrão e corno, sim! Mas não tão estúpido quanto Cristovão que nunca conseguiu uma única mulher na aldeia e só lhe sobrou ser amante de uma tralha como Néli.

CRISTOVÃO – Cristovão não era tão estúpido quanto Iepe que tinha a Néli o tempo todo enquanto a Cristovão restava a melhor parte!

IEPE – Iepe não era tão imbecil quanto Cristovão que não percebeu que Néli não tinha parte melhor!

CRISTOVÃO – Em compensação, ninguém chamava Cristovão de corno! (ABREU, s/d, p.4)

Na utilização do personagem-narrador, ao fazer com que um personagem intervenha na narração do outro, quando esta lhe diz respeito, Abreu reprisa um procedimento comum da comédia popular:

GREGARÃO – [...] Mas Iepe chorou porque não sabia mais quem era. Chorou mais porque tinha medo de ser Iepe e ter de enfrentar as varadas da Néli. (Iepe chora mais) E chorou mais porque tinha medo de ser outra pessoa da qual ele nada sabia. Chorou, (Iepe chora) chorou mais, (Idem) chorou mais ainda (Idem)

IEPE (algo irritado) – Chega de choro, né?! (ABREU, s/d, p.22)

Repete-se nesse texto, a exemplo do que acontece em *Sacra Folia*, uma abertura ou prólogo, no qual os personagens apresentam-se em tom de conversa com a plateia. Esse recurso, aliás, a partir de *Iepe* estará presente em todos os textos subsequentes do Comédia Popular Brasileira. Nessa apresentação da fábula, o personagem Néli, ao explicar à plateia seu temperamento, num tom derrisório e agressivo, exhibe características do palhaço Branco e dos mamulengos do teatro de bonecos nordestino:

NÉLI – [...] Peço ao distinto público aqui presente que não se assuste com meu jeito, nem se surpreenda com meus modos. Sou assim mesmo, mal-humorada, raivosa, mal educada, e não tenho por que mudar! Não é nada pessoal, vejam bem, é que eu sou assim. Podia até ser gente bem mais importante que estivesse sentada, aí, nessas cadeiras, que eu não mudaria uma vírgula do meu caráter! Estou muito contente com ele. Meu nome é Néli e não estou nem um pouco interessada em saber o nome de vocês! (ABREU, s/d., p. 01)<sup>37</sup>

<sup>37</sup> O personagem-tipo Benedito, protagonista de grande parte das peças de Mamulengo, faz a abertura de seus espetáculos desafiando a plateia ao bradar sua valentia e até mesmo xingar o público; ofensiva ambivalente que não tem outro intuito senão extrair dela mesma o efeito risível.

É na rubrica desta cena de abertura que Abreu estabelece um código cênico, uma convenção teatral que deverá ser seguida pelo diretor. Em todos os momentos em que o protagonista dormir ou morrer, ele deve permanecer em pé. O código de Abreu, segundo a didascália, estabelece que sono, desmaio e morte deverão sempre ser na vertical.

A fábula de *Iepe* explora a dimensão do renascimento do herói como matriz cômica, segundo a teoria de Bakhtin (1987). O recurso é utilizado no momento da ressurreição do protagonista, depois de ter sido levado para a forca. Vários outros elementos da tradição popular elencados pelo crítico russo são utilizados pelo autor paulista nesse texto.

Numa das primeiras cenas do espetáculo, Iepe troca de roupa diante do público. A indicação do dramaturgo é de que o ator esteja trajando a pele do personagem sob o figurino, um nu grotesco, com o pênis retangular ou uma nádega maior que a outra, por meio da qual Abreu faz valer o baixo material e corporal como veículo do riso.

Para Bakhtin (1987), no plano popular, tudo que está acabado, eterno, limitado, canonizado e arcaico precipita-se para o baixo terrestre e corporal, para nele morrer e renascer. Esse material liberta o povo da seriedade mentirosa e de tudo aquilo que inspira medo. O ensaísta russo ressalta, contudo, que não se trata, nesse caso, da superficialidade que a obscenidade denota na vida contemporânea, mas de uma parte orgânica do complexo universo das formas na festa popular.

Na terceira cena, *A Revolução das Partes*, Abreu descreve detalhadamente como deve ser a movimentação corporal do intérprete do protagonista. Nesse exemplo, o autor extrai a comicidade a partir da expressão corporal do ator:

IEPE – A cabeça de Iepe não era muito inteligente, mas era decidida e resolveu que o resto do corpo devia rumar direto para a aldeia para comprar sabão. (Iepe compõe uma pose corajosa e segue caminho) Acontece, no entanto, que a barriga de Iepe tinha vida própria e resolveu que o melhor era voltar e tomar mais uma. (Iepe faz a curva e volta como se fosse puxado por sua proeminente barriga) Contra essa última decisão se revoltou sua bunda que era quem sempre pagava com varadas a irresponsabilidade da barriga. E apoiou a cabeça de Iepe em sua decisão de ir para a aldeia. (aos tropeços, em marchas e contramarchas, Iepe vai à frente) Inferiorizada em número, a barriga pediu ajuda às pernas. No entanto, apenas uma delas veio em seu socorro. (uma perna segue de um lado e a outra tenta caminhar do outro. O movimento de Iepe, agora, é de um bêbado completo) Isso, sem falar dos braços, cada um deles tomando um partido. (desesperado) Socorro! Sou prisioneiro de uma guerra dentro de mim mesmo! (decidido) Sou um homem e um

homem segue sua cabeça! (a custo e com passos bêbados, Iepe vai se dirigindo à saída. Iepe pára) Mas, porém, todavia uma parte da cabeça de Iepe deu de imaginar o líquido borbulhante caindo no copo, o comichão rascante da bebida descendo pela garganta, a catarata alcoólica precipitando-se pela faringe e espaiando-se pela barriga, e, finalmente, os cálidos vapores do álcool subindo e tonteando. A bunda de Iepe chorou, pediu, implorou mas ele decidiu: só mais uma! Depois eu sigo! Jaró! Abre essa desgraça! (ABREU, s/d., p. 11)

Nesse momento, Abreu apresenta no corpo de seu personagem a totalidade única e viva da visão popular do corpo, segundo a qual corpo e vida corporal formam uma única coisa, ainda não singularizada nem separada do resto do mundo. O autor reinterpreta no plano material e corporal o conceito sagrado de organismo, dessacraliza a castidade do corpo, torna-o existência orgânica, dinâmica e sempre inacabada.

A superabundância e as enumerações de extensão inconcebível, características da narrativa popular, segundo Bakhtin (1987), sucedem-se nas descrições de *Iepe*. Um dos serviçais do Barão, por exemplo, relata detalhadamente o resultado que um purgativo teve no organismo do anti-herói, enumerando a quantidade de recipientes preenchidos pelo produto do desarranjo intestinal do protagonista:

CALABRAU – Dizem que Iepe obrou duzentas e trinta e cinco carroças cheias até o tampo, encheu seiscentos e oitenta barris de oitenta litros e dois corotes de quinze, completou mil e setecentos galões, preencheu quatrocentas e setenta latas de margarina de quinhentos gramas e uma latinha de extrato de tomate. (ABREU, s/d., p. 27)

Para o ensaísta soviético, na obra cômica de Rabelais os números perdem sua estatura sagrada e simbólica, uma vez que são destronados, profanados. Essa profanação é alegre, carnavalesca e renovadora. O rebaixamento paródico dos números canônicos ou a hiperbolização grotesca da quantidade de bebida ou de alimentos comidos, em cifras exageradas, transgridem a verossimilhança. Nesses casos, “o efeito cômico é conseguido pelas pretensões à exatidão (também excessiva) em situações em que exatamente um cálculo, por menos preciso que seja, é impossível [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 130).

Segundo a teoria bakhtiniana, é nos atos do drama corporal que se efetuam os limites entre corpo e mundo, onde se dá o começo e o fim da vida, e onde corpo e mundo são indissolúvelmente imbricados (BAKHTIN, 1987). As imagens ambivalentes na dimensão popular são, a um só tempo, bentas e humilhantes, como consta neste comentário de Rabelais na sua novela *Pantagruel*:

É uma maneira vulgar de falar em Paris e em toda França, entre as pessoas simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo*. (RABELAIS *apud* BAKHTIN, 1987, p. 128)

Segundo Bakhtin (1987), numa das imitações do *Pantagruel* de Rabelais, intitulada *As inestimáveis crônicas*, Gargantua urina durante três meses, sete dias, 13 horas e 47 minutos e dá origem ao rio Ródano juntamente com setecentos navios. O mesmo se dá no comentário de Gregarão a respeito dos excrementos de Iepe: “E tudo aquilo foi bom porque, no ano seguinte, comemorou-se a melhor colheita da história do lugar” (ABREU, s/d., p. 27).

O destino de Iepe após assumir o posto de Barão (atribuído a título de chacota pelos serviçais do nobre verdadeiro) assemelha-se ao de João Teité em *Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre*. A fábula atenta para o revide social quando da inesperada ascensão de seus protagonistas e frustra qualquer possível expectativa de atitude romântica ou heroica. Iepe deslumbra-se pelo poder, valendo-se das atribuições de seu cargo para vingar as injustiças sofridas ao longo de sua vida pregressa como camponês, mandando e desmandando em servos e nobres.

Entretanto, Iepe torna-se vítima do abuso que faz de sua própria força, tal qual os heróis do ciclo mítico *Twins*, estipulado por Paul Radin e descrito por Henderson:

Não deixam sobrar mais nenhum monstro no céu ou na terra sem ser combatido, e sua conduta desvairada acaba recebendo troco [...] ultrapassaram todos os limites possíveis, e chegou o momento de se pôr fim à sua carreira. A morte era o castigo merecido. (HENDERSON, 2008, p. 147).

A morte aparece então como a cura necessária para a *hybris* de Iepe, o orgulho cego do herói. Ele é submetido a um julgamento e, depois de subir ao cadafalso, por pouco escapa da forca. Para ele, é como se ressuscitasse.

A crítica de costumes, a exemplo de todas as outras peças da Fraternal Cia, não deixa de estar presente na saga do herói escandinavo. Abreu encontra espaço na fábula medieval para ironizar o consumismo da classe-média, que “gasta seu cérebro” em shoppings centers, “alugando” a própria cabeça. Sua visão crítica da História ecoa na fala do Barão, na qual narra que houve uma “guerra feroz onde não morreu ninguém, a não ser alguns milhares de camponeses” (ABREU, s/d., p. 42).

Assim como em *Till, Nau dos Loucos* e *A Revolução do Baixo Ventre*, a Cena do Julgamento, elemento recorrente da dramaturgia medieval, aparece desta vez como complemento à patuscada preparada pelos serviçais para divertir o Barão. O caráter cômico de uma inversão de situação, do “mundo às avessas”, é explorado nessa cena, na medida em que quem orienta de fato a sessão jurídica é o Carrasco, que a todo momento interrompe o Juiz para apresentar seus argumentos acerca da necessidade de decapitar o réu. O resultado trágico do episódio é frustrado no momento em que o Juiz revela que a bebida ingerida por Iepe não era veneno, mas sonífero. Esse recurso de inverter funções é apresentado por Bergson (2001) em seu ensaio sobre a significação da comicidade:

[...] será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados. [...] É assim que rimos do réu que dá lição de moral no juiz, da criança que pretende dar lição aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’. (BERGSON, 2001, p.69)

A autoironia também aparece no discurso dos personagens. Um deles chega a se recusar a ser instrumento da representação das ações que narra, mesmo quando são suas próprias ações. É como se o personagem/contador tivesse consciência de sua função de presentificar os episódios narrados:

BARÃO – Os dois engalfinharam-se numa violência tão inaudita, insólita e primitiva que nos recusamos a representar aqui. Brigaram por horas até serem separados pelo barão, o verdadeiro. (ABREU, s/d., p. 32)

No final da fábula, Abreu deixa em aberto se a aventura de Iepe deveras aconteceu ou se foi por ele sonhada, conferindo um tom poético e melancólico às últimas frases do texto. A Iepe só restava sonhar.

A fluência com a qual o dramaturgo constrói seus textos foi enfatizada pelo crítico do jornal *Diário Popular*, Aguinaldo Ribeiro da Cunha:

O texto de Abreu tem dois méritos principais, além da fluência com que habilmente esse excelente autor apresenta seus trabalhos: formalmente, o de prosseguir em sua pesquisa sobre o universo da comédia popular, recuperando um personagem do teatro escandinavo e mostrando, com isso, como a comédia é a mesma, em sua essência, em toda parte; substantivamente, o de mostrar o verso e o reverso da natureza humana, sempre modificada pela riqueza e pelo poder. [...] Uma fábula extremamente realista sobre a natureza humana e sobre os bastidores do poder, escrita e encenada com muito humor e graça. (CUNHA, 1998, p. 02)

Ainda que ressaltando a qualidade do texto de Luís Alberto de Abreu, Viviane Kulczynski, colunista da revista *Veja*, sentiu falta dos protagonistas da primeira tetralogia do *Comédia Popular Brasileira*:

Ednaldo Freire aproveitou o clima, propício à experimentação, para colocar em cena dois atores no papel-título (Gilmar Guido e Ali Saleh) e duas atrizes (Izildinha Rodrigues e Mirtes Nogueira) vivendo Néli, a mulher de Iepe. Apesar dessas boas sacadas, faz falta a sagacidade dos hilariantes João Teité e Matias Cão, impagáveis personagens dos espetáculos anteriores. (KULCZYNSKI, 1998, p. 02)

Nas páginas do *Jornal da Tarde*, Alberto Guzik elogia as características fantásticas da proposta e o progresso da pesquisa de Abreu:

Abreu explorou com vigor essas características, que definem o tom da trama, da linguagem desabusada e das figuras espantosas que povoam a peça, entre elas um afetado barão, criados servís, mulheres traiçoeiras e médicos incompetentes. À medida que avança em sua pesquisa, a *Fraternal Cia.* também cresce. Seus textos e espetáculos adquirem propósitos e contornos mais nítidos. (GUZIK, 1998, p. 06)

Já a ensaísta e pesquisadora Mariangela Alves de Lima ressalta o movimento impresso ao espetáculo pela inversão de papéis sociais na narrativa. No seu entender, de qualquer lado que se examine a configuração das relações sociais no mundo, há sempre um lado pior, em que se aloja o mundo do trabalho. A crítica d'O Estado de São Paulo analisa as diferenças estilísticas que resultam da exploração da tradição do repertório teatral:

Enquanto nos tipos cômicos abasileirados, de fonte ibérica, a esperteza é um componente essencial para dar graça às peças – sentimos alívio quando o pobre dá o troco a um poderoso –, a subserviência de Iepe tem o travo amargo da violência feita aos pobres e aos tolos. [...] Sem contar com a liberdade e a leveza física e espiritual das máscaras meridionais, a encenação de Ednaldo Freire imprime à saga de Iepe um tratamento cênico que resolveria bem personagens mais ricos e com diálogos permeados por incidentes, mas parece simplificador quando aplicado a esta peça despojada e mais triste. Os personagens são tratados com a mesma alegria expansiva dos espetáculos anteriores, aproximam-se do prosaetório desejando uma comunicação direta com o público e expressam-se, quase sempre, com a voz alta e incolor dos cômicos circences. [...] De qualquer forma, sinaliza uma vontade de transformação que pode dar muito certo para uma companhia que formou um público e não se contenta com isso. Quer fazer coisas mais difíceis e arriscadas. (LIMA, 1998, p. 01)

De maneira geral, nos diálogos de *Iepe* predominam falas mais enxutas (conferindo um ritmo mais ágil à peça), a exemplo dos textos anteriores do projeto, e ao contrário do que irá acontecer nas produções posteriores da Fraternal Cia, quando a procura pela narrativa épica será cada vez mais acentuada e os solilóquios serão mais extensos. O grotesco como estímulo risível é explorado e ampliado na peça.

A máscara tripla é um novo caminho encontrado pelo autor para prosseguir no desenvolvimento da narratividade cômica pelo grupo de Ednaldo Freire. A partir de *Iepe*, Abreu passou a confiar mais na capacidade do elenco da Fraternal de fazer o público rir através de sua narração e da incorporação de tipos, do que da sucessão de equívocos e peripécias. Sua pesquisa caminhará cada vez mais para a experimentação das potencialidades narrativas do contador de histórias popular. O tema e os personagens já não serão extraídos, necessariamente, da Cultura brasileira. Podem advir de um fabulário estrangeiro, abrasileirado, mas personificando um arquétipo universal.

#### **Referências bibliográficas:**

- ABREU, Luís Alberto de. *Iepe*, Cópia mecanográfica, s/d.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*, Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRITO, Rubens José Souza. *Dos pés ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 226 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. *Bêbado faz rir e pensar*. Diário Popular, 8 de julho de 1998. Revista, p. 02.
- FREIRE, Ednaldo, ABREU, Luís Alberto de. Prefácio In: *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.
- GUZIK, Alberto. *Ação além do necessário*. Jornal da Tarde, 13 de julho de 1998, p. 06.
- HENDERSON, Joseph L. Henderson. *Os mitos antigos e o homem moderno* In: JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KULCZYNSKI, Viviane. *Bem-humorado épico tropicalista*. Revista Veja, 18-24 maio de 1998, p.68.
- LIMA, Mariangela Alves de. *Inversão de papéis imprime movimento à história de 'Iepe'*, O Estado de S. Paulo, 30 de maio de 1998. Caderno 2, p. 01.

**Abstract:** *Iepe* is a comedy written by Luís Alberto de Abreu for the project Comédia Popular Brasileira of Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes. Through the play, we analyse how Abreu applies the "máscara tripla" on the epic narrative and his exploitation of hyperbolic images of material bodily lower stratum, according to Bakhtin.

**Keywords:** Dramaturgy: Popular Comedy: Luís Alberto de Abreu.

# Cadernos

## letra e ato

*Senhora dos afogados* e uma poética de cena de Antunes Filho<sup>38</sup>

Elen de MEDEIROS<sup>39</sup>

**Resumo:** Tem-se por objetivo principal expor algumas reflexões sobre o trabalho estético de Antunes Filho em sua montagem de *Senhora dos afogados*, de 2008, pelo CPT (Centro de Pesquisa Teatral). Tendo como base a peça homônima de Nelson Rodrigues, o encenador faz sua leitura particularizada do texto teatral e o transpõe para a cena a partir de uma poética cênica, que tem se desenhado ao longo de sua trajetória enquanto diretor de teatro. Nesse sentido, o que se vê, na montagem, é um diálogo intrínseco entre a poética de cena – pensada e elaborada por Antunes Filho – e a poética dramatúrgica.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; Antunes Filho; Nelson Rodrigues.

Numa palavra, estou fazendo um *teatro desagradável*, peças desagradáveis. E por que *peças desagradáveis*? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia.

(Nelson Rodrigues)

O espetáculo *Senhora dos afogados*, realizado em 2008, é sintomático da situação do Grupo Macunaíma, que havia sofrido várias transformações em seu elenco, da mesma forma como Antunes Filho estava consolidado como um dos principais encenadores do teatro brasileiro contemporâneo. Após um hiato de quase 20 anos, há uma retomada do teatro de Nelson Rodrigues por uma peça que causou bastante controvérsia na época do

<sup>38</sup> Esta é uma versão alterada do texto originalmente publicado nos anais do IV Congresso Internacional de Teatro, ocorrido na Universidad Nacional de las Artes, em Buenos Aires, Argentina, em 2015. É o resultado de pesquisa docência financiada pelo CNPq.

<sup>39</sup> É professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG e professora colaboradora do PPGAC/UFOP. Dedicar-se à investigação do teatro brasileiro moderno e contemporâneo, e parte de suas pesquisas são dedicadas à obra de Nelson Rodrigues. E-mail: elendemeiros@hotmail.com.

seu lançamento: *Senhora dos afogados*. Tendo permanecido censurada por quase uma década, os críticos foram rígidos em sua avaliação, desconsiderando-a como uma tragédia – como a nomeia e pressupõe o dramaturgo. Essa foi, no entanto, a proposta de linguagem de Antunes em sua recente montagem, com ênfase sempre no lirismo imanente à linguagem do dramaturgo, respeitando-o em suas escolhas, mas criando outras a partir de então.

Nelson Rodrigues, dramaturgo cuja obra se projetou nos anos de 1940, especialmente após a estreia de *Vestido de noiva* em 1943 pelas mãos do polonês Ziembinski, escreveu *Senhora dos afogados* em 1947<sup>40</sup>. Próxima esteticamente de *Álbum de família*, a peça desenha em sua configuração dramática uma proposta trágica, marcada especialmente por aproximação que faz de alguns recursos das tragédias áticas, diluídos ao longo da peça. Sabato Magaldi, na introdução ao teatro completo, observa essa proximidade, que segundo o crítico foi realizada a partir da trilogia de Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra*.

A trilogia norte-americana passa-se em treze atos, dentro da mansão dos Mannon ou no seu exterior, com exceção de um só, na popa de um navio, onde se consuma uma vingança. A ação de *Senhora dos afogados*, em três atos e seis quadros, transcorre na casa da família Drummond, menos num quadro, transposto para o café o cais, onde se pratica ajuste de contas semelhante.

(...) a peça brasileira parte para uma realização autônoma, em que as referências ao mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui. (MAGALDI, 1981, p. 37)

As relações que Magaldi estabelece, no entanto, se referem muito mais à proximidade com o mito, sem se deter a elementos de ordem dramaturgicamente. Como já apontamos em outro momento (MEDEIROS, 2009), Nelson Rodrigues desenvolve uma complexa construção de sua tragédia, aproximando-se de determinados elementos conhecidos da tragédia clássica, tais como o herói, o coro e a cena da *anagnórisis*, ao mesmo tempo em que subverte suas funções, deslocando assim seus sentidos. Grande parte dessa subversão ocorre em virtude do uso da ironia e de certa apropriação do cômico, marcado pelo grotesco e pelo prosaísmo constantes. A intermitência do efeito trágico pela comichão e pela ironia ajuda a compor um jogo ambivalente que perpassa toda a construção da peça e solidifica a proposta trágica do dramaturgo: é na confluência do sentido trágico e cômico que se estabelece o conflito inerente à estrutura trágica em *Senhora dos afogados*.

---

<sup>40</sup> A peça foi interdita em 1948 e só liberada para estreia nos palcos cariocas em 1954, quando foi encenada no Teatro Municipal, com direção de Bibi Ferreira e cenário de Santa Rosa.

Esse sentido implícito à obra perpassa grande parte do teatro de Nelson Rodrigues, mas é em *Senhora dos afogados* e em *Álbum de família* que seu projeto estético se desenha, nesse início de sua trajetória, com alguma clareza. Sempre lido como trágico, o dramaturgo só consolida esse sentido em seus textos com o auxílio do cômico, do irônico, do grotesco. Há um certo acento do efeito da tragicidade pelos recursos marcadamente ligados à comicidade.

No que tange à apropriação de sua obra para o palco, como observa Pavis (2011, p. 300), mesmo que o diretor pressuponha neutralidade diante do texto dramático, “é a encenação como escrita cênica e sujeito de enunciação que decide quem dá o sentido ao mesmo tempo ao dispositivo e ao texto dramático. (...) Haverá pois necessariamente desconstrução do texto pelo palco”. É nesse sentido, portanto, que vamos observar a proposta de Antunes Filho para a obra rodriguiana.

Partindo da noção de que a montagem contemporânea estabelece uma nova relação entre texto e cena, há de se observar que Antunes Filho mantém o diálogo rodriguiano quase em sua completude, retirando pouco e mantendo a essência do texto. Mantém, inclusive, muitas indicações das rubricas, como a diferença do coro dos vizinhos entre a presença mascarada ou não, a agitação de D. Eduarda e Moema com as mãos, dentre outros aspectos. Mas para além dessas marcas pontuais, Antunes desenvolve em seus atores uma forma interpretativa que se distancia do psicologismo, marcando as falas por ritmos e pausas bem definidos e que estilizam e poetizam as personagens, ressignificando o texto.

Bernard Dort (2013, p. 51) observa que:

O advento do encenador e a consideração da representação como um lugar de significação (não como uma tradução ou decoração de um texto) constituíram, sem dúvida, apenas uma primeira fase. Constatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada *a priori* o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante, aberta para o espectador.

De certa forma, é o que se observa na construção do espetáculo por Antunes Filho, quando na construção de sua leitura cênica da obra do dramaturgo, existe uma proposição autêntica dos elementos teatrais, cada qual constituinte de significados. O que se destaca, neste caso, enquanto particularidade da poética de Antunes Filho, é uma leitura específica da obra dramaturgica, e a partir de então a construção de signos cênicos.

A peça se inicia com o palco escuro, com um piano e a iluminação apenas sobre uma partitura. Aos poucos, ilumina-se Moema, que entra no palco, e seu rosto que

apresenta perturbação. Ela ocupa o lugar do pianista que antes tocava, ela dedilha algumas notas e, então, pode-se ouvir risos femininos. Aos poucos, desenha-se no palco a cena de um velório, com sino e ladainha sendo entoados por um grupo de pessoas que surge no fundo da cena. Quando o palco termina de se iluminar, separam-se as personagens (D. Eduarda, Moema e a Avó) do coro (os Vizinhos).

O coro destoa consideravelmente das personagens no tom de composição, evidenciando a ambivalência já estabelecida na dramaturgia: de um lado, temos um coro dos vizinhos tendendo ao cômico, histriônico; ao passo que as personagens são contidas, carregando o tom sombrio. É uma ambivalência que se estabelece durante toda a peça, e que fica constantemente marcada pela presença do coro de vizinhos em cena.

As avós da peça (a Avó e a Avó do Noivo) são interpretadas por homens. No primeiro caso, Marcos de Andrade faz uma avó corcunda, mal humorada e dependente de Moema, que carrega constantemente consigo uma gaiola vazia. Já a Avó do Noivo, interpretada por Luiz Felipe Peña, é trazida ao palco na única cena de que participa, a cena do cais do porto, em uma cadeira de rodas, com um véu preto cobrindo suas faces e com a foto da filha morta no colo, e carrega no sotaque estrangeiro. Ao contrário do que se possa imaginar em um primeiro momento, em ambos os casos nota-se que o tom marcadamente grotesco e cômico do texto perde força aqui, dando relevo especialmente à tonalidade sombria dessas duas personagens. O fato de ambas as personagens serem interpretadas por homens não incide em um tom cômico ou grotesco; dada a interpretação proposta, vê-se um delinear lúgubre nas personagens.

O que estabelece na composição de sua linguagem cênica o tom poético, tentando emergir o elemento mítico do texto, vai além da iluminação que dá o toque onírico – as sombras e o jogo de claro-escuro –, mas igualmente a forma como Antunes Filho se preocupa com o trabalho do ator, que não aceita se render ao prosaísmo e ao psicologismo. Por isso, o peso carregado de cada palavra pronunciada, já que elas são portadoras de significados múltiplos e cuja densidade e lirismo devem ser valorizados.

Se no texto rodriguiano D. Eduarda, por exemplo, é mencionada como “estrangeira”, porque é diferente dos Drummond, é a intrusa da família e renegada pela filha Moema e pela Avó, na transposição para o palco ela possui sotaque estrangeiro, marcando ainda mais esse estranhamento da esposa de Misael com a família Drummond. Misael, figura patriarcal que no texto possui certo relevo de (pseudo) herói trágico superior, em cena já surge bastante envelhecido, derrotado antes mesmo de reconhecer a morte da prostituta, antecipando o que na dramaturgia se apresenta apenas no segundo ato. Ele vem

curvado e, com passos pesados, caminha com dificuldade. Diante dessa fraqueza física exposta, não será difícil ao Noivo se sobrepor à força do pai desconhecido, marcando nitidamente essa ambivalência proposta também pela linguagem cênica: o Noivo é imponente, veste-se de branco, em oposição ao negro da indumentária dos Drummond, ao tempo que caminha com passos firmes contra a família.

Diante dessa sobreposição do Noivo a Misael desde o início, a cena do reconhecimento, que na dramaturgia marca de forma tão evidente a transformação dos fatos, perde força no desenvolvimento da ação cênica, pois o embate entre Misael e o Noivo não tem aqui a mesma dimensão. Misael está entregue desde o início.

Em todo momento, ouve-se a oração entoada pelas mulheres do cais em reverência à morta há 19 anos. Vozes estridentes, roupas em farrapos, corpo inclinado e cabelos desgrenhados, as prostitutas andam como zumbis, cantando os versos de *Festa de Umbanda*, de Martinho da Vila: “Tem pena dela/ Benedito, tenha dó/ Ela é filha de Zambi/ Ô São Benedito tenha dó”. Elas passam pelo palco algumas vezes, mas é na cena do cais do porto – a única que não se passa na casa dos Drummond –, que elas realmente permanecem em cena, no momento de exaltação da assassinada por Misael. O visual desgrenhado, o corpo esquelético, o cabelo em desalinho – toda a composição cênica das prostitutas do cais aponta para a degradação daquele ambiente, marcando aqui a perspectiva de Antunes Filho, ao propor uma leitura das peças de Nelson Rodrigues pelo viés dos arquétipos junguianos. As mulheres do cais não se particularizam, tal como o coro, e formam o coletivo em representação, criando imediatamente um contraste entre a marca da individualização das personagens da família (que, juntas, marcam exatamente o inconsciente coletivo do núcleo familiar patriarcal), novamente apontando para o jogo ambivalente também destacado na cena: pessoal e coletivo; escuro e claro; família e prostituição; casa e cais.

Na cena do cais, em que se evidenciaria com maior precisão o jogo trágico-cômico, Antunes Filho opta pelo lirismo: efeitos de luz que deixam a Avó na penumbra, sem acentuar o grotesco que acompanha essa personagem no texto; a cantoria das mulheres do cais e, antes de tudo, ele transforma o momento em uma cena musical do Noivo com os Vizinhos.

Durante todo o espetáculo, o embate principal acontece entre Moema e a mãe: é a jovem quem articula tudo, seu desejo de permanecer sozinha com o pai e também a vingança contra a mãe. Ela acaba ocupando o espaço que no texto divide com Misael, no desenvolvimento do conflito e da autodestruição. É ela quem induz Paulo a matar o Noivo, depois induz Misael a cortar as mãos de Eduarda. E quando a mãe morre, e ela se torna

finalmente a única mulher da família, veste-se de branco. No entanto, vêm os Vizinhos, agora na função clássica de coro – e, por isso, mascarados –, e profetizam seu fim: ela não poderá mais ver sua face no espelho, mas não terá como se livrar de suas mãos. Moema se desespera e, no lugar de seu reflexo, vê a mãe – em um efeito de luz carregado de lirismo e tragicidade, em que fica visível no palco apenas o rosto de D. Eduarda, sem corpo nem mais nada, em completa escuridão.

Misael, que se enfraquece cada vez mais ao longo da encenação, sofre um infarto e morre aos pés da filha, que não percebe de imediato. Os Vizinhos, mais uma vez mascarados, colocam Misael sentado na cadeira, com outra vazia ao seu lado – para Moema, cujo destino é a solidão. Ao final do espetáculo, o coro se coloca a um canto, observando pai e filha. Entra um garçom e distribui taças, que os Vizinhos levantam para um brinde. Apagam-se as luzes com Moema desesperada tentando se livrar das mãos.

Na construção do seu espetáculo, na emancipação de sua linguagem, Antunes Filho faz uma leitura particularizada e profunda da obra rodriguiana, ao mesmo tempo que respeita a diretriz fundamental do autor, a tragicidade, enquanto consolida no palco uma proposta cênica autoral. Nesse sentido, Antunes desenvolve sua poética num jogo constante de aproximação e distanciamento da linguagem dramática de Nelson Rodrigues, deixando antever a proposição da teoria analítica de Jung, o trágico e o expressionismo (marcado sobretudo pela iluminação), mas não se rendendo à presença do cômico grotesco.

Se de um lado temos um autor cuja poética dramática é forte e marcada por um hibridismo que dá o toque de sua modernidade (a exemplo do que propõe Sarrazac (2012) sobre o drama moderno enquanto forma aberta e questionadora de si mesma), por outro temos um encenador contemporâneo, cuja linguagem de cena se constrói em virtude de uma leitura específica da obra do dramaturgo, sem anular sua autoria cênica.

Há um terror presente em todo o espetáculo, pontuando uma estética cênica que já se consolidara na transposição dos textos de Nelson Rodrigues para o palco. Mostra-se nítida a relação que Antunes Filho estabelece com o dramaturgo, buscando no autor interpretações muito mais intensas do que o simples e banal carioquês ou a leitura sociológica de análise da sociedade. Para além disso, Antunes vê nesse teatro uma busca ontológica do ser humano, mas que para isso é preciso passar por aspectos muito mais obscuros. Por isso, a proposta estética de Antunes é ligada ao despojamento, que não significa simplificação, mas sim uma abordagem ampla, levando os signos cênicos do individual ao universal.

### Referências bibliográficas:

- DORT, Bernard. A representação emancipada. In: *Sala Preta*. vol. 13, n. 1. São Paulo, ECA, jun. 2013. pp. 47-55.
- MAGALDI, Sábado. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- MEDEIROS, Elen de. Da construção de uma tragédia em Nelson Rodrigues: *Senhora dos afogados*. In: *Sínteses*. Campinas, Unicamp, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. Teatro desagradável. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- Senhora dos afogados*. Direção de Antunes Filho. CPT – Centro de Pesquisa Teatral. SESC/SP, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

**Abstract:** The aim of this paper is to present some thoughts about the aesthetical work of Antunes Filho, using his show *Senhora dos Afogados*, 2008, by CPT (Centro de Pesquisa Teatral). By performing the theater text of the same title, by Nelson Rodrigues, the director makes his own particular reading of the play and put it into scene by using a scenic poetry that has been drawn during his path as a theater director. What is seen in the performance is an intrinsic dialogue between the scene poetry, thought and created by Antunes Filho, and the playwrighting poetry.

**Key-words:** Brazilian theater; Antunes Filho; Nelson Rodrigues