

COLEÇÃO APLAUSO TEATRO BRASILEIRO

CRÍTICA
TEATRAL
volume I

Imprensa Oficial

CRÍTICAS DE
JEFFERSON DEL RIO

Jefferson Del Rios

Crítica Teatral

Jefferson Del Rios

Crítica Teatral

Vol. I

| imprensaoficial

São Paulo, 2010

GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

Governador Alberto Goldman

imprensa**oficial** Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

No Passado Está a História do Futuro

A Imprensa Oficial muito tem contribuído com a sociedade no papel que lhe cabe: a democratização de conhecimento por meio da leitura.

A Coleção Aplauso, lançada em 2004, é um exemplo bem-sucedido desse intento. Os temas nela abordados, como biografias de atores, diretores e dramaturgos, são garantia de que um fragmento da memória cultural do país será preservado. Por meio de conversas informais com jornalistas, a história dos artistas é transcrita em primeira pessoa, o que confere grande fluidez ao texto, conquistando mais e mais leitores.

Assim, muitas dessas figuras que tiveram importância fundamental para as artes cênicas brasileiras têm sido resgatadas do esquecimento. Mesmo o nome daqueles que já partiram são frequentemente evocados pela voz de seus companheiros de palco ou de seus biógrafos. Ou seja, nessas histórias que se cruzam, verdadeiros mitos são redescobertos e imortalizados.

E não só o público tem reconhecido a importância e a qualidade da Aplauso. Em 2008, a Coleção foi laureada com o mais importante prêmio da área editorial do Brasil: o Jabuti. Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), a edição especial sobre Raul Cortez ganhou na categoria biografia.

Mas o que começou modestamente tomou vulto e novos temas passaram a integrar a Coleção ao longo desses anos. Hoje, a Aplauso inclui inúmeros outros temas correlatos como a história das pioneiras TVs brasileiras, companhias de dança, roteiros de filmes, peças de teatro e uma parte dedicada à música, com biografias de compositores, cantores, maestros, etc.

Para o final deste ano de 2010, está previsto o lançamento de 80 títulos, que se juntarão aos 220 já lançados até aqui. Destes, a maioria foi disponibilizada em acervo digital que pode ser acessado pela internet gratuitamente. Sem dúvida, essa ação constitui grande passo para difusão da nossa cultura entre estudantes, pesquisadores e leitores simplesmente interessados nas histórias.

Com tudo isso, a Coleção Aplauso passa a fazer parte ela própria de uma história na qual personagens ficcionais se misturam à daqueles que os criaram, e que por sua vez compõe algumas páginas de outra muito maior: a história do Brasil.

Boa leitura.

Alberto Goldman

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se constitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –,

é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

Seleção de críticas publicadas nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Valor Econômico* e *DCI*, revistas *IstoÉ* e *Bravo!*

As críticas deste volume compreendem o período entre 1969 e meados dos anos 1980, sendo apresentadas em ordem alfabética por períodos, com a manutenção dos dados de serviço, quando disponíveis. As lacunas de tempo correspondem a períodos de viagens de estudo, trabalho (França e Portugal) ou afastamento temporário da atividade.

Fazem parte deste volume as críticas de:

11

1969

Os Convalescentes

Hair

Intriga e Amor

As Moças

Romeu e Julieta

Na Selva das Cidades

Anos 1970

O Amor do Não

Bodas de Papel

Caixa de Cimento

Caixa de Sombras

12 *Camas Redondas, Casais Quadrados*
Na Carrera do Divino
Cordão Umbilical
Chuva
O Despertar da Primavera
Escuta, Zé!
Esperando Godot
Evita Perón
A Fábrica
Fábrica de Chocolate
Gata em Teto de Zinco Quente
O Grande Amor de Nossas Vidas
A Guerra do Cansa Cavalo
Investigação na Classe Dominante
A Morte do Caixeiro Viajante
Murro em Ponta de Faca
No Sex, Please
Ópera do Malandro
Oração para um Pé de Chinelo
Peer Gynt
Os Pequenos Burgueses
Quem Tem Medo de Virginia Woolf
Rasga Coração
Salada Paulista
O Santo Inquérito
O Senhor Galindez
Sinal de Vida
Sonata sem Dó
Tietê, Tietê

Tiro ao Alvo
Torre de Babel
Trate-Me Leão
Triste Fim de Policarpo Quaresma
Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou
Donzela
A Vida é Sonho
A Vinda do Messias

Anos 1980

Afinal, uma Mulher de Negócios
O Amigo da Onça
Anti-Nélson Rodrigues
Aqui Há Ordem e Progresso
Aquela Coisa Toda
A Aurora da Minha Vida
Bent
Blue Jeans
Brasil da Censura à Abertura
Cabeça e Corpo
Cala a Boca já Morreu
Calabar
A Conferência dos Pássaros
A Dama de Copas e o Rei de Cuba
Decifra-me ou Devoro-te
Um Dibuk para Duas Pessoas
Divinas Palavras
Dona Rosita, a Solteira
Édipo Rei

Elas por Ela
El Dia Que Me Quieras
Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani
Favor não Jogar Amendoim
A Ferro e Fogo
Fica Comigo Esta Noite
Geni
Happy End
O Inocente
Macho Beleza
Mal Secreto
As Margens Plácidas
Monsieur Poquelin
Oh! Carol
Paraíso Zona Norte

Críticas

1969

Os Convalescentes

É preciso sintonia com a realidade da América Latina para ser tocado pelo réquiem político que José Vicente de Paula faz em *Os Convalescentes*. Teatro que não transige e não gratifica facilmente. Os acomodados e as consciências cínicas estão dispensados do espetáculo.

José Vicente coloca em cena quatro pessoas insatisfeitas com o ambiente de opressão e repressão em que vivem. O mais velho, é o liberal típico, professor universitário que influenciou muitos pelo modelo pacifista. Sua mulher, rica, vive sem esperanças de superar os limites de classe e formação. Ao final, tenta romper o círculo de ferro com um gesto corajoso e inútil. O terceiro elemento desse inventario político-existencial é o anarquista que se debate na frustração de não conseguir novos instrumentos de luta. O quadro se completa com a jovem na luta armada. A ação é acelerada pelo fato do marido dela estar preso e ela pretender resgatá-lo.

O desalentador na situação de todos é a constatação de que seu romantismo está condenado ao fracasso. Não interfere concretamente nos acon-

tecimentos. *Convalescentes* da festa que acabou giram em círculos; e José Vicente tem a coragem de se situar entre eles. É uma das peças mais honestas do teatro brasileiro dos últimos tempos. Não se pode concordar com o seu pessimismo, pois as opções que apresenta não são as únicas. De qualquer modo, sua aflição deixa a impressão de que ele não se perderá no desânimo.

Os *Convalescentes* extravasa linguagem barroca, lirismo e caos de uma imaginação sem freios. O dramaturgo faz do anti-teatro o seu grande teatro. Teoricamente, é difícil um texto sem progressão dramática e ritmo preciso nos diálogos. Cada fala é um discurso dolorido. Os personagens divagam sobre o que está acontecendo. Um autor menor estaria liquidado, mas José Vicente fez assim e ninguém poderá ignorá-lo. O enredo de *Os Convalescentes* está aí, mostrando a crise de gente em uma terra em transe. O ambiente em que as pessoas se debatem é eloqüentemente expresso pela cenografia de Marcos Flaksman, uma casa-gaiola que sugere prisão.

A diretora Gilda Grillo estréia bem uma encenação direta, seca. Seu maior mérito está no trabalho com os atores. Norma Bengell é um caso de procura do melhor como desempenho. Comove pela interiorização e a total compreensão do personagem. Lorival Pariz, ator sóbrio que trabalha muito o que faz, deveria ser mais

natural nos movimentos em cena. Ewerton de Castro é um bom ator em amadurecimento. Nervoso com a extensão do papel e, possivelmente, com a responsabilidade de substituir em São Paulo Emilio Di Biasi (que esteve na temporada do Rio de Janeiro), Ewerton se contrai a ponto de perder o fôlego, mas demonstra sinceridade. Rose Lacreta (substituindo Renata Sorrah) não conseguiu ainda insuflar à sua personagem toda a veemência necessária.

O Convalescente não tem previsão de ficar muito tempo em cartaz. É preciso ver este espetáculo situado no ponto avançado do teatro brasileiro e que aponta José Vicente como o poeta maior de sua geração.

17

Hair

4 de novembro

A apresentação da peça *Hair*, em São Paulo, sugere algumas considerações a respeito do *happening* teatral e do chamado teatro do nu, formas de manifestação artística que escapam ao enquadramento nas medidas estéticas tradicionais. Teorizadores e apresentadores do *happening* partem do princípio de que a arte se torna cada vez mais comercial e perde a liberdade ao ligar-se aos valores de propriedade. Em suma,

é um produto vendável. Contra essa tendência, alguns artistas procuram meios para romper o círculo vicioso do lucro. Entre os recursos usados, surge o *happening* (acontecimento), colocando diretamente o problema da comunicação e da percepção. Aparentemente caótico e sem sentido, o *happening* define-se como um elemento de oposição à arte condicionada ao preço, à bilheteria, às galerias, etc. Sua função é proporcionar o livre funcionamento das atitudes criadoras, sem preocupações de venda.

18

Um dos aspectos atraentes do *happening* é a sua disposição de acabar com a relação sujeito-objeto; observador-observado; ator-público. O artista deve arrancar as defesas e procurar o subconsciente coletivo (manifestações instintivas comuns a todos os seres humanos). O sociólogo Theodor Adorno faz uma excelente observação sobre a arte comercializada: *os produtos na indústria cultural são mercadorias. O happening exige um estado de espírito especial, liberto das ideias fixas do mundo indústria, um desejo de superar a civilização da felicidade e suas Hiroshimas.*

Na realização do *happening*, os participantes também são artistas e a ação está condicionada aos instintos, principalmente o instinto da vida (sexo). Quem se entrega ao espetáculo canta, ri, dança, diz o que vier à cabeça, tira a roupa, etc., livre do comportamento padrão, isto é, das regras sociais.

Muitas dessas ideias são colocadas em prática por grupos teatrais como o *Living Theatre*, de Nova Iorque. Infelizmente, as cenas de nudez são geralmente noticiadas superficialmente no Brasil, oferecendo uma imagem (errada) de libertinagem descabida e sem sentido.

Nos Estados Unidos são apresentadas, no momento, quatro peças onde o *happening* e o nu (ou o nu do *happening*) têm importante função no clima geral da representação: *Hair*, *As Bacantes*, *Dionísio 69* e *Oh! Calcutá*.

As Bacantes foi encenada pelos alunos da Escola de Arte Dramática de Yale, com direção de Robert Brustein, autor do estudo *Teatro de Protesto* (já editado no Brasil). Sua decisão de montar a peça se deve a uma fotografia de um grupo de *hippies* enfrentando soldados armados diante do edifício do Pentágono, em Washington. Ali, como na tragédia de Eurípidés, se repete o conflito entre o irracional e o êxtase, de um lado, e a ordem, a organização e a tradição, de outro. A montagem de *As Bacantes*, segundo Brustein, procura alertar o público do perigo das posições radicais, apontando a eminência de sobrepujarem-se as forças mais brutais e primitivas do inconsciente individual ou grupal ante o domínio, também irracional, dos poderes políticos, sociais e ideológicos.

As interpretações de *As Bacantes* e de *Dionísio 69*, adaptação da mesma obra, apresentam cenas violentas, com atores nus a circular pelo palco e entre os espectadores. O crítico teatral da revista *Life*, Tom Prideaux, assinala, entretanto, que são recursos perfeitamente válidos na concepção total do espetáculo e que não devem ser classificados de pornográficos. O tema da peça se refere às bacantes, adoradoras do deus Dionísio, e o diretor Richard Schechner emprega a nudez como elemento impulsionador do frenesi dos libertinos. É o teatro utilizando improvisações e despojamentos para criar uma arte nova, violenta e desbocada. Essa rebelião tem, por vezes, um colorido político mais acentuado, como é o caso de *Hair*, que narra os problemas de um *hippie* convocado pelo exército norte-americano e o seu temor de ser enviado ao Vietnã. O trecho da peça inclui discussões sobre o racismo, drogas, falta de liberdade e outros dramas da juventude que se sente marginalizada na América.

Esse teatro revolucionário, disposto a não fazer concessões, talvez não realize nada de realmente profundo e valha mais pelas suas teorias. Mas representa uma experiência corajosa, feita por gente que aceita correr riscos. Em Acapulco, México, as autoridades expulsaram do país o elenco de *Hair* e fecharam o teatro. Em Nova Iorque, a polícia prendeu dez atores que apre-

sentavam *Chê*, farsa político-sexual sobre a relação de ódio-amor entre os Estados Unidos e as revoluções.

E no Brasil, como são apresentados o *happening*, o nu e o protesto de *Hair*?

James Rado e Gerome Ragni, seus autores, criaram o texto segundo as atuais tendências do teatro norte-americano *off-Broadway* (fora do comercialismo da Broadway), sem preocupações com censura, e disposto a causar escândalo. O tema está diretamente ligado à dura realidade da juventude dos Estados Unidos, ameaçada por uma guerra que não lhes interessa e que parece não ter fim. *Hair* está impregnado da revolta e dos desencontros desses moços que, a ler os conselhos de Dale Carnegie sobre a arte de fazer amigos e influenciar pessoas, preferem questionar os valores da grande nação.

O *Hair* original foi criado na base de discussões sobre o recrutamento militar e do desprezo pelos velhos costumes, com jogos de palavras, gírias e palavrões sublinhados com gestos significativos. Logo, *Hair* só tem algo a dizer quando levado, na íntegra, a uma mocidade com medo dos alagadiços vietnamitas e sem muitas opções de vida além da filosofia do *time is money*. Tirando-lhe o ambiente e a força original, tudo se transforma em *protest & soda*, isto é, um inofensivo folclore *hippie*.

Seus produtores no Brasil fizeram um investimento comercial destinado a dar lucro, muito lucro. Cerca de 100 milhões foram gastos na montagem. Para não haver riscos quanto ao êxito da peça, Ademar Guerra, Altair Lima e Marika Gidali foram ao exterior e copiaram tudo. Viram *Hair* em várias capitais e o transplantaram para o Brasil, após um conveniente banho com água de flor de laranjeira. O texto, agressivo e mal-educado, foi devidamente retocado e os gestos contidos. Deixou-se, apenas, uma forma atenuada da discutida cena do nu, praticamente eliminada depois do primeiro telefonema anônimo advertindo que o teatro poderia sofrer represálias. Agora, uma sutil penumbra reduz a nudez a um movimento de silhuetas que desaparecem nos bastidores.

Intriga e Amor

1º de outubro

A literatura alemã conheceu, por volta de 1770, um movimento de emancipação das letras nacionais dos modelos clássicos, denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), que lançou as bases do romantismo na Europa. Essa corrente de ideias se opunha, ainda, à tirania absolutista

da nobreza alemã, com seus duques, seus palácios, seus crimes e sua desenfreada corrupção. A influência renovadora do *Sturm und Drang* perdurou por 30 anos e entre suas figuras mais representativas destacam-se, pela qualidade e universalidade de suas obras, Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller, autor de *Intriga e Amor*, que o Teatro Popular do Sesi apresenta no Taib.

O idealismo romântico de Schiller que, no século 18, causou impacto, tornando-o o poeta mais querido de seu tempo, hoje está distante do nosso gosto. A peça só não passa por uma telenovela graças à poderosa linguagem do autor e ao painel social que permeia a história de amor. Osmar Rodrigues Cruz deveria montar textos mais polêmicos, em sintonia direta com nossa época e com os rumos da dramaturgia atual no Brasil e no mundo. Sabemos que injunções diversas limitam a escolha de seu repertório, mas, de qualquer modo, valeria a pena insistir na necessidade de uma abertura na orientação do teatro, livrando-o das comédias açucaradas e dos textos dramalhônicos. Para isso, tem a autoridade de um diretor que conquistou o público, quase inacreditável, de mais de 300 mil pessoas.

Na direção de *Intriga e Amor* Osmar fez o possível para chegar a uma encenação despojada, evitando ao máximo o tom lacrimajante. Os ato-

res seguem uma linha realista de representação, movimentando-se em cenários simples, usando apenas os figurinos para assinalar a ação no tempo. Seu trabalho, com a assistência de Ruy Nogueira (de volta ao profissionalismo depois de dirigir grupos estudantis e os alunos da EAD), é linear e se desencumbe satisfatoriamente da tarefa de atenuar a retórica de Schiller.

O acentuado desnível de maturidade artística compromete o rendimento do elenco. Jacques Lagoa tem o mérito de escapar ao ridículo. Embora não tenha o tipo requerido, entrega-se ao papel com intensidade, salvando-se de ser lamentavelmente derrotado pelo peso do personagem. Dora Castellar está longe de compor uma convincente Luiza e seu tipo também foge do que se pode imaginar como uma donzela de 16 anos. Sônia Oiticica tem a aparência, mas não a densidade, de Lady Milford. Há certa frieza e superficialidade no que faz. Rogério Marcico está muito bom como o sr. Miller, numa interpretação correta em todos os momentos. Jairo Arco e Flexa, apesar de insistir na desagradável impositação forçada da voz, tem autoridade cênica e impõe-se como Ministro. Adolfo Machado explora ao máximo a linha cômica escolhida para Von Kalb, jogando com toda a sua tarimba artística.

João José Pompeu, entretanto, é a grande figura do elenco. Seu trabalho vale por uma definitiva

afirmação de talento. Pompeu mantém o equilíbrio perfeito que caracteriza seus desempenhos, independente da eventual má qualidade da peça. A criação que faz de Wurm é impecável, transmitindo toda dimensão de um espírito mesquinho, sem usar, um só segundo, o recurso fácil de estereotipar o vilão.

Intriga e Amor será, provavelmente, mais um espantoso sucesso do Teatro Popular do Sesi. Insistimos, contudo, na necessidade de outras montagens, mais audaciosas na forma e no conteúdo.

As Moças

16 de outubro

Com a apresentação de *As Moças*, de Isabel Câmara, vai terminando a grande temporada dos novos autores nacionais revelados em 1969, faltando apenas *A Flor da Pele*, de Consuelo de Castro.

Embora a própria Isabel se rebele um pouco contra o termo *confessional*, usado, frequentemente, para definir a tendência da dramaturgia nacional nos últimos anos, essa é, por enquanto, a melhor maneira de se estabelecer uma diferença entre o teatro de agora do que se fazia antes. Confessional é a atitude dos autores sofridos que se apresentam inteiros em suas obras, teste-

munhos implacáveis dos tempos em que vivem. Isabel Câmara encontrou no palco um meio para despejar, à vista de todos, uma dolorosa carga de frustrações pessoais, e uma das qualidades do que ela revela está na possibilidade de uma imediata identificação de suas personagens com centenas de pessoas que estão ao nosso lado. Lidando com um material rico, Isabel, entretanto, construiu uma obra dramaticamente irrealizada. A peça tem, potencialmente, uma força arrasadora que não se expande em cena e não consegue dominar o público.

26

As Moças se propõe a contar a história de duas jovens, Ana e Tereza, que moram juntas em um apartamento. Duas pessoas de temperamentos opostos, carregadas de tensões de recalques, que não resistem ao menor choque. Vivem sobre um fio de navalha emocional, no precário equilíbrio que vem abaixo quando uma delas desencadeia um processo de agressões revelador de misérias íntimas. O diálogo inicial, desencontrado e ilógico, é o ponto de partida para o rompimento contra uma vida estéril.

O tema deveria ser desenvolvido numa progressão dramática desesperante, chegando-se ao ponto de saturação e à conseqüente explosão de sentimentos sufocados. Tudo, no entrecho da peça, faz esperar que, da luta entre a triste verdade de cada uma e a tentativa neurótica de

manterem as aparências, surja um clímax que *As Moças* não têm. Isabel ensaia esses momentos para esvaziá-los logo depois, justamente quando se espera mais.

É claro que nem toda peça deve, obrigatoriamente ser assim. Tchecov consegue ser terrível enquanto suas personagens tomam chá e conversam amenidades. Mas, em um texto como esse, os diálogos não podem chegar apenas ao meio caminho do momento crítico e se retrair, em seguida, para a conversação fria, quase bate-papo. É preciso registrar que a autora confessa estar iniciando agora a revelação de mundos interiores, escondidos na memória e nas hesitações. A honestidade que demonstra é a garantia de que voltará outras vezes, mais amadurecida e manejando plenamente seu meio de expressão. *As Moças*, talvez, causasse outra impressão se não fosse a direção um tanto imprecisa de Maurice Vaneau, que se excede no uso da meia-luz e deslocou a ação para o campo do onírico e do pesadelo, enquanto a linguagem da peça favorece uma encenação realista.

A linha de interpretação de Selma Caronezzi se desvia para um tom desnecessariamente exagerado, quase histérico, formando um contraste com o trabalho de Célia Helena que vai muito além das diferenças existentes entre as personagens. Célia se mantém equilibrada,

preenchendo, em contínua intensidade, todos os contornos de seu papel.

As Moças, apesar das imperfeições, é uma peça seca e corajosa e Isabel Câmara fica comprometida com o teatro brasileiro, beneficiado com sua participação.

Romeu e Julieta

26 de setembro

28

Romeu e Julieta – que está no teatro Galpão – confronta o incomparável lirismo shakespeariano com a infeliz simplificação de Jô Soares e José Luís Arcanjo, que deixaram de lado a linguagem requintada do dramaturgo em favor de outra que deveria atualizar e dar mais naturalidade às falas. Shakespeare (e o público) saem perdendo. Jô acha que existem boas traduções da peça, mas que conservam certa rigidez literária e não oferecem bom rendimento cênico. A observação procede, só que a solução dada ao problema empobreceu o texto, reduzindo a belíssima linguagem de Shakespeare ao raso e descolorido diálogo-chão. Uma tradução rebuscada certamente tornaria o espetáculo entediante. E o diretor pode e deve evitar que isso ocorra. O erro de Jô e seu parceiro foi terem avançado demais, e tem cuidado. A

maioria das traduções conhecidas apresentam, em sua maior parte, uma beleza que deve ser preservada. As cenas do balcão, do monólogo de Mercúcio, dos arroubos de Julieta, e outras, são tocadas por uma poesia límpida e comunicativa. Envolvidos pela sublime polidez do casal, o espectador aceita e se delicia com essa linguagem. Os tradutores-adaptadores se precipitaram, cometendo equívocos, alguns graves, como tiradas vulgares, totalmente injustificáveis.

Como diretor, Jô Soares imprimiu um bom ritmo ao espetáculo, eliminando cenas dispensáveis valorizando outras, principalmente aquela em que o elenco inteiro está na praça da cidade. São momentos de agitação e exuberância, de cores e movimentos, que contagiam o ambiente favorecendo o clima de representação. Quando a direção fraqueja o equilíbrio do espetáculo é ameaçado, como no instante em que Julieta é descoberta, desacordada, e a família pensa que está morta. O impacto de tragédia que se pretende causar no público não convence e quase cai no ridículo. Seria melhor um silêncio pesado, a dor estampada nas faces, em lugar de gritos e gestos nervosos.

Um elenco numeroso como o de Romeu e Julieta dificilmente seria homogêneo em alto nível. As eventuais insuficiências de um ou outro ator seriam esquecidas se a falha maior não fosse

justamente a da protagonista. A interpretação de Regina Duarte é fraca e seu timbre de voz destrói inapelavelmente a graça juvenil de Julieta, Heleno Prestes tem bom tipo e faz um ardoroso Romeu. Seu trabalho merece reparo somente na hora em que recebe a notícia da morte de Julieta e grita sem a menor convicção, quase provocando riso. Lafayete Galpão foi prejudicado pela linha dada ao velho Capuleto. Tereza Austregésilo conduz discretamente seu personagem. Sérgio Mamberti faz um ótimo frei Lourenço, irradiando simpatia.

30

As duas grandes interpretações da peça são de Lélia Abramo e Renato Machado. Lélia, que parecia ser uma atriz talhada apenas para papéis austeros, é uma magnífica ama; Renato Machado como Mercúcio, demonstra que é um dos melhores atores da nova geração.

A ótima cenografia de Cyro Del Nero, em estilo elisabetano, enriquece a encenação, envolvendo o público, que se coloca abaixo e acima das arcadas do palácio. O único defeito é a falta de visibilidade em alguns pontos, deixando o espectador impossibilitado de acompanhar a ação. Quem se sentar nas últimas poltronas da parte inferior da plateia corre o risco de, na cena do balcão, só ver os pés de Romeu.

Na Selva das Cidades

23 de setembro

Os senhores estão em Chicago, ano de 1912. E assistem à inexorável luta entre dois homens, à ruína de uma família vinda do campo para a selva de uma grande cidade. Não quebrem suas cabeças para compreender os motivos desta disputa: procurem, antes, participar dos conflitos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelos adversários e reservem todo o interesse para o *round* final.

Com este prólogo, Bertold Brecht inicia *Na Selva das Cidades*, peça que escreveu em 1921, aos 23 anos. O tema é a luta entre dois homens, uma disputa terrível, sem motivação de caráter pessoal, encenada em um *ring*, onde os adversários se defrontam numa sucessão de *rounds*. Ao escrevê-la, Brecht estava interessado nos esportes, principalmente o *boxe*, onde percebia um espetáculo de sentido coletivo, dramático. Queria que o espectador observasse atentamente os golpes dos lutadores. – *Na Selva das Cidades é uma luta sem outra causa que não fosse o divertimento e sem outro fim que não fosse a definição do homem melhor*, escreveu. Uma das qualidades de Brecht é o não dogmatismo. Nunca considerou seus trabalhos obras acabadas, intocáveis. A vida inteira reformulou

seus escritos, adequando-os de acordo com sua evolução ideológica, artística e estética e definia muitos de seus trabalhos como ensaios, dado ao seu caráter experimental.

Ele se entregou tão furiosamente ao texto, insistindo em imagens complexas que – apesar de toda densidade e força poética –, em vários momentos, são impenetráveis. Resultou do esforço criador uma fusão de caos e genialidade que desafia a crítica.

Provavelmente acharíamos o atual espetáculo do Oficina sem muito interesse, não fosse uma direção de José Celso Martinez Corrêa. Não há dúvida de que estamos diante do maior diretor do teatro brasileiro. Um homem vivendo uma aventura intelectual em seu limite extremo. José Celso joga tudo na tentativa de provar que o teatro pode dizer sempre algo de novo, de decisivo, contribuindo para esclarecer.

É provável que se interrogue, permanentemente, se o que foi feito valeu a pena, se o que está em execução vale a pena e se o que se pretende fazer valerá a pena.

Saindo de Galileu Galilei que, apesar de todas as inovações, obedeceria um método racional e conhecido de fazer teatro, atira-se, agora, na sofrida, selvagem e desesperada montagem atual. O vigor e a honestidade de quem não se permite a menor concessão é impressionante, sem paralelo no teatro brasileiro.

O desejo de ir às últimas consequências é a qualidade e, paradoxalmente, o defeito de seu trabalho. José Celso disse que pretendia *fundir a cuca* do espectador e verificar até quando ele terá coragem de fazer um teatro assim e, ainda, até quando o público estaria disposto a aturar uma arte nesses moldes. É duvidosa a eficiência do teste. O público, que ele pretende confundir, não vai entender nada. Voltará para casa cansado e, talvez, irritado com o dinheiro gasto sem perceber que sua estrutura foi exposta crumentemente no palco, com todos os seus vícios. Por outro lado, a faixa de espectadores realmente interessados em teatro, cientes de sua função, etc., ficará esgotada acompanhando a exposição hermética de fatos e ideias que já conhece. A extensão e o ritmo às vezes claudicante da peça deixam embotado o raciocínio e a capacidade sensorial da plateia.

Ninguém negará a espantosa criatividade de José Celso, o impacto de sua alucinatória concepção cênica, culminando com a destruição do cenário, onde dois homens cavam o chão buscando o passado do ser humano. Ao final, entretanto, persiste a desagradável impressão de que o espetáculo ficou tão fechado, que fala a pouca gente, embora o teatro brasileiro saia enriquecido por uma experiência arrojada, principalmente no aspecto formal.

José Celso em seu trabalho conta com companheiros dispostos a acompanhá-lo em todos os riscos. O elenco tem uma garra admirável e a exata noção do que está fazendo, sem temer o exagero e o ridículo. Renato Borghi irradia magnetismo, aquela subjetiva e tão verdadeira chama interior que move o bom ator, independente da técnica, e explora todos os contornos do personagem. Othon Bastos chega a perturbar com a força avassaladora que impõe ao seu Shlink. Ítala Nandi comove pelo desprendimento, pela disposição de oferecer tudo de si ao papel. Sempre que a vemos, somos tentados a dizer: – Maravilhosa Ítala!

34

Muito bom o trabalho de Valkíria Mamberti, numa pequena mas difícil composição. O restante do elenco é homogêneo e se mantém em nível satisfatório.

Com todos os defeitos, *Na Selva das Cidades* deve ser vista. É um Brecht difícil nas mãos de um diretor disposto a não simplificá-lo.

Anos 1970

O Amor do Não.

10 de novembro 1977

O Amor do Não é um espetáculo que deve impressionar o público. A obra literária e a encenação dela nascida estão voltadas para uma espécie de reflexão sobre liberdade humana, da mais íntima, que diz respeito aos costumes, aos problemas de opção política. O que acrescenta a estes temas um caráter especial é a grande sinceridade, o tom confessional. O autor, Fauzi Arap – também responsável pela montagem -, dedica toda sua compreensão e indisfarçável amor aos personagens. Fauzi faz filosofia existencial e ensaia uma análise da situação exposta. A história é simples; um funcionário público extremamente comum leva uma vida dupla. É bibliotecário durante o dia, mas tenta à noite sua própria literatura; é um burocrata de paletó e gravata, mas vive com um travesti. Ambos habitam um pequeno apartamento do centro. O funcionário abriga um dia um jovem foragido por motivos políticos. O quadro humano está armado: o travesti aprendeu a lutar para sobreviver e a revidar os golpes que se adivinham numa vida como a sua. É prático e faz o possível

para evitar atitudes emocionais. O burocrata é cinzento e angustiado, não conseguindo avançar além da liberdade clandestina que se concede, liberado na prática, mas roído por dúvidas interiores. O jovem militante foi torturado e reflete ainda o trauma através de atitudes esquivas e dificuldade de reiniciar qualquer atividade. O burocrata-protetor sente-se atraído por ele num clima homossexual platônico. A tensão decorrente da coabitação proporciona a Fauzi Arap oportunidade de expressar sua visão do mundo e do amor entre as pessoas.

36

Fauzi, por declarações e atos, tem demonstrado estar à procura de suas verdades íntimas, a libertação mental e/ou espiritual. É uma caminhada feita por dentro do subjetivo e do misticismo. Fauzi não crê em soluções racionais e engajamentos diretos. Em entrevistas recentes demonstrou incompatibilidade com o teatro francamente político que se fez no Arena, onde, pode-se dizer, iniciou sua carreira. Fauzi assegura que teve a ideia de escrever sua primeira peça, *Pano de Boca*, abordando problemas do teatro, depois de assistir a *Um Grito Parado no Ar*, também tratando de teatro, mas sob um prisma político acentuado. Fauzi sente-se estranho a preocupações ideológicas sem *nuances*. Todo seu comportamento como artista, nos últimos anos, não deixa dúvidas de que a liberdade que prega, ou acredita, começaria na

cabeça das pessoas. Por meio de experimentações religiosas, filosóficas e de recursos científicos (psicologia, psiquiatria) busca paz para si e para os personagens imaginados.

Poderia se deduzir que esta prática leva ao escapismo de consequências perigosas. É um desafio e uma ameaça para o autor, mas ele não poderá ser acusado agora de nada porque sua peça não julga ninguém, não veta a escolha feita por nenhum dos personagens. Ouve carinhosamente o depoimento de cada um e deixa que a cena esclareça o que vai por dentro deles. A intenção de Fauzi é ressaltar uma vez mais a necessidade do amor na ação humana. Todos os gestos e decisões tomadas pelo travesti, o burocrata ou o jovem, são filtradas segundo esta perspectiva. Há compreensão pelos limites dos indivíduos.

Os personagens reconhecem-se uns nos outros. O funcionário especialmente sente no jovem potencialidade que já foram suas. Na cena final, quando se despedem, o que fica patente é sua crença na possibilidade do jovem conciliar a luta e a ternura. Este é o grande momento do texto e do espetáculo. Fauzi Arap propõe uma filosofia de vida alheia a muita gente, mas o faz com tanta delicadeza e respeito por opiniões contrárias (representadas pelo perseguido político) que não se escapa à emoção e se aplaude o gesto artístico e humano democrático do autor.

O Amor do Não discute chamadas da vida e faz uma reportagem sobre certo tipo de político brasileiro. Empresta-lhe o palco para seu depoimento duríssimo sobre o preço que paga por suas escolhas.

O pequeno universo torturado destes fatos é mantido vivo por interpretações de alta qualidade de João José Pompeo, Ricardo Petraglia e Álvaro Guimarães. Há requintes de silêncios, frases entrecortadas, verdade interior. *O Amor do Não* é um espetáculo corajoso nas reflexões que faz, embora muitas sujeitas a contestação, são sinceras e obrigam o espectador a refletir sobre angústias do presente. Não há como desprezar este jogo da verdade.

38

Bodas de Papel

26 de julho de 1978

O teatro (ou a dramaturgia) saiu da cama, onde parecia preocupado somente com a liberdade sexual e foi ocupar sua tribuna de debates no palco da Aliança Francesa. Abrindo um alentador parêntese nos microcosmos neuróticos que pareciam tomar conta da dramaturgia nacional, Maria Adelaide do Amaral oferece à temporada a peça *Bodas de Papel*, retrato sem retoques de

uma quase raça de executivos que se formou à sombra do capitalismo selvagem brasileiro.

A obra se abre sobre uma festa de aniversário de casamento. O encontro é pretexto para negócios, sugestões de empréstimos e jogadas audaciosas. A galeria humana presente é exemplar de uma época em que a razão do lucro se impôs sobre as considerações sociais e humanas. São tipos que estão à vista de todos, recebendo com naturalidade salários acima de 100 mil cruzeiros e que fazem funcionar um esquema baseado na exploração das massas assalariadas. Homens de um tempo em que relações pessoais calculistas e amoralidade se conjugam porque o arrivismo não tem fronteiras e é sancionado implicitamente pelo sistema.

São, por outro lado, meras peças do jogo econômico e não os verdadeiros donos. Como mandatários do poder, vivem aparentemente grandes vidas numa ilusão de onipotência que se esvai logo que perdem o emprego ou falham no salto das operações financeiras. Por isso mesmo, são figuras dramáticas ideais para o teatro.

A autora aproveita o material de que dispõe para criar uma atmosfera de tensão e de denúncias, o que resulta em um teatro sólido tanto como espetáculo, que é envolvente, como nas intenções críticas. Maria Adelaide joga com situações extremas ao colocar juntos na festa de aniversário alguns executivos realizados em confronto com

um deles, ex-alto funcionário de um banco que perdeu o emprego e, em consequência, a própria estrutura de vida. A discussão dos homens entre si e cada um com sua mulher destroça todas as aparências. Não resta nada a não ser a realidade nítida das ambições pessoais e a inteira ausência de densidade humana dos envolvidos.

A peça tem a habilidade de não cair no moralismo, o que aconteceria se todos os personagens fossem, em última instância, desajustados e infelizes. Mas um deles não está mal consigo. Representa o pragmatismo responsável e aceita as regras do meio. Cabe a ele lecionar aos demais sobre o cinismo das situações e como aceitá-las por ser a única via para o sucesso que pretendem. As mulheres não representam nada além de figuras decorativas. Maria Adelaide registra o fato, embora, talvez, de um modo enfático demais. Imaginar as esposas de executivos como malcasadas e frustradas é uma simplificação que não corresponde à realidade. O oportunismo satisfeito, presume-se, não tem sexo. As brigas de casais, no melhor estilo do teatro realista norte-americano (*Virginia Woolf* é o exemplo clássico), foram associadas precipitadamente às situações locais expostas em *Bodas de Papel*. O teatro de Maria Adelaide do Amaral, entretanto, revela fôlego suficiente para superar as eventuais fragilidades. A escritora tem o que di-

zer, e com convicção, o que confere consistência, ao conjunto da peça.

O espetáculo de Cecil Thiré ostenta a qualidade fundamental de viabilizar aos olhos do espectador tudo o que o texto propõe. A direção transmite ao que se passa no palco a agilidade e a críspação angustiada da obra. Cecil foi particularmente feliz na escolha e na direção dos intérpretes, adequados ao papel – tanto no físico como no temperamento. Se algo mais lhe fosse pedido, seria a criação de cenas de maior impacto, alguma inventividade, além da feitura correta de uma encenação. Correr algum risco. Os atores (Luís Carlos Morais, Lourival Pariz, Jonas Mello e Luís Parreiras) e as atrizes (Regina Braga, Jandira Martini e Ileana Kwasinski) dominam os papéis. A constatação não é óbvia porque nem sempre tem acontecido em outros espetáculos. A ação é fluente e forte graças a essa adequação de talentos.

A plateia reconhece as pessoas que circulam no apartamento artificialmente sofisticado de *Bodas*, um cenário de Flávio Phebo que materializa, nas cores e nos objetos, a dimensão psicológica do grupo focalizado.

Bodas de Papel repõe a literatura dramática brasileira no caminho de problemas e inquietações que afetam, direta ou indiretamente, a todos. Levanta o olhar do teatro, que estava no umbigo, para apreender, mais além, um instante feroz do coletivo.

Caixa de Cimento

28 de setembro de 1979

Caixa de Cimento, de Carlos Henrique Escobar, é um texto político. A ação se passa em um país imaginário (nem tanto) onde um poder repressivo atingiu o nível do terror absoluto. Marginais e contestadores sofrem mutilações físicas para servirem de exemplo. A história está centrada em uma mulher que tenta esconder os filhos das sempre presentes represálias oficiais.

42 Há uma nítida semelhança entre a obra de Escobar e *Mãe Coragem*, uma das obras-primas de Bertold Brecht. Não existiu evidentemente a intenção de Escobar em copiar, alterar ou melhorar Brecht. Apenas, possivelmente, lhe ocorreu que o tema brechtiano serviria para uma tentativa de ficção dramática-crítica por vias indiretas, pois, afinal, corria o ano de 1977 e a censura não permitia nada muito explícito. E, mesmo apesar dos simbolismos e referências oblíquas, a peça só agora rompeu o veto censório e conseguiu chegar à cena.

Não me sinto especialmente tocado pela criação teatral-política representada por este trabalho, o que não me impede de identificá-lo como uma contribuição respeitável para que o teatro brasileiro não fosse levado à mais abjeta castração. Em outras circunstâncias, *Caixa de Cimento*

provavelmente teria impacto e falaria por muitas bocas. Hoje, porém, com as reações políticas mínimas ocorridas por aí, a obra parece amarrada demais a uma violência (no mais das vezes verbal) que não se explica e não pode chegar ao fundo das questões. É o preço e o resultado do arbítrio sobre as artes vigiadas.

Em todo caso, a peça contém elementos suficientes para um espetáculo valente e algo revelador caso houvesse a clara compreensão da necessidade de um teatro político preciso e inteligente no Brasil. O que está em cartaz, entretanto, é um brutal equívoco. O diretor Juan Uviedo, aparentemente ignorando que estamos no Cone Sul da América Latina, mergulhou no mais profundo narcisismo artístico, trabalhando como se estivesse em Nova Iorque, onde protestos, irreverências e provocações são absorvidos por uma intelectualidade bem-informada e livre de perigos, uma esquerda *blasé* que prestigia movimentos marginais (ou *undergrounds*, *off-Broadway*, *off-off-off*, o nome que quiserem dar). Portanto, em Nova Iorque (onde Uviedo trabalhou) é possível e aceitável que o tema político seja pretexto para cerimônias barrocas, teatros pânicos, brincadeiras arrabalescas e bunuelinas. Em São Paulo, no Brasil, no Cone Sul, tudo isto soa como atitude desrespeitosa, uma irresponsabilidade política total. O diretor criou

dois movimentos conflitantes na montagem: no primeiro, existe uma obra escrita e severa na linguagem; no segundo, uma fantasia visual que mistura contos de fada, filmes bíblicos de Cecil B. DeMille, carnaval brasileiro e todos os cacoetes barrocos já demonstrados pelo diretor argentino Vítor Garcia há dez anos (*Cemitério de Automóveis* e *O Balcão*). Uviedo brincou com panos coloridos, turbantes, gestos acrobáticos, um tapete voador brilhante e inconsciente em que não falta nem mesmo o velhíssimo e insuportável lugar-comum de arrumar uma cena de Cristo para um ator magro e de cabelos longos. O problema é que o espetáculo resulta extremamente confuso, uma festinha *hippie*-militante que anula o texto e acaba cansando o público. Os poucos atores profissionais presentes desaparecem porque há muito pouco a fazer. Ruth Escobar consegue, mesmo assim, emprestar alguma dignidade à sua mãe coragem subproletária, Ana Leite, após longa ausência do teatro, marca presença com uma expressão dramática fiel ao doloroso desalento da personagem. Ao sempre bom João José Pompeo resta a ingrata função de entrar e sair de cena. Mais nada.

Arte política, mesmo pela via da comédia ou da farsa grotesca, no fundo é coisa séria. Porque política continua sendo uma coisa séria. Estamos ainda longe demais da paz para fazer de conta que Greenwich Village está perto.

Caixa de Sombras

23 de maio de 1978

Caixa de Sombras, de Michael Cristofer, é um texto estranho porque incomoda o espectador pela característica do tema – a morte –, mas não tem nada a propor. Há certa audácia anticomercial na obra do jovem autor, o que, curiosamente, não o impediu de obter sucesso. Pela qualidade da montagem, o espetáculo paulista tem as mesmas possibilidades de se fixar em cartaz. A peça mostra três histórias simultâneas de pessoas doentes e incuráveis, isoladas em uma clínica especial, extremamente acolhedora, onde seus últimos dias são observados. Enquanto esperam e se adaptam, bem ou mal, ao inevitável, recebem visitas familiares que provocam incontidas reminiscências. O assunto é pesado, mas não macabro porque o dramaturgo não se alonga em detalhes inconvenientes. Não se fica sabendo, por exemplo, que tipos de doenças padecem os personagens, etc. Cristofer limita-se a flagrar as reações íntimas, a filosofia pessoal decada ou o modo como veem o passado e o desconhecido total que vem pela frente.

A morte é um assunto forte nas artes e em quase todas as religiões, um dado especial da vida humana. Foi interpretada estéticamente e misticamente em todos os tempos. Tanto pode ser sugestão

para algo profundo como banal. Michael Cristofer é um autor banal, embora engenhoso contador de casos.

Caixa ignora todas as possíveis conotações filosóficas da morte. Abre mão, também, de qualquer tipo de relação entre o fim de uma vida e o sentido que ele teve em determinado contexto social. Este aspecto está apenas insinuado nas conversas entre o homem da classe média, que teve um emprego, tratou da vida e pensou nos filhos e não consegue se conformar que tudo aquilo que lhe parecia concreto e justificável tenha se pulverizado com uma doença mortal. É o cidadão comum de todos os lugares, a figura mais verossímil. Os demais doentes e seus visitantes são estereótipos ou vultos mais romanceados: o escritor fracassado e a velha que perdeu a filha e não sabe.

46

Cristofer sabe costurar um enredo atraente para substituir o vazio. Cada drama que se passa nas diferentes cabanas da clínica-parque tem nós de tensão, clímax e pequenos mistérios. Enfim, uma novela bem-armada, com conhecimento técnico de dramaturgia (os fatos ocorrem em planos diversos e simultâneos, os diálogos se cruzam entre uma cabana e outra).

Partindo do temor bastante humano da morte, *Caixa* repete aquilo que cada um de nós já pensou sozinho, (você está aqui, muito bem, e, de

repente...; não é possível que nada tenha valido a pena, nada tenha sentido) e termina por repetir o óbvio incontornável; todos morrem um dia. O autor afirma ter escrito a peça a partir da morte de uma amiga. Nota-se que, apesar da superficialidade, escreveu com sentimento. E o diretor Emílio Di Biasi (que diz ter passado por experiência semelhante) ficou tocado ao ver a encenação em Nova Iorque.

Caixa é um espetáculo bonito, realizado com bons intérpretes, quase todos adequados aos tipos apresentados. Emílio foi bastante hábil para tirar de cada um pouco mais do que a sua linha natural de representação. O resultado é bastante visível em Lilian Lemmertz, que, fugindo totalmente de composições anteriores, faz uma ótima criação de uma ex-esposa bêbada e dividida entre o trágico e o engraçado: Yolanda Cardoso, principalmente nos momentos iniciais, contém ao máximo o seu tom naturalmente irreverente para compor a imagem da dona de casa classe média, perdida em contradições que não entende. A dor expressa com *nuances* delicadas. Sônia Guedes está entre as boas interpretações dramáticas da temporada.

Antônio Petrin, com a precisão que abarca detalhes – como o das costas curvadas –, personifica o homem comum, perdido, solitário e, sobretudo, com medo maldisfarçado. Edney Giovenazzi tem

adequação física, postura e o tom de ironia para o papel, o que toma desnecessário certos exageros de olhar e alguns risos abafados que parecem apenas técnicos. Henriqueta Briebe atua com a segurança tranquila dos veteranos que sabem cuidar da sua parte. Mesmo sendo de uma escola de representar anterior aos demais, não cai nos clichês do teatro melodramático.

Os pequenos papéis são defendidos, com empenho, até os mais ingratos, uma vez que meramente incidentais, como o de Flávio Guarnieri e João Signoreli. Roberto Lopes sustenta bem a ligação entre dois papéis fortes (Lilian/Edney) e passa o contorno do personagem.

48

Camas Redondas, Casais Quadrados.

4 de agosto de 1978

Camas Redondas, Casais Quadrados, por estranho que pareça, tem apelo para fazer lotar o teatro numa segunda sessão de domingo. Seria interessante alguém efetuar a observação sociológica sobre motivação de uma fração da classe média, de recursos limitados, para enfrentar uma bilheteria de 100 cruzeiros e assistir a uma comédia cujas intenções óbvias estão expressas no título (que não é original, mas uma comercialíssima versão brasileira).

Camas é uma daquelas peças de verão que os teatros de Londres encenam para turistas e interioranos que nunca viram ao vivo um monstro sagrado como, por exemplo, Alec Guinness. Não tem nada a ver com o verdadeiro teatro inglês nem com nenhum teatro de parte alguma do mundo, desde que se entenda o acontecimento teatral como um fenômeno cultural dinâmico. O que aí está é uma besteira alinhavada para espantar, divertir e captar a cumplicidade risinha do burguês preconceituoso, que adora ver no palco a bandalheira do alheio, projeções de coisas escondidas lá no fundo da sua cabeça.

O enredo mostra um jogo de infidelidades. Marido e mulher têm suas aventuras sexo-amorosas e, por azar, marcam encontros clandestinos em um mesmo apartamento. A partir dessa coincidência, interferem na ação um decorador, uma empregada, um casal de amigos e os respectivos amantes. O congestionamento de tantos personagens inoportunos provoca uma farta movimentação de portas e armários que se abrem e fecham para esconder os vários clandestinos. O riso, teoricamente, deve nascer dessas peripécias, das tiradas e frases ambíguas lançadas a cada cena e, por fim, do partido que o elenco tenta tirar de maquinações engendradas pelos autores, Tay Cooney e John Chapman.

Camas quer conduzir o espectador até o buraco da fechadura e aguçar sua curiosidade. Mas não se compromete. Apresenta casais à beira da infidelidade por uma questão de tédio e mediocridade de vida. A comédia, porém, não se fixa muito em detalhes críticos e conclui que um bom susto e o medo da traição recuperam o entusiasmo mútuo do casal. Com uma conclusão moralista e um tanto reacionária, Cooney e Chapman permitem que suas criaturas continuem idiotas e naufragadas na burocracia existencial. Há um detalhe que explica bem o mundo moral e mental dos autores: as mulheres jamais chegam a cometer o adultério. Acontece uma enormidade de ameaças e situações propícias, mas nada se consuma. Cooney e Chapman acham que esposas, mesmo enganadas, só podem ir para o leito com os maridos. Sejam as camas quadradas ou redondas. A rainha Vitória não desgostaria desses seus dois súditos.

O espetáculo do diretor José Renato está calibrado para manter o ritmo humano na velocidade das portas. Amantes, amados, traídos e traidores devem estar coloridos e engraçados. Verossímeis, se possível.

O elenco faz sua parte com correção. Talvez maior elaboração, menos apelos à chanchada, elevasse o nível geral da representação. Marco Nanini, tem recursos para ir muito além da brin-

cadeira debochada, uma quase ironia sobre o próprio trabalho que está apresentando. Mesmo assim, por força da sua comunicabilidade pessoal e da simpatia do personagem, que não está pregando nada, é uma das presenças agradáveis. Sérgio Mamberti, ao contrário, recusou-se a aceitar a linearidade boboca do papel e enfrentou-o como um desempenho para valer. Elaborou certo tipo de marido com detalhes entre o cômico e o ridículo. É um bom ator concedendo ao personagem a dimensão que ele não tem. Guilherme Correia é naturalmente engraçado e sabe disso. Não precisa fazer grande esforço para agradar a plateia. Daí a tentação do clichê e dos efeitos fáceis que ameaçam sua inegável vela histriônica. Todos os demais seguram, com maior ou menor precisão, as partes que lhes cabem. *Camas* é um teatro que está invadindo os palcos em um período em que quase tudo, inclusive o humor, é nivelado por baixo. Diverte como o som discoteque, volúvel e descartável.

51

Na Carrera do Divino

13 de setembro de 1979

Na Carrera do Divino é um espetáculo sobre caipiras. Não o personagem rural semi-idiotizado

na versão preconceituosa das capitais, o que se nota claramente nas falsas festas juninas de *shopping center* e escolinhas particulares de classe média. A montagem do *Pessoal do Victor* faz a belíssima reconstituição de um tipo de camponês brasileiro e da sua cultura em extinção.

O texto elaborado por Carlos Alberto Soffredini baseia-se principalmente na obra já clássica de Antonio Candido. *Os Parceiros do Rio Bonito* – estudo minucioso a respeito da cultura caipira, que se situa na chamada região velha do Estado de São Paulo e inclui cidades como Tatuí, Bofete, Torre de Pedra e outras. Terras cortadas pelo pequeno rio Bonito, que por sua vez cruza hoje a rodovia Castelo Branco quase sem ser notado. Todo um povo, um modo de ser, uma linguagem com características e sonoridades do dialeto foram fixados por Antonio Candido e, agora, são redimensionados no palco em termos dramáticos e musicais.

O espetáculo observa uma família de caipiras a partir do instante em que abre a clareira no mato para dar início ao roçado e à vida nova. De permeio a esta labuta, a singeleza dos pequenos costumes, as vicissitudes e alegrias domésticas de um cotidiano extremamente pobre. O efeito emocional causado sobre o espectador atencioso surge da descoberta de que uma gente diluída no *ouvi dizer*, aparentemente distante, são bra-

sileiros que vivem, os remanescentes, a menos de 20 quilômetros de São Paulo.

O texto e a encenação, após oferecer a visão panorâmica deste peculiaríssimo homem do campo, temperando o quadro com fatos engraçados e uma boa dose de cantorias e repiques de viola, centraliza o assunto nos aspectos mais graves: a agonia de um universo riquíssimo a partir da exploração capitalista do campo que abala e, por fim, destrói a economia de subsistência do caipira.

Sem pretensões agressivas, o espetáculo mostra com forte conteúdo crítico como os personagens são liquidados quando a terra selvagem passa a ser propriedade e a objetivar um tipo de lucro. Ao caipira restará a condição de empregado ou o êxodo para a cidade onde, confrontado com os valores urbanos, sofrerá a última derrota. Por trás do quadro humano expressivo de *Na Carrera do Divino* é possível se antever os demais problemas sociais do campo (boias-frias, lutas de posseiros, grilagens de terra, o latifúndio, etc.). O Pessoal do Victor encontra na atual iniciativa um dos seus momentos de maior lucidez e maturidade artística. O espetáculo é belo e digno, da primeira fala caipira à última nota musical. Há um seguro esforço de equipe na amarração geral das cenas (cenários e figurinos simples e claramente ilustrativos de Márcio Tadeu; músicas de Wanderley Martins, que ajudam o clima da

peça). A direção de Paulo Betti quase se poderia chamar de caipira pela capacidade de se expressar eloquentemente com poucos detalhes.

Há, por fim, o desempenho magnífico de um elenco comprometido até o fim com os personagens. Todos os intérpretes que, por um motivo ou outro, tiveram problemas na peça anterior do grupo, desta vez estão convincentes (Marcília Rosário é um bom exemplo). O Pessoal do Victor teve ainda a sorte de receber de volta Maria Elisa Martins, que andou em outras atividades e fez falta.

Na Carrera do Divino é, finalmente, o grande instante na carreira de Adilson Barros: ele sozinho vale por quase todos os astros de todos os horários nobres de todas as besteiras que se fazem em todas as televisões do Brasil. Vê-lo é sentir o intérprete na grandeza de uma emoção integralmente dedicada ao teatro. Adilson confunde-se com o caipira, canta, chora e grita com ele. Sem fronteiras. *Na Carrera* (Teatro Eugênio Kusnet) é, por tudo isso, um acontecimento. E uma alegria.

54

O Cordão Umbilical

13 de maio de 1970

Abrindo um hiato de descontração e bom humor no clima tenso que caracteriza a nova drama-

turgia brasileira, Mário Alberto Prata oferece, em *O Cordão Umbilical*, a espontaneidade e irreverência de uma juventude que está aí para o que der e vier, apanhando a vida pelas pontas e dando o testemunho do seu tempo. Dono de uma linguagem fluente, viva, carregada de uma vibração que se extravasa em contínuos trocadilhos e achados humorísticos, o autor faz um primeiro ato de risadas, mostrando sua gente, cinco criaturas, quatro adultas e um feto que se manifesta apenas no fim, inesperadamente, dando um tranco violento na plateia.

Introduzidos na simpática desorganização de um apartamento de solteiro, participamos do cotidiano de um estudante de medicina, uma prostituta grávida, um escritor e uma atriz iniciantes. O que pensam, o que fazem, o que sonham e o que sofrem estão nos diálogos irresponsáveis, pequenos atritos e na permanente confraternização final. O estudante é quadrado e persegue os mais rançosos objetivos da classe média. O escritor tenta sair de uma crise de opção e firmar sua própria vontade. A atriz faz tristes concessões em busca da fama e a prostituta enfrenta a sua vida como ela é, sem considerações metafísicas, cedendo à emoção só quando pensa nos filhos. O ato se encerra com a voz do feto expondo suas primeiras considerações sobre um mundo que compra sua mãe *por 30 dinheiros*.

A segunda parte da história se desenvolve em dois planos. O escritor escreve uma trama sobre a vida das pessoas que vivem naquele apartamento. É a técnica da peça dentro da peça, uma das características da obra de Pirandello. Na versão original, Mário Alberto Prata se perdia um pouco em diálogos aparentemente profundos (na peça do escritor), mas a revisão final, em companhia do diretor, deu mais consistência ao texto. O segundo ato é dedicado a soluções ideais dos personagens, suas racionalizações quase em termos de chavões, etc. Tudo representado, pois o menor toque da realidade desfaz a convenção e cada um reassume sua verdadeira personalidade.

56 Mario Alberto Prata deixou um ponto vulnerável em sua obra ao dar apenas o testemunho do seu tempo sem uma aresta de agressividade, uma marca de discordância (embora ela esteja implícita em vários momentos). De um modo geral, quando o espetáculo termina, há uma leve sensação de não se saber direito o que ele quis dizer. Não lhe faria mal um pouco mais de engajamento, justamente o que, às vezes, põe a perder o trabalho de um artista.

São restrições mínimas diante da criatividade deste autêntico escritor que em sua estreia construiu uma história com quatro personagens, fugindo ao esquema de duas pessoas em conflito e sabendo caracterizá-las com habilidade de bom

observador. Se Pirandello já fez o mesmo, com a perfeição do gênio, não faz mal, e Prata não tem nada com isto. Que o Prêmio Nobel descanse em paz e os novos dramaturgos do Brasil escrevam o seu teatro do jeito que o sentem.

O Cordão Umbilical revela, ainda, em José Rubens Siqueira, um diretor de imaginação que ajudou o autor a apurar a teatralidade do texto e lhe deu o tratamento ágil e malicioso que atrai a cumplicidade da plateia. Deveria, apenas, ter evitado certas gratuidades e concessões em busca do riso (e cena de cama no escuro, etc.). A gravação da história infantil também não enriquece o espetáculo ao ponto de justificá-la. José Rubens confirma sua competência com o ótimo rendimento do elenco. Cacilda Lanuza realiza uma das mais vigorosas, cativantes e humanas interpretações do teatro paulista na atual temporada. Ela é dona da cena, do personagem, conquistando a simpatia geral do público. Carlos Augusto Strazzer é um dos melhores atores de sua geração, um artista que se impõe pela espontaneidade e força interior que irradia a cada gesto. Ênio Carvalho faz o seu melhor trabalho nos últimos tempos, na composição precisa do estudante. Júlia Miranda explora seriamente um papel delicado por ser o menos delineado e colorido neste conjunto de personalidades fortes.

Os cenários e figurinos de Maria Helena Grembecki fornecem o suporte que a direção necessita para o desenvolvimento da ação.

O Cordão Umbilical é explosão de vitalidade, esta densa, ainda imperfeita e entusiasmante vitalidade que se derrama sobre o teatro brasileiro. Deve ser visto.

Chuva

1979

58 *Chuva*, de Somerset Maugham, Teatro Anchieta, é um espetáculo quase perfeito dentro de suas propostas implícitas. Não fosse o penoso erro de incluir uma atriz famosa em um papel inadequado às suas características, teríamos uma encenação realista impecável em seu imenso espírito comercial.

A montagem ressuscita o grande teatro burguês, assumidamente burguês, contente em oferecer ao distinto público igualmente burguês duas horas de diversão. Para tanto, nada foi esquecido, desde os figurinos, requintados ao cenário elaboradíssimo. E a chamada competência artesanal que andou, por alguns anos, afastada dos palcos brasileiros. Assiste-se a *Chuva* como quem vê um filme de aventuras e nostalgia.

Vai-se ao teatro por múltiplos motivos. No caso, as opções são evidentes. Em primeiro lugar, há Somerset Maugham. Não tem a menor importância saber quem são os adaptadores do seu conto para a cena. Para quem gosta, é Maugham e basta. Em seguida, tem-se o prazer – no qual o crítico se inclui – de apreciar o desempenho de dois dos melhores atores de São Paulo. Sérgio Mamberti e Raul Cortez. O elenco tem um número suficiente de papéis para incluir, ao mesmo tempo, o excelente trabalho de Renato Dobal. Há, por fim, a presença de Consuelo Leandro. Muita gente, desta vez, vai ao teatro ao encontro da comediante.

Como se trata de um espetáculo comercial, destinado a um público relativamente deserdado desde o fim do Teatro Brasileiro de Comédia, sua concepção caminha no sentido de não faltar nunca o entretenimento. Como tudo foi pensado em termos de uma plateia pagante e pouco exigente em questões de conteúdo, mas, sim, de emoção, nem mesmo os detalhes foram esquecidos. O acabamento empresarial está presente até no programa da peça, que custa Cr\$ 30,00 (o preço normal é Cr\$ 10 ou Cr\$ 15), uma autêntica revista de luxo. Portanto, com um total de Cr\$ 130,00, correspondente ao ingresso e o programa, o cidadão (se estiver com a esposa serão Cr\$ 260,00) tem o direito ao seu lazer teatral.

O empreendimento artístico-empresarial pretende respeitar o dinheiro gasto na bilheteria e oferece um produto bem-acabado, salvo o mencionado grave contrassenso de obrigar Consuelo Leandro a um papel originalmente dramático. É preciso frisar o aspecto empresa-consumo do acontecimento porque se trata de um fenômeno relativamente novo no setor. Empresários estão investindo no teatro destinado aos mais aquinhoados na distribuição de renda, nos grandes centros. Estão atendendo às necessidades crescentes da classe média para cima. São espectadores que digerem um divertimento que não deve incomodá-los, agredir fundamentalmente seus valores e, muito menos, colocar diante de seus olhos insinuantes problemas sociais e políticos. A presença de investidores exteriores ao teatro está criando um circuito de produtores poderosos que controlam as melhores salas de espetáculo, inflacionando os aluguéis, os teatros e disputando duramente as verbas oficiais. Do ponto de vista artístico, o fato tem a consequência perigosa de banir de cena os grupos novos, elencos experimentais, os criadores que representam a vanguarda do teatro. Há uma crise em andamento. Dificuldades políticas. Isto é, a presença contínua da censura colaborou para a extinção dos melhores grupos do Brasil. Os dois exemplos mais lembrados são o do *Oficina*

e do *Arena*. Mas os atingidos são muitos outros, menos famosos, mas importantes.

A coerção censória, enquanto dificulta a vida das companhias independentes, vanguardistas e mais criativas, inibe a produção da dramaturgia brasileira. Há anos não se vive um período de produção literária sem os entraves da censura. Uma das soluções possíveis para tantas dificuldades é a remontagem de textos consagrados da dramaturgia moderna, principalmente grandes nomes ingleses e norte-americanos. É uma bilheteria certa e ainda fornece a sensação, ou desculpa, de se fazer um teatro culturalmente válido. Como estes autores exigem encenações sofisticadas, começaram a surgir produtores vindos de outros ramos. Para que o negócio corra poucos riscos, procuram-se diretores de prestígio estabelecido e intérpretes já consagrados. Os novos estão irremediavelmente de fora. E neste contexto de asfixia do teatro renovador e da solidificação, do *stablishment* teatral que estreia *Chuva*.

Abstraindo-se tudo isto só há um reparo espiritualmente artístico a fazer. O produtor, por mera questão de amizade, impôs a presença de Consuelo Leandro, uma das mais populares comediantes brasileiras.

Foi amigo da onça da atriz e do público. Coexistem em cena dois acontecimentos: o espetáculo propriamente dito, realista, dramático, etc. e,

dentro dele, um *show* de Consuelo Leandro. Ocorre que ela deveria fazer o papel de uma prostituta insinuante que leva um pastor a perder a cabeça. O contraste entre a sensualidade forte e ingênua da mulher e toda carga neurótica de repressão de um homem é o que faz mover intensamente a peça. Consuelo entra em cena como se estivesse em mais uma revista musical, com olhares e apartes para a plateia. Quando o papel exige maior crispação dramática, ela evidentemente não consegue. Afora este equívoco, a história corre bem e o espetáculo se sustenta.

62

O Despertar da Primavera

20 de dezembro de 1979

A peça *O Despertar da Primavera* é um texto antigo e bonito de Frank Wedekind (1864-1918), brilhante autor pré-expressionista alemão. Ao ser encenada, em 1906, causou um escândalo medonho na Alemanha, porque tratava, sem biombos morais, da sexualidade juvenil (daí o título) denunciando a repressão dos mais velhos. Talvez alguém possa perguntar qual o interesse atual em um assunto que os grandes centros urbanos, a década de 70, e as radicais mudanças de

costume aparentemente já resolveram. E outro alguém poderia explicar que o comportamento da sociedade não é evidentemente uniformizado em determinadas questões e que o sexo continua tabu e maldição até mesmo na vida provinciana da Europa (e o que dizer do Brasil, meia dúzia de quilômetros além de algumas capitais?).

Mas, tudo bem. Sexo é realmente um bom tema e Wedekind abordou-o numa perspectiva tão progressista que o espectador poderá transpor o debate para qualquer território da expressão humana. O que o escritor pretende é combater a opressão moral, o preconceito burguês, a estupidéz oficial e bem-posta. Por isto que esta peça de 1821 atravessou o tempo e ainda aparenta vitalidade, apesar de irregular (alguns trechos são longos, expositivos demais).

Eu poderia citar o ótimo ensaio de Anatol Rosenfeld sobre Wedekind lembrar Buchner e Brecht, o período expressionista, etc. Ficaria simpático e, quem sabe, levemente erudito. Importa, porém, creio – e após breve introdução – dizer que *O Despertar da Primavera* é literatura de alta densidade poética, uma poesia quase anacrônica como estilo, mas de tal forma profunda que encanta; e que, portanto, não se deve perder a oportunidade de conhecer o canto raro que nasce das ingênuas historietas de amor e camaradagem que compõem a peça. E mais: é

interessante ver como um grupo de atores e atrizes jovens e exuberantes venceram as imensas dificuldades técnicas do texto (que, para começar, tem mais de 20 personagens) e realizaram um belo e moderníssimo espetáculo – dirigido por Paulo Reis, uma revelação. O elenco carioca conquistou o público e crítica do Rio com esta reinvenção teatral que não precisa de cenários complexos, figurinos numerosos e sofisticacões sonoras e de iluminação. Pelo sistema de revezamento de papéis, pequenos jogos de luz e uma permanente sinceridade em cena eles fazem magia, protesto e humor no palco quase vazio que vai se transformando em floresta, sala de aula interior de uma casa e cemitério.

O grupo atrai pela exata combinação de beleza, juventude e talento. Difícil uma equipe com idêntico grau de coesão e luminosidade. Todos estão realmente muito bem, mas é especialmente marcante a participação de Maria Padilha, atriz delicada e simultaneamente intensa, e de Daniel Dantas, um dos atores mais simpáticos e comunicativos da nova geração.

O Despertar da Primavera, salvo engano, é o último lançamento da temporada teatral de 1979. Inteligente promoção do instituto Goethe, que vai obrigar a crítica a usar um lugar-comum horrível, mas justo: fechamos o ano com chave de ouro.

Escuta, Zé (escutar o quê?)

10 de setembro de 1977

O espetáculo *Escuta, Zé* (Teatro Galpão) pretende representar e dançar uma espécie de síntese do pensamento do psiquiatra austríaco Wilhelm Reich sobre o efeito liberador do orgasmo ou da plenitude da vida sexual. Reich – das inteligências vitais do século 20 – levou mais longe que ninguém os estudos e as propostas a respeito dos bloqueios da vida sensual e as maneiras de rompê-los. Foi um instigante, um provocador científico. Graças à sua ação a psiquiatria foi alargada ao ponto de integrar-se no domínio do social e político. O sexo, e sua manipulação, passou a ser visto em associação com o poder, as estratificações sociais e o próprio Estado. Um assunto desta magnitude e uma personalidade com estas dimensões representam enorme desafio para os que se propõem a apreendê-los em uma representação cênica. A dançarina e atriz Marilena Ansaldi tentou a façanha tomando como base um pequeno trabalho de Reich que, na tradução portuguesa, chama-se *Escuta, Zé Ninguém*. Resumidamente, pode-se dizer que neste panfleto Reich denuncia a utilização do indivíduo como massa de manobra de movimentos ou sistemas políticos que acabariam por destituí-lo de qualquer possibilidade de

expressão pessoal, de existência como homem integral. A castração se processaria em todos os limites, inclusive o sensorial. O homem-massa desconheceria o prazer adormecido dentro de si mesmo. A capacidade para o amor e o sexo seria nula em pessoas reduzidas a estas condições.

É preciso dar melhor nome às coisas. Wilhelm Reich não foi jamais apolítico, como o espetáculo acaba por insinuar. Mais precisamente, esteve em nítidas posições de esquerda e até ligado aos comunistas alemães. Mas um intelecto poderoso como o seu entraria fatalmente em choque com a ortodoxia marxista, com as necessidades implacáveis da revolução. Reich oferecia alternativas existenciais quase anárquicas em comparação com o enquadramento marxista-leninista da sociedade. Há algo de magnífico e simultaneamente utópico em sua teoria sobre a libertação pelo sexo. Reich acabou tomando distâncias do novo Estado socialista criado na Rússia. Certamente não lhe passou despercebido, por exemplo, que o próprio Lenin foi contra os planos de Alexandra Kolontal, uma das mais brilhantes mulheres ligadas aos bolcheviques, quando se propôs a levar a revolução aos domínios dos costumes, relações sexo-conjugais e da vida feminina. Lenin achava que havia outras prioridades. Depois veio Stalin, o que acabou por incompatibilizar homens como Reich com o que se passava na já então União Soviética.

A cisão entre o pensamento reichiniano e o stalinismo não autoriza a conclusão de que o psiquiatra se teria, posteriormente, omitido perante a temática social e política. Continuou a estudar as interligações entre a repressão sexual e o Estado, a família e a religião. É bastante conhecida, por exemplo, sua análise do fascismo. Reich, como era de se esperar, incomodou a direita, o *stablishment* científico e as ligas de decência. Acabou preso nos Estados Unidos, onde se refugiara do nazismo, acusado de charlatanismo, comunismo e incapacidade mental. Suas obras foram interdidas durante anos e o mundo conservador pretendeu reduzi-lo à insignificância. Não conseguiu. Hoje Reich é lido e rediscutido com as avançadas e generosas teorias que lançou na tentativa de abrir ao homem as portas da liberdade e da alegria. Um cientista que procurou tirar os semelhantes das amarras dos medos atávicos e de todos os condicionalismos impostos pela sociedade organizada. Um revolucionário.

Marilena Ansaldi, na estimulante pesquisa que empreende para eliminar a divisão entre a dança e o teatro dramático, tentou expor em cena um fragmento das ideias de Reich, centralizando o enfoque de maneira perigosamente simplificada: a ascendência pelo sensorial *Escuta, Zé* é, em resumo, a apologia do orgasmo.

O texto/roteiro de Marilena abstraiu qualquer consideração política mais profunda. Surge perante o público o clichê do Reich delirante e aprisionado. Todos os lugares comuns em torno do amor, da paz e do sexo usados e mistificados há 20 anos pelas gerações *beatinks hippie* ou os pseudomovimentos religiosos centrados em Cristo ou no zen-budismo. O Nirvana através do sexo. Do ponto de vista exclusivamente teatral faz lembrar o Living Theatre, hoje tão velho. Quer dizer: no gravíssimo momento histórico brasileiro em que a política está mais do que nunca em dramático primeiro plano. *Escuta*, Zé propõe a revolução individual, a descoberta da paz olhando o umbigo. O texto, da maneira como foi elaborado, rejeita implicitamente o mundo político real e palpável que o espectador vive, mal coloca os pés na rua. O teatro brasileiro felizmente superou esta fase há alguns anos. Não se sabe o porquê deste inesperado passo atrás. Se Marilena Ansaldi, como autora, desviou-se para o escapismo, o diretor Celso Nunes fez pior: criou um espetáculo de uma alienação alarmante porque, se pende para algum lado, é para a direita. Esta tendência está evidente em alguns elementos do cenário (de Márcio Tadeu) que a direção acatou. Para ilustrar a dominação do homem por forças opressivas foram alinhadas a um canto várias bandeiras. E com a maior sem-ceri-

mônia a bandeira tricolor da França foi colocada em pé de igualdade com a bandeira nazista, com a cruz gamada. O diretor e o cenógrafo nivelam por baixo, jogando no lixo a própria história. A bandeira que simboliza a revolução francesa, um inequívoco avanço histórico, é comparada a outra criada pelos nazistas. O espetáculo pretende assim dizer que ideologias, governos e movimentos populares são todos iguais e só servem para escravizar o homem. Há tempos não surge em cena em São Paulo algo que evidencie tanto a total insensibilidade política de alguns setores artísticos. É a arte comprazendo-se com a autocurtição do seu astral muito particular e instituições dissociadas do cotidiano.

69

Depois do festival de bandeiras nada mais resta ao diretor do que aprimorar o belo. Com competência artesanal, constrói uma encenação. Atraente no aspecto visual, o espetáculo inicia-se com uma cena estática que tanto pode ser um momento inspirado nas longas criações do diretor norte-americano Bob Wilson, a reprodução aproximada da tela de um surrealista belga ou, quem sabe, a cópia de alguma cena do polonês Tadeus Kantor. Esta beleza continuará na plástica dos intérpretes e no encanto da dança de Marilena Ansaldi.

A presença dramático-coreográfica da bailarina é irrepreensível. Marilena Ansaldi consegue

convencer que alguém naquele palco empenhou emoção e todos os nervos para tocar o público. Parece que chegou o momento de encontrar o diretor que aperfeiçoe e conduza este potencial dramático. Um diretor de ator, o que não é o caso de Celso Nunes, para lazer de Marilena uma atriz com maior controle das *nuances* de uma representação dramática. Assim a bailarina impecável encontrará a atriz nascente.

Escuta, Zé é um espetáculo de dois gumes. Esta crítica, além do seu compromisso com o leitor, espera poder servir como elemento de reflexão política aos artistas envolvidos. Principalmente Marilena Ansaldi que, além de ser uma profissional da mais alta respeitabilidade, surge como responsável por um movimento (teatro/dança) no panorama teatral paulista.

70

Esperando Godot

20 de julho de 1977

Samuel Beckett já foi definido como o dramaturgo da solidão humana. A justeza de definição pode, uma vez mais, ser avaliada através de sua obra-prima *Esperando Godot* (Teatro da Fundação Álvares Penteado/Faap). Nesta peça onde nada acontece e os personagens sofrem

de permanente ansiedade, dois vagabundos (ou palhaços) aguardam interminavelmente a chegada de uma misteriosa personagem chamada Godot. Enquanto esperam, discutem, agridem-se, filosofam e recebem estranhas visitas.

Escreveu-se muito sobre os múltiplos significados de Godot, sendo uma das hipóteses mais conhecidas a que estabelece ralação entre Godot e *God* – Deus, em inglês). O autor jamais confirmou ou desautorizou qualquer destas teorias. Godot pode ser, então, o que a imaginação ou a sensibilidade do espectador desejar: a morte, a esperança, a revolução, a liberdade, etc., ou nada mesmo. Justamente por isto a peça é atraente. Beckett é um intelectual europeu pessimista, formado entre duas guerras e com vivências em todos os ismos (surrealismo, dadaísmo) Um irlandês que se autoexilou em Paris, onde passou a produzir uma literatura amarga e estilisticamente impecável! É preciso situá-lo neste contexto para que não se perca em admirações incondicionais e injustas. Sua obra irradia total descrença no destino do homem ao qual não restaria nenhuma perspectiva de salvação em qualquer sentido, conforto e/ou felicidade. Beckett nega, de certa maneira, o progresso humano novamente em todos os sentidos, negando assim o próprio homem.

E, apesar de tudo, estamos diante de um grande escritor, um talento raro para inquietar as pessoas, abrigá-las a reagir quando se sentem tocadas em sua subjetividade e temores íntimos. *Esperando Godot* tem um encanto misterioso que se confirma em todas as montagens, até mesmo numa experimental para presidiários, nos Estados Unidos, que ficaram impressionados com a obra. Como *Godot* é uma criação que permite diferentes interpretações literárias e cênicas, o diretor teatral pode escolher o seu caminho: referendando o tom abstrato inerente ao texto ou procurando uma definição mais clara para o impasse das personagens. A cena pode abrir-se tanto para a inutilidade da condição humana como para alusões sociais e políticas. Por este último ângulo o inquietante desconhecido que não chega, mas ameaça, poderia ser o Estado totalitário, a guerra ou a repressão policial. Na atual versão, o diretor Antunes Filho rejeita o pessimismo estéril do autor e sobrepõe à sua linguagem absurda outra mais política. Ao difuso mundo aterrorizado de Beckett acrescentou contornos mais precisos. No espetáculo, sirenes e discursos nazifascistas apontam um universo concreto e sempre possível. Observa-se uma luta entre o texto do escritor, que tem um mecanismo particular e rejeita acréscimos, e a encenação que insiste em interpretá-lo racionalmente. Beckett

e Antunes não se rendem e conseguem não se anular mutuamente.

O texto exige intérpretes de boa envergadura para lidarem com duelos verbais e intrincados monólogos sem emoção aparente e ação lógica. Desafio tranquilamente enfrentado por Eva Vilma, Lilian Lemmert, Lélia Abramo e Maria Yuma, Eva e Lilian com técnica e emoções dosadas e amadurecidas, e Lélia reafirmando o seu fortíssimo temperamento dramático numa composição baseada no grotesco. A surpresa maior é oferecida por uma jovem e quase estrepante: Maria Yuma, responsável pelo maior instante do espetáculo, um longo e violento monólogo que a partir de frases aparentemente ininteligíveis arrasta a plateia a uma profunda emoção. Vera Lyra, discretamente, encarrega-se bem do seu pequeno papel.

Esperando Godot chega a São Paulo após longa excursão pelo Brasil. Por onde andou, Godot não veio, mas o público. Espera-se que o mesmo aconteça agora.

Evita Perón.

18 de dezembro de 1979

Quem sabe a verdade secreta sobre Evita Perón? (E quem se lembra daquelas reportagens que saíam em *O Cruzeiro* sobre a *mãe dos descami-*

sados argentinos?). Uma figura tão cintilante, uma mulher tão linda, e morreu de câncer. E serviu os desígnios políticos do caudilho Juan Domingo Perón (mas, segundo muitos, teria sido a animadora da ala esquerda do peronismo).

Evita, um nome também inesquecível para os brasileiros. Ninguém poderia imaginá-la de volta, mas voltou e pode ser vista todas as noites entre os mármore e os bronzes da Biblioteca Municipal, onde, no auditório do primeiro andar, um grupo de bons intérpretes representa *Evita Perón*, do cartunista, novelista, dramaturgo e ótimo ator argentino Copi (Raul Damonte).

74 Não esperem, porém, uma peça com lógica. Copi não está interessado em história e muito menos em política. O que este talentoso e completamente afrancesado (reside em Paris há anos) artista pretende é o delírio, uma brincadeira arrogante e de humor negro às custas das ilusões e mitos de uma Argentina completamente desaparecida debaixo das botas ditatoriais. Copi está agredindo em *Evita* uma certa imagem do seu país, o longo reinado de Perón. Toda história gira em torno das alucinações de Eva Perón, já nos últimos estágios do câncer que a matou e inteiramente drogada pela morfina.

Copi não faz sátira política porque isto pressupõe uma ideia a ser defendida, uma crítica precisa através do exagero das situações. O autor pratica

exclusivamente o insulto pessoal à memória de Evita. Por motivos que nem se sabe (e eles até que não faltaram aos intelectuais) Copi tem evidente horror ao peronismo. É comum. Todos os criadores voltados para si mesmos, os grandes individualistas, não suportaram bem as gigantescas manifestações, a emoção popular desencadeada por Perón e Evita. Uns resistiram ao casal por motivos de direita (Jorge Luís Borges, por exemplo), outros por razões de esquerda (Júlio Cortazar). Copi, ao que tudo indica, não gosta porque não gosta, ou porque, quem sabe, sua família tinha problemas pessoais com o peronismo. (Copi, hoje com 40 anos, era um adolescente quando Evita morreu e Perón, pouco depois, foi deposto (1955). Daí a gratuidade da peça onde Evita aparece morrendo, sua mãe uma prostituta velha à espera da imensa fortuna da filha, roubada do povo e escondida em contas secretas na Suíça, e Perón um boneco imbecilizado. Copi não tem a menor visão objetiva do imenso drama político que o peronismo representou. Mas é um rapaz engraçado, um escritor telegráfico cheio de frases absurdas e faiscentes. Poeta das coisas sem sentido (ele encantou Paris, em 1973, escrevendo e representando – sensacionalmente – *O Homossexual ou a Dificuldade de Se Expressar*). Pena que Copi não sinta a menor necessidade de insultar ou denunciar as sucessivas ditaduras militares que infelicitam sua gente.

O espetáculo paulista é um primor de audácia, cetins e desaforos operísticos. Belo e desnecessário como as jóias da própria Eva. Você seguramente não aprenderá nada sobre a verdadeira Eva Duarte Perón, mas vai se divertir com a montagem de Iacov Hillel, um diretor cada vez mais seguro. Nada foi esquecido para conquistar seus olhos: piano de cauda, cenários estranhos (um dos melhores trabalhos de Naum Alves de Sousa), e o elenco que faria inveja a Copi: Ester Goes, uma das mulheres mais bonitas do teatro brasileiro, a pessoa ideal para ser Evita, com aquele ar de pouco caso na medida da personagem; Paulo Herculano, um tipo físico perfeito à procura do correspondente tom interpretativo/verbal (porque a parte mimada está convincente); Rodrigo Santiago, fazendo e desfazendo de um papel difícil porque inexistente, sem núcleo psicológico; Míriam Muniz mais uma vez inimitável na interpretação de Miriam Muniz (toda aquela coleção de exageros, rompantes e berros que caracterizam o estilo da atriz). E a delicada, simpática e eficiente presença de Roseli Silva como enfermeira da presidente. Nada falta, nem mesmo algum tango, alguns palavrões jamais esperados na suave boca de Evita. Poderia, é verdade, haver menos uso de certa lamentável palavra, mas aí, confesso, é questão de gosto pessoal. Evita tem um fecho grandioso que ga-

rante todos os aplausos ao diretor e ao elenco, algo assim pedindo, no mínimo, Beethoven. Pois *Evita* não deixa por menos e termina com *Pompa e Circunstância*. Copi (que acaba de lançar em Paris o romance *A Vida é um Tango*) começa bem sua carreira no Brasil.

A Fábrica

12 de outubro de 1979

A Fábrica – peça baseada na greve dos ceramistas da cidade de Itu, em 1978 – é um espetáculo bonito sobre gente pobre; e mais: retoma o tipo de teatro social existente na década de 60 e praticamente extinto após 1964. A orientação que parece reger o grupo *Orbe*, responsável pela montagem, aproxima-se do trabalho desenvolvido em São Paulo pelo Teatro de Arena entre 1958/71 e no Rio pelo Teatro Opinião. A diferença entre a equipe atual e os elencos anteriores é de ênfase política. O Arena atuava praticamente dentro de um programa de esquerda ao representar a luta de classes de forma didática. *A Fábrica* mostra a mesma luta, mas sem uma bandeira além da solidariedade humana social e sindical entre os trabalhadores. O texto e sua transposição cênica tiram conclusões que não diferem da atual orientação da igreja católica.

As autoras da peça, Nathallia Davini e Eneida Soller, incorporam na obra até mesmo o elemento religioso presente no cotidiano dos personagens. Os grevistas não recorrem a fraseologias político-partidárias. São homens rudes em luta pela sobrevivência. Gente com fome reagindo a um patronato brutal. As próprias autoras explicam bem a peça: *Mostramos a chamada greve selvagem aquela greve que explode quando a situação está no limite insuportável e os trabalhadores, sem preparo algum optam pela única alternativa que resta, A Fábrica é toda essa situação, a fé desses ceramistas que faziam promessas para conseguir o que queriam. É uma realidade do passado, mas é uma realidade de hoje também. A greve dos ceramistas de Itu durou 17 dias, período em que os operários resistiram à fome e à repressão policial. O movimento que reivindicava maiores salários e condições humanas de trabalho (a partir de sanitários nas fábricas de telhas e tijolos) venceu parcialmente. Os salários subiram, embora as demais exigências não tenham sido atendidas. A semente, o clarão da consciência de classe ficou, porém, naquele meio. Nathallia e Eneida caminham sobre essas duas linhas dramáticas: a resistência e o esclarecimento adquirido na luta. A obra focaliza a greve de um plano predominantemente feminino. Através das conversas, desesperos e*

desabafos das mulheres, também trabalhadoras ceramistas toma conhecimento de quase todo o drama. Os homens estão presentes, mas as autoras conferem maior saliência ao outro lado do casal. E quase uma novidade em termos de dramaturgia brasileira, uma opção bonita, mas que, no caso, traz algumas limitações à peça. Os ceramistas são rústicos e se expressam de forma extremamente elementar; as mulheres mais ainda porque demonstram um tom lamuriento e ingênuo, normal em pessoas duplamente oprimidas, por serem operárias e mulheres. A fidelidade das autoras ao universo feminino dos grevistas acaba se tornando um empecilho ao rendimento dramático, fator de diluição do impacto sociopolítico do problema. Porque as mulheres dizem quase sempre a mesma coisa (de resto, os homens não variam muito) e a obra acaba se tornando parcialmente monocórdia. Como não existe um conflito cenicamente envolvente, mas apenas uma grande espera (vencer ou não a greve), o texto acaba passando uma ideia de lentidão.

A Fábrica incorre ao mesmo tempo no moralismo e no tom melodramático ao delinear os padrões como vilões criaturas portadoras de especial maldade, o que individualiza a questão. O texto não parece acreditar que a ordem capitalista é baseada sobre a exploração do mais fraco.

O patrão é mau porque o sistema econômico vigente é assim mesmo. Estamos afinal em um país do Terceiro Mundo debaixo de um feroz capitalismo selvagem.

As oscilações do texto são compensadas, entretanto, por dois elementos positivos: nada foi inventado. As autoras fixaram-se em acontecimentos reais; e a sobriedade das cenas finais evitando baluartismos e lances panfletários. A greve acaba e uma luta deve continuar, ponto final.

Uma obra dramática tão bem-intencionada foi recriada no palco com indisfarçável emoção pela diretora Marília Castro. A partir da cena inicial fortíssima (a cerâmica em pleno funcionamento), torna-se evidente que a direção tem pleno domínio do espetáculo resolvendo da melhor maneira as passagens difíceis (principalmente os momentos de violência). Além de construir visualmente uma montagem coerente (no que foi auxiliada pelos cenários e figurinos de Otávio Donasci e Abigail Wimer). Marília Castro soube orquestrar um elenco numeroso, onde todos estão bem. Um belo trabalho de direção e um belo desempenho coletivo.

É uma pena que uma montagem como *Fábrica* não tenha um circuito especial de apresentações. Trata-se de um espetáculo ideal para fábricas, sindicatos, escolas. Deveria percorrer a periferia e cidades do interior. Seria lastimável não

levá-lo para amplas plateias populares, pois é um teatro acordado para os acontecimentos do momento, uma arte em dia com a história imediata. Naturalmente a tarefa é difícilíssima, mas se minimamente possível precisa ser tentada.

Fábrica de Chocolate

14 de dezembro de 1979

Salvo engano, *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata, já é um texto/espetáculo histórico, porque é o primeiro teatro sem metáforas inúteis que se apresenta no país após anos de mordação. A obra não esconde um só instante que está focalizando os subterrâneos da repressão no Brasil. Nem é preciso dizer explicitamente o nome de pessoas e locais para que tudo seja integralmente claro. É ali o inferno brasileiro recente e – como todos sabemos – apenas momentaneamente desativado. Os palcos viveram durante muito tempo de migalhas de realidade, uma intrincada rede de subentendidos, meias palavras e alusões oblíquas que, em alguns casos, se transformavam em uma espécie de código ao alcance, do elenco e de uns tantos e isolados espectadores. A nação sangrava e a boca de cena emitia só um arremedo do verdadeiro grito que deveria varar a consciência das pessoas. Mais não era possível.

Fábrica de Chocolate mostra por dentro, em diabólica rotina, o aparelho policial-militar encarregado de anular qualquer cidadão suspeito de incompatibilidade ativa com o regime. O autor construiu a peça a partir de um dado: um homem morreu durante a tortura e o órgão repressor precisa simular um acidente. Que não se assustem os sensíveis, não há violência direta em cena. Tudo já aconteceu e a ação consiste nos preparativos para provar que o morto, operário de uma fábrica de chocolate, suicidou-se, já ouvimos esta história em algum lugar não é mesmo? Ou várias.

82

Mário Prata recolhe na memória geral uma das inúmeras tragédias políticas que vivemos ou tomamos conhecimento, acompanhamos e choramos nas pequenas notícias, conversas semissigilosas, por meio de fatos verdadeiros, mas difíceis de provar. E nos protestos que aumentaram à medida que a sociedade civil pode articular um mínimo de resistência ao arbítrio. Generosa contribuição da dramaturgia ao esforço geral de coragem e desentorpecimento. O escritor quis retratar o brasileiro que tortura o semelhante como alguém que tem família, se confunde na rua com a multidão e gosta de futebol. O burocrata da morte. A peça registra diversos níveis do aparato repressivo, do carcereiro-torturador, passando pelas chefias intermediárias, aos es-

calões superiores (não se vai, claro, às grandes eminências. Que condições?).

Mário Prata passou por um fio do tratamento psychologizante e bom- mocista do tema. Por um triz não tratou estes criminosos em nome da lei como quase vítimas de uma engrenagem (em Nuremberg todos também disseram cumprir ordens) ou como psicopatas necessitando de tratamento. A versão final da obra chega, felizmente, à mostragem verossímil dos grupos encarregados de lidar com presos políticos. A peça evidencia em Prata a capacidade de concisão literária, cortes benfeitos na ação, humor no momento adequado e traços seguros na construção dos personagens. Um trabalho do qual, por todos motivos, pode-se orgulhar.

A gravidade do assunto, e porque sempre se espera mais do teatro, pediam um espetáculo com grandeza e total homogeneidade na concepção cênica e interpretativa. Ruy Guerra realiza uma montagem sóbria, eficiente de certa forma, mas necessitando de um forte toque final, da severidade orgânica e devastadora que o tema propicia e que se notava, por exemplo, em *O Interrogatório*, de Peter Weiss/Celso Nunes, para lembrar de assunto semelhante. Nem todo o elenco está adequado aos papéis e Ruth Escobar sublinha demais o caráter pérfido do personagem incorrendo em ditames direta e

desnecessariamente atirados à plateia. João José Pompeo é o ator que encarna perfeitamente o tipo humano pretendido, o policial, tal como o encontramos frequentemente por aí: aquela dosagem ambígua de cafajestice e tensão interior, o território psicológico onde o bom humor e a violência não têm fronteira definida. Pompeo transmite este clima a partir do porte físico, olhar carregado e, fundamentalmente, da maneira de se deslocarem cena.

Fábrica de Chocolate é, em todo caso, um espetáculo de Ruy Guerra, artista com a compreensão social e política do mundo, um nome que garante a seriedade do empreendimento. As pequenas falhas apontadas (e outras) talvez sejam corrigidas pelo diretor. Como a cena inicial, com Rolando Boldrin ao telefone, importantíssima, mas quase inaudível dada a marcação desfavorável. Mas é, com grandes acertos e pequenos defeitos, uma encenação importante que resgata a dignidade duramente atingida do teatro e a memória de tantas vítimas.

84

Gata em Teto de Zinco Quente

9 de maio de 1978

Gata em Teto de Zinco Quente é uma obra de síntese exagerada de toda temática do drama-

turgo Tennessee Williams. Novamente, a ação transcorre no sul rural dos Estados Unidos. Os personagens, grandes proprietários ambiciosos e seus filhos divididos e decadentes. Há vibração sexual nos dramas amorosos e a sombra da homossexualidade ronda – ao gosto do autor – algumas vidas. Respeitadas as diferenças de ênfase e local, a peça pode ser vista como uma espécie de versão norte-americana do teatro de Nelson Rodrigues. Basta reconhecer a trama e suas figuras: um pai autoritário, egoísta e à beira da morte, filhos separados por rancores e contrastes de temperamento: Uma mulher ardorosa (a gata) tentando conquistar o marido indiferente. Um testamento possível e a luta por 28 mil alqueires de terras férteis. Bebida e sexo não confessado. Pronto: Tennessee William.

Enredo emocionante, como se vê, é o que não falta. Algo de folhetinesco e melodramático, mas há escritura envolvente de um escritor verdadeiramente dotado de senso poético. Os personagens de Tennessee Williams são irritantemente alienados, mas dolorosamente sós e carentes de afeto. O autor nunca está preocupado com temas sociais, mas sua capacidade de descrever a aristocracia rural dos Estados Unidos e as neuroses sofridas por aqueles que se sentem deslocados na escala social formam um quadro forte de contradições de classes ou, no mínimo,

forneem uma visão do comportamento psicológico de alguns segmentos sociais.

Gata é, sobretudo, o choque de personalidades e confrontos de emoção em situações limites (morte, cobiça, sexo). É um teatro que exige elencos de alta envergadura porque oferece grandes papéis. Ou os atores correspondem às exigências ou tudo vem abaixo na pior monotonia. E tudo vem abaixo nesta montagem. A começar por uma falha impossível de se imaginar em T. Williams: a existência do tédio na plateia e não nos personagens.

O espetáculo começa com uma discussão entre Maggie, a gata e seu marido Brick. Diálogo que dura 45 minutos, durante os quais o autor pretende, literalmente, fazer explodir todos os dramas em cena. E não acontece nada. Os intérpretes não conseguem traduzir os sentimentos expressos no texto. O espectador tem tempo para se distrair, irritar-se com a péssima acústica e visibilidade do teatro, com o cenário exagerado e banal de Gianni Ratto, fato agravado pela má execução. Quando alguma coisa ameaça prender a atenção, é por pouco tempo. Com a chegada do restante dos personagens, a fragilidade da encenação se acentua, pois verifica-se que não há uma linha de interpretação. Cada um atua segundo as suas características, do mais velho teatro aos clichês de televisão. O diretor Kiko Jaess

consegue manter o ritmo do espetáculo, mas não o brilho. Quando se espera um clima feminino sensual, agressivo e histérico, tem-se poses de capa de revista feminina. Quando se imagina senhores com uma brutal carga de vitalidade, tem-se estereótipos de velhos burgueses de TV. O auge dos desencontros fica visível quando a família se reúne para comunicar à velha senhora que o marido está realmente doente. As marcações rígidas, os gestos exagerados provocam uma ameaça de riso. O dramático resvala para o risível. Quando, na cena final, o jovem casal ensaia uma cena de amor, à luz de vela, música e frases de mórbida poesia, quem surge é Tennessee Williams e lamenta-se que não haja ninguém conseguindo falar por ele (exceto a composição de Ivete Bonfá).

O espetáculo, para convencer, necessita de uma sólida estrutura interpretativa, Cléo Ventura (Maggie/Gata) precisa dominar as *nuances* de voz e carregar de emoção as pausas, que atualmente desperdiça. Ela tem beleza para o personagem e é uma atriz que pode render mais, mas está faltando agora aquele tipo de alma feminina que o escritor jogou em cima do teto de zinco quente. Paulo Adour deve transformar o seu mutismo em presença indireta que se faça notar. Dionísio Azevedo, simplesmente, deve integrar-se no clima específico do palco, muito

diferente do estúdio de televisão, entrar para dentro do personagem ao invés de dar a impressão que está procurando ver a reação da plateia ou alguma câmara escondida no fundo da sala. Os demais precisam ser infinitamente ensaiados dentro de propostas concretas para cada papel mesmo que incidentais, para não darem a ideia de perdidos em cena.

O público tem o direito de receber um trabalho acabado porque este não é um espetáculo experimental ou um grupo que, começa a se encaminhar dentro de uma filosofia de atuação que espera ter continuidade e, portanto, sujeito a desacertos iniciais. Não há um investimento estético e/ou ideológico à procura de caminhos. *Gata* é mais um empreendimento comercial para o grande público da classe alta é média que vai ao teatro.

88

Em princípio, todos os gêneros de espetáculo são bem-vindos numa cidade como São Paulo. Não há nada contra os acontecimentos artísticos-comerciais desde que as oportunidades sejam iguais para novos e veteranos, vanguardistas e comerciais. Não é o que está acontecendo. Uma vez que surge o espírito empresarial para encenações caras é natural que se cobre o que é supostamente oferecido, ou seja, espetáculos acadêmicos rigorosamente realizados, sem o menor vestígio de amadorismo. Um grande Tennes-

see Williams para uma grande plateia burguesa e que sirva, ainda, como amostra para os demais interessados em conhecer o dramaturgo.

O Grande Amor de Nossas Vidas

26 de outubro de 1978

Após denunciar a fragilidade moral e as concessões ideológicas de setores da classe média em *A Flor da Pele* e *O Caminho de Volta*, Consuelo de Castro volta-se, agora, em *O Grande Amor de Nossas Vidas*, com ódio redobrado contra as misérias humanas da classe média-baixa. Poucas peças brasileiras foram escritas nos últimos anos com o mesmo grau de exaltação.

A autora sai desta vez dos ambientes universitários e da publicidade, abordados nas primeiras obras, e desce às ruas melancólicas da Mooca, penetrando nas casas de homens fracos, derrotados e dispostos às piores covardias e abdições em troca da sobrevivência. A peça recolhe esse cotidiano medíocre com muita violência e nenhuma piedade através de uma galeria humana que inclui um pai opressor, filhos perdidos em vidas obscuras fora de casa e uma mãe refugiada na religiosidade escapista, todos unidos em mesquinhas tentativas de fuga dessa realidade. Os pais

planejam um casamento de conveniência para a filha mais nova que resiste e o processo de avidez e cumplicidade estabelecido em torno do fato conduz todas as demais desgraças domésticas.

Consuelo de Castro avançou decidida na linha temática de Nelson Rodrigues, repleta de adulterios, prostituição e uma visão mórbida da sexualidade. Exagerou, entretanto, o quadro com todas as tintas do grotesco, e do ridículo. O mau gosto intencional atinge tamanha amplitude que acaba por se tornar em uma linguagem teatral coerente e eficaz dentro das propostas críticas da autora.

90

Consuelo foge por outros lados da mera lembrança de Nelson Rodrigues, porque introduz o elemento político na questão. Os fracassados suburbanos retratados fazem constantes referências ao parente mais jovem, que saiu de casa e anda metido em complicações estudantis, protestos de rua não muito bem-esclarecidos, que pressupõem uma revolta pessoal e algo desorganizada contra tanta opressão. O seu destino final representa uma nota mínima de resistência que impede que a história se encerre no clima fatalista e folhetinesco.

A autora percorre um caminho perigoso ao trabalhar temas exaustivamente utilizados pelo teatro e dentro de uma chave literária que sugere, por vezes, repetição de coisas já vistas. A obra

somente escapa ao naturalismo envelhecido graças à agressividade dos diálogos e à coragem de Consuelo, em abusar de imagens distorcidas, quase um delírio verbal que apanha o espectador de surpresa.

O diretor Gianni Ratto acertou plenamente ao fazer com a peça algo semelhante ao que o cineasta Arnaldo Jabor fez no cinema com uma peça e uma novela de Nelson Rodrigues aumentando ainda mais o grau de exagero do texto numa perspectiva irônica e, em alguns momentos, antirrealista. O recurso de quase brincar com a trama, patente na cena de sonhos de uma das filhas, altera o peso do melodrama e passa a funcionar como crítica. Gianni conseguiu construir uma encenação forte que corre no mesmo diapasão da escritora. Obteve, por outro lado, uma bela unidade interpretativa com todo o elenco. Míriam Mehler impressiona pelo tom de sincera indignação e pela máscara de dor e solidão nos instantes mais patéticos. Wilma de Aguiar oferece a ideia nítida da mulher submissa e ao mesmo tempo intolerante. Vera Lima, em um papel de maior oportunidade, segura com intensidade a sua parte no entrecho. Mauro Almeida reproduz a desagradável personalidade do homem fraco e bajulador.

O espetáculo oferece a atração adicional da presença de Leonardo Villar, um dos últimos atores

formados pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Seis anos ausente dos palcos paulistas, Leonardo regressa com domínio absoluto do seu talento em uma criação que justifica o seu prestígio. Gianni Ratto não teve oportunidade de elaborar um cenário além dos habituais achados realistas porque toda sua atenção esteve evidentemente concentrada na representação. Como é o resultado final que conta, *O Grande Amor* pode ser considerado uma montagem bem sucedida no seu objetivo de fazer reportagem, ficção e denúncia social com o ardor dos inconformados.

92

A Guerra do Cansa Cavallo

28 de abril de 1971

Faroeste italiano. Irmãos Coragem e Jorge Andrade ao longe: *A Guerra do Cansa Cavallo*. Osman Lins tem o jeito habilidoso do diálogo, tarefa difícil. Sabe traçar e conduzir um personagem, Ele nasce com tinta forte, pelo da barba eriçado e um trabuco de meter medo. As mulheres são rochas duras, umas vertem água, outras são secas e frias. Gente forte esta que vagueia na casa grande e nos ermos do engenho *Cansa Cavallo*. Vizinhança venenosa, inimizade de morte. A decadência de um império rural, o amor frustrado,

o amor roubado, a vingança. O Nordeste, o Brasil dos anos 40 e, por que não de agora.

Estranho que este vasto e tenso painel socioeconômico resulte, apenas, em melodrama com pretensões a bom teatro. Osman Lins tece tramas de tantas estórias e cria situações de tal maneira inverossímeis ou piegas que só mesmo suas qualidades de artesão do diálogo e a linguagem fluente salvam a peça da subliteratura. O que poderia ser a visão tchecoviana da aristocracia rural brasileira, ou o sóbrio testemunho da lenta ruína deste mundo antigo (Jorge Amado e sua obra), transforma-se em faroeste, telenovela e um vestígio de *A Moratória*.

A Guerra do Cansa Cavallo, como texto, pedia um diretor capaz de superar suas deficiências e criar um espetáculo viril e emocionante. Celso Nunes chegou na hora exata. Apanhou a estória, verificou as possibilidades de realizar uma montagem envolvente e se jogou no trabalho. Resultado: Santo André tem um bom espetáculo, cheirando a pólvora e com um clima pesado de luta. Uma aventura que se acompanha lance por lance preso na cadeira. A encenação é de uma fidelidade ao realismo que – como disse acertadamente o ator Cláudio Correia e Castro – é quase de vanguarda. No tempo da liturgia teatral palavra morta/efeitos sensórios, etc., a clareza antiga das cenas de *O Cansa Cavallo* é moderna.

Sensível às preferências, condicionamentos e estágio cultural do público a que se dirige, a direção abdica de sofisticações e transmite tudo fácil e comovente ao espectador. E, para encantá-lo mais ainda, um elenco com sangue e alma. Atenção teatro paulista para uma ótima atriz: Sônia Guedes. O desempenho sofrido e humano desta interprete sensível é algo comovente. Manuel Andrade, finalmente, sai do limbo das figurações e, simplesmente, é o melhor intérprete masculino em cena. Moço, sem a vivência do teatro profissional e sem a tarimba de muitos papéis, tem irradiado a cada instante a força pura do bom ator, sem cacoetes e sem truques.

94

Luís Parreiras confirma o nível elevado de teus desempenhos anteriores. Figura marcante, mais seria com o apuro vocal correspondente ao peso da personagem. Cláudio Correia e Castro é um estilo sedimentado. Não há o que corrigi-lo. Gostasse ou não de seu magnetismo, da incrível empatia que estabelece com a plateia na primeira frase. Dono absoluto do papel, Henrique Lisboa é mais um que sai do segundo plano e paga dobrado a confiança que se lhe depositou. Boa máscara, bom tipo, bom trabalho, Sylvia Borges vence o primeiro teste dramático, indicando possibilidades em vários gêneros. Papel pequeno e, de certa forma, ingrato, seria mais aproveitado com detalhes técnicos de voz. Osley Delamo evolui em sua carreira numa composição elaborada, mas que comporta

maior violência. Antonio Petrin apresenta um de seus trabalhos mais difíceis e bem cuidados dos últimos tempos. Paco Sanches tem/uma das boas veias cômica do teatro paulista e, nesta linha, está perfeito. Não deve, no entanto, se deixar trair pelos exageros. Luzia Carmela é prejudicada pelo tom excessivamente teatral dado ao personagem a pela afetação de dicção. Colaborando para o clima geral do espetáculo: João Batista Acaia-be (estreia bem no profissionalismo), Augusto Maciel, Amauri Alvarez, Geraldo Rosa. Roberto Portela e o veterano Antônio Chiarelli.

O bom gosto e a precisão dos figurinos e do cenário de Luís Parreiras e a música discreta de Geraldo Rosa com arranjos de Moacir del Picchia demonstram o cuidado da encenação, a intenção do Grupo Teatro da Cidade em respeitar e cativar o seu público. Um registro para a presença da atriz Gabriela Rabelo, na assistência de direção. *A Guerra do Cansa Cavallo* não é o espetáculo definitivo do grupo, mas tem qualidades indispensáveis para o sucesso.

95

Investigação na Classe Dominante

9 de março de 1978

Na noite do casamento da filha de um industrial rico com um jovem igualmente rico e de família

tradicional um estranho interrompe a festa. Houve uma morte e o visitante, que se diz investigador, tem algumas perguntas a fazer. E assim começa a intriga e o suspense da peça teatral inglesa *An Inspector Calls* (já apresentada há anos, no Brasil, com o título *Está lá fora um Inspetor*) agora com o título de *Investigação na Classe Dominante* .

A obra de J. B. Priestley tem múltiplos pontos de interesse a começar pela engenhosidade da sua construção que prende o espectador como toda boa novela policial. Priestley faz ainda algumas críticas ao contexto social inglês que podem ser transpostas para diferentes locais e situações. Mas o diretor Flávio Rangel, ao pensar na encenação, foi muito além: transformou o texto original numa das primeiras peças que tratam da burguesia brasileira beneficiada pela atual situação econômica, política e social do país. É, portanto, uma criação integral de Flávio Rangel (texto/encenação), uma vez que o socialismo fabiano de Priestley casa-se à perfeição com suas posições liberais.

O espetáculo tem tudo para agradar: enredo emocionante devido às suas características melodramáticas; a montagem é intensa e absorve a platéia; por fim, o elenco está, de modo geral, adequado aos papéis. Como protagonista, Juca de Oliveira agrada pela contenção e segurança, quando, por vários motivos, poderia ter caído na tentação de forçar um destaque em cena.

Investigação tem o mérito adicional de provocar novas considerações. Uma delas é a de que Flávio Rangel tornou a iniciativa de discutir (embora com certa ênfase caricatural) no teatro a classe dominante brasileira pós-64. Ao fazê-lo, adota uma posição, que pode não ser a de todos, mas tem o mérito de estar claramente assumida. E ela revela uma postura liberal, reformista, atribuindo aos capitalistas defeitos mais de ordem humana e moral e, conseqüentemente, passíveis de arrependimento e correção. Os personagens são criaturas com pecados de ambição e insensibilidade e sujeitas ao remorso. O espetáculo espera dar ao capitalismo brasileiro o sentimento de culpa. O inspetor ao se retirar da festa faz uma preleção a respeito dos sentimentos humanos. A ênfase é de tal ordem moral que o prenúncio do desastre *pelo ferro, fogo e angústias* para os burgueses chega a parecer uma maldição bíblica quando o encenador quer na realidade insinuar um fato histórico com data precisa. O capitalismo não é em *Investigação*, o sistema econômico com regras que transcendem as considerações individuais. E um estado de coisas que melhorado, cabe na vida do homem.

Flávio Rangel defende com total convicção o seu ponto de vista, atacando com veemência a falta de liberdade sindical, a política emasculada, o princípio desumano dos custos baixos e lucros altos e o total abandono em que se encontra o

operariado. É uma posição emocionada e, por isto mesmo, parece tocar o público. Considerando-se que grande parte dos espectadores se verá refletida no palco, o diretor conseguiu inverter um dilema teatral: representar para a burguesia quando a intenção é ser popular. Desta vez os burgueses pagam para ser incomodados no seu ponto mais fraco, os meios pelos quais extraem os lucros. Um melodrama político bate a porta do Milagre Econômico.

Flávio Rangel foi feliz ao abrir uma alternativa para o teatro local em termos de conteúdo. Face aos problemas de censura e consequente impossibilidade de lançamento de certos textos, preferiu reescrever uma obra consagrada a repetir o velho esquema de montar um clássico para não ficar sem dizer nada.

Investigações não se contenta com alegorias e aproximações, apresenta fatos e personagens em situações concretas. É um caminho, enquanto não surgem melhores.

98

A Morte do Caixeiro Viajante

12 de agosto de 1977

Estes são os últimos dias para se assistir *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller. O certo seria dizer que são as últimas oportunidades

para se ouvir o extraordinário drama de Miller e o comovente desempenho de Paulo Autran. Não é todo dia que se tem na praça uma literatura dramática do nível desta peça nem é sempre que um ator consegue transcender-se como intérprete e compor à nossa frente um magnífico instante da arte de representar.

A obra de Miller dispensa maiores apresentações. Aqui, o dramaturgo mostra um americano médio que incorporou todas as crenças do *american way of life* e toda ideologia da livre iniciativa. Um pequeno vendedor que se julga em condições de vencer financeiramente no núcleo central do capitalismo e falha penosamente, embora sempre tentando crer que o amanhã será melhor, recusando-se a enfrentar as evidências. É a tragédia que não envelheceu uma linha, ao contrário, São Paulo está aí – para não dizer o Brasil –, comprovando a validade do texto de Arthur Miller.

Se o espectador prefere apenas a lado sentimental das coisas, não será decepcionado. O autor é um competentíssimo contador de história, um mestre do realismo. Desfilam no palco o caixeiro viajante envelhecido, sua mulher aflita, os filhos que seguem outros caminhos e sentem dificuldades em dialogar com o pai. E mais, parentes e amigos que tiveram sorte e se fizeram na vida. Não é um melodrama porque, ao invés do pa-

drão global das oito horas, estamos diante de um escritor da maior dignidade.

Se, ao contrário, o espectador tem sensibilidade para observar a aguda crítica social contida na obra, verá como um criador de talento ultrapassa o mero panfleto e constrói uma obra-prima da literatura mundial. É bonito e fascinante ouvir a sonoridade e a seriedade dos diálogos do dramaturgo. Talvez parte do teatro, atualmente, esteja na obrigação de apresentar os clássicos para não parecer que desistiu de participar da vida social com textos mais recentes e, se possível, brasileiros. É provável, mas não se pode negar as qualidades imutáveis da peça e a presença de Paulo Autran. Ao texto devemos a lembrança de que o teatro não é necessariamente o amontoado de idiotices que frequentemente são impingidas ao público a pretexto de diversão. A Paulo Autran, a lição de que não será qualquer nudismo pseudogrotowskiano que anulará o bom ator. Pena que o encontro Autran/Miller não seja valorizado em nenhum instante pelo resto da encenação. Ambos transitam solitariamente por um espetáculo maldirigido por Flávio Rangel e pessimamente cenografado por Túlio Costa. Se chegam brilhantemente ao final é porque estamos tratando com Arthur Miller e Paulo Autran. Tem-se a impressão de que o diretor ensaiou o espetáculo em ritmo acelerado, por cenas isoladas,

confiando na possibilidade de cada um resolver-se por si. Não se nota um elaborado trabalho sobre o elenco. Prova-o a atuação de Lorival Pariz, intérprete sabidamente competente e que, no papel do filho do caixeiro, não consegue apreender inteiramente o personagem. Quando se imagina que finalmente vai mergulhar na ação, alguma coisa desliga no seu desempenho. São constantes meios-voos. A direção também não ousou cortar toda a coleção de clichês de Nathália Timberg, aqueles olhares e expressões numeradas de televisão ou o choro que se interrompe repentinamente para que o diálogo prossiga sem nenhum sinal de interferência emocional na voz. Quando Nathália Timberg surge como se estivesse no capítulo número tal de uma telenovela, e Lourival Pariz não chama atenção, não se pode deixar de indagar onde está o diretor.

Flávio Rangel afirma, no programa do espetáculo, que recebeu todo apoio dos produtores. Conclui-se, então, que aceitou de boa vontade o cenário de teatro amador que não sugere jamais o clima novaiorquino, capitalista e esmagador em que o caixeiro viajante vive. Há, por exemplo, uma cena importantíssima em que o protagonista é mal recebido pelo jovem executivo da empresa onde passou toda a sua vida: Quer dizer: estamos no escritório de uma firma de certo porte, nos Estados Unidos. Nem precisaria ser em Nova

lorque, pois o espectador sabe perfeitamente como são as salas envidraçadas e o delírio de metal cromado da avenida Paulista. No entanto, esta cena foi arranjada de qualquer jeito no canto do palco, como se fosse um boteco. Não é uma questão de estética, mas da destruição, pela direção, de toda sugestão social e política do autor. Não desanimemos, Paulo Autran está lá. O drama de Willy Loman (*O Caixeiro*) toca fundo o ator. Ultimamente Paulo Autran vinha atuando de modo mais técnico do que emotivo. Um artista tarimbado desenvolve certos mecanismos gestuais e vocais que o dispensam de maiores empenhos nervosos. Basta seguir determinado plano e tudo corre naturalmente bem. Desta vez Paulo Autran desligou o piloto automático e atracou-se ao personagem. Há anos não víamos dois olhos marejados com tanta credibilidade. Fisicamente, ator/personagem se confundem, a voz se altera e os olhos dizem o resto. O maravilhoso encontro do intérprete com a figura que deve encarnar.

Murro em Ponta de Faca

1978

A estreia de *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, coincide com o lançamento do livro

Memórias do Exílio, coletânea de depoimentos de exilados brasileiros. Esta obra, editada de início em Portugal, procura, e consegue, oferecer o panorama concreto da realidade a que estão submetidas pessoas das mais diversas tendências ideológicas e origens sociais, unidas pelo infortúnio de não poderem regressar. Boal retoma o assunto através de uma peça que marca a entrada do teatro brasileiro na questão do exílio e, em decorrência, da anistia. O seu testemunho tem a credibilidade da experiência pessoal que já dura sete anos, durante os quais o ex-diretor do teatro de Arena; com mulher e filhos, percorreu parte da América Latina, Estados Unidos e Europa.

Criada em um contexto de debate político sobre a anistia, a obra de Boal não pede uma discussão literária a respeito das suas eventuais qualidades. Não vem muito ao caso indagar se ela resistirá ao tempo ou se representa avanço para a dramaturgia nacional. A questão mais simples é saber até que ponto apreende e transmite ao espectador o mundo do exílio. Sabemos da existência de centenas de exilados e os seus dramas começam a chegar aos jornais. A muralha de silêncio que separou esta gente do País está sendo rompida e, aos poucos, toma-se consciência do problema. Tantos anos se passaram que hoje, infelizmente, são vários os tipos de exilados: os que ainda caminham perdidos de um canto para o outro e

os que se estabeleceram em algum país mais acolhedor, conseguiram casa, trabalho, etc. Outros casaram-se e tiveram filhos enquanto um número também considerável assistiu à dissolução de suas famílias em meio a pressões psicológicas e dificuldades materiais.

Murro apresenta três casais em andanças sem endereço fixo, condições de subsistência ou o mínimo de conforto. Cidadãos prensados entre os sobressaltos políticos ocorridos no Chile e Argentina, vivendo os perigos do golpe de Estado contra Salvador Allende e a fuga desesperada para embaixadas superlotadas. Consequentemente, são homens e mulheres no limite da resistência.

104

A pequena comunidade congrega temperamentos contrastantes, o que facilita o agravamento das divergências de cunho ideológico. Diferentes mas nivelados no risco e no medo, agrirem-se, fazem cobranças recíprocas e se juntam solidários a cada nova ameaça.

Ao longo da peça despontam os choques de ideias e visões de mundo, quase sempre com consequências no campo afetivo. O exílio é uma espera no escuro, um círculo vicioso de chegadas e partidas. Uma vida provisória ameaçada pela sensação de impotência ou pela tentação de desistir das convicções da solidariedade até mesmo do amor.

Boal quer expor tudo isso e, ainda, a esperança. Para tentar uma imagem aproximada de uma situação altamente complexa, juntou, um tanto esquematicamente, alguns representantes da massa de exilados, o intelectual frustrado em suas deduções teóricas, mulher fútil que acompanhou o marido perseguido, mas não resiste à tentação de culpá-lo por todas as vicissitudes, o militante culturalmente limitado, porém de convicções seguras, uma jovem traumatizada pela lembrança dos seus mortos, o exilado que sofre a saudade, mas não se dobra, não pede perdão e não volta *porque é contra* e prefere continuar *dando murro em ponta de faca*.

O quadro é amplo e Boal tentou traçá-lo com emoção e ironia. Parte da peça é dedicada às pequenas lembranças que os brasileiros carregam da terra distante (feijoada, música, objetos pessoais, a calma de uma casa estável). Alguns momentos são engraçados, como o da preocupação com a mudança da gíria no Brasil (quando eu voltar, sou capaz de dizer coisas fora de moda como *sossega leão*). Outros instantes são extremamente patéticos, como o da constatação de que nunca se sabe onde se estará pisando amanhã (*eu acho que os meus sapatos são tristes*). Boal preferiu contar a história dos exilados que não se ajeitaram em nenhum lugar. E uma escolha inconveniente em termos teatrais por-

que dilui a concentração dramática e, às vezes, esconde a tensão, uma das características mais cruéis do exílio. O excesso de deslocamento dos personagens chega, por momentos, a dar uma noção vagamente cômica de situações que, na realidade, foram terríveis. Contribui para esses desvios de enfoque certo gosto do autor pelo caricato (que o diretor Paulo José sublinhou) que não tem muito a ver com as dificuldades de *uma diáspora*, como lembra um personagem.

São defeitos que incomodam, mas não comprometem decisivamente a intenção do autor. Boal não pode fixar a gravidade total do exílio, mas revela o suficiente para que ninguém permaneça desinformado.

106

O diretor Paulo José assumiu a montagem nas últimas semanas, por desistência do primeiro encenador, e procurou conduzir o espetáculo com simplicidade. Abriu mão, ao que parece, de grandes invenções para que o texto fale por si, confiando na sensibilidade do excelente elenco. O único reparo a se fazer ao seu trabalho é o de ter acentuado aspectos supostamente cômicos da peça (como a sequência do confinamento em uma embaixada, fato verídico e sabidamente trágico, descrito no livro *Memórias do Exílio* pelo jornalista José Maria Rabelo).

A representação visual da instabilidade a que estão condenados inúmeros exilados foi bem

solucionada pelo cenógrafo Glani Ratto, com a utilização de grandes malas, volumes que virtualmente aprisionam os personagens.

Todos os intérpretes estão irmanados numa intensa e comovedora sinceridade. Não vem ao caso especificar quem está melhor quando se nota que a dignidade do espetáculo repousa grandemente na atuação emocional exata da equipe formada por Renato Borghi, Thaia Perez, Othon Bastos, Marta Overbeck, Francisco Milani e Bethy Caruso.

Murro em Ponta de Faca não é um convite ao sofrimento ou ao revanchismo. É teatro com preocupações políticas e humanas sérias. Sobre brasileiros que se desavieram com o regime e não querem ser ignorados. Um espetáculo que não está pedindo nada – e aí sua grandeza – além do direito de avivar a memória da plateia. As conclusões e atitudes posteriores ficam por conta da consciência de cada um.

107

No Sex, Please

6 de outubro de 1978

Supõe-se que existam pessoas escandalizáveis com certas fotos pornográficas. O aparecimento acidental de quilos deste material em uma

respeitável família burguesa seria, então, uma calamidade que, vista de certo ângulo, causaria efeitos engraçadíssimos.

Parece ter sido esta a descoberta dos ingleses Anthony Marriott e Alistair Foot, autores de *No Sex, Please*. Juntaram todas as complicações possíveis e imagináveis, que eventualmente desabariam sobre a existência dos desavisados ganhadores das fotos, para divertir a plateia. Londres gargalhou. O Rio gargalhou e parece que São Paulo está gargalhando. Somente os críticos, esses dissidentes do bom humor, acharam a comédia idiota.

108 *No Sex* começa e termina no apartamento de um jovem casal, ele bancário em ascensão. Os amigos, vizinhos, parentes e chefes jamais poderiam pousar os olhos na indecência fotográfica, que teima em chegar, aos pacotes, pelo correio. Que diria mamãe, que está de visita em tão má hora? E o circunspecto superior bancário ou o guarda do quarteirão? O jeito é dar sumiço na coisa. Não é fácil assim, como o espectador verá durante duas horas.

Trata-se de uma comédia de portas e campainhas. Elas se abrem, fecham e tilintam numa progressão fantástica, recebendo, expelindo e assustando o aglomerado de pacatos e respeitadores cidadãos, envolvidos em tão absurda quão tresloucada confusão. Até mulheres duvidosas e

seminuas invadirão o recinto para desespero de alguns e alegria da assistência capaz de achar o imbróglio efetivamente impagável.

Não é demais lembrar que: a) não se trata de uma das melhores comédias da atualidade; b) uma obra inglesa não significa automaticamente o melhor da velha Albion.

Mas, se quiserem, sejamos distraidamente compassivos: *No Sex* tem seus truques e dependendo do elenco pode ser consumida quando se esquece o comercialismo moralista e vazio da suposta brincadeira.

O diretor Flávio Rangel cuidou que sua competência falasse mais alto que a mediocridade das correrias propostas pela dupla de escritores, extraindo o máximo de situações potencialmente divertidas. Trabalho benfeito, que a crítica reconhece embora continuando a esperar criações mais de acordo com a dimensão cultural e política do diretor.

O elenco de *No Sex*, ao qual a direção dedicou visivelmente atenção, supera a superficialidade do texto com a força da simpatia, graça e juventude. Francarlos Reis, como o tímido, desastrado e imprevisível amigo encarregado de destruir as fotos comprometedoras, sustenta os momentos brilhantes do espetáculo, com espírito inventivo e uma linha coerente e realmente engraçada de atuação.

Os demais desempenhos vivem de pequenas brechas ao longo das falas, quando a personalidade do artista consegue superar o peso inútil das palavras. Ety Fraser, sempre calorosa, vai buscando achados para marcar presença. Abrahão Farc e Chico Martins utilizam o contraste da sisudez dos personagens com o inesperado de fatos incontavelmente ridículos. Míriam Lins e Márcio de Luca conduzem com empenho papéis mais extensos do que realmente bons. Josmar Martins, o policial, mostra, uma vez mais, como a sutileza pode valorizar um papel pequeno, mas simpático.

110 O espetáculo vem ao encontro das expectativas do público descompromissado com a vocação polêmica ou sarcástica do teatro. Embala esses senhores e os devolve à casa na inteireza dos seus padrões. Uma espécie de arte do *status quo* da qual só se pode dizer *no more, please!*

Ópera do Malandro

2 de novembro de 1979

A *Ópera do Malandro* – texto e espetáculo – seria apenas mais um empreendimento artístico malsucedido se o autor não se chamasse Chico Buarque de Holanda. Tratando-se da obra de um

compositor extraordinariamente bem-dotado, criou-se imensa expectativa. Parece haver uma quase impossibilidade psicológica em se aceitar que, desta vez, o trabalho de Chico não deu certo. Ocorre, evidentemente, um exagero. Qualquer autor de renome que se tome ao acaso, de Shakespeare a Brecht (sem esquecer Nelson Rodrigues) um dia escreveu uma peça menor. *Calabar*, a primeira experiência teatral de Chico Buarque, não teve a oportunidade do teste do palco e aguarda uma breve remontagem em nova versão. *Gota d'Água* foi uma boa surpresa e, apesar de alguns defeitos, agradou. Finalmente chegamos a esta *Ópera* que não funciona.

O texto pretende recriar o submundo de crime, prostituição e exploração humana nos estertores do Estado Novo de Getúlio Vargas. Um empresário de prostitutas financia a atividade das mulheres alugando a alto preço os acessórios da profissão (roupas, plumas, maquiagem, etc.). O explorador tem uma filha inocente e bela que, por sua vez, se apaixona por um jovem e sedutor rei do crime. Temos aí uma versão romanesca-satírica-crítica-musical do capitalismo voraz em um país subdesenvolvido.

Chico Buarque baseou a peça na *Ópera dos Mendigos*, do inglês John Gay, 1728, autor que inspiraria a maravilhosa *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht (1928), uma das criações tea-

trais supremas do século 20. O tema, portanto, é fascinante, e Chico sentiu-se no direito de usá-lo. O problema é que a *Opera do Malandro*, excetuando-se algumas músicas bonitas, não tem força dramática, poder satírico ou capacidade de envolvimento humorístico-musical. Todas as situações, piadas, correrias, palavrões e surpresas repetem o que foi visto com maior ou menor felicidade em outras peças brasileiras e estrangeiras. A história é longa demais os personagens dialogam cansativamente e o humor não rende. O golpe definitivo ocorre, porém, na encenação. A peça só teria oportunidade se todo o elenco fosse absolutamente brilhante, com intérpretes dotados de autêntica veia cômica, temperamento histriônico capaz de estabelecer imediata empatia com a plateia além da qualidade adicional, importantíssima, de saberem cantar e dançar. Mas, como está, impossível aguentar os dois atos. Ao terminar a primeira parte é visível que o esforço da equipe não consegue levantar o espetáculo. Ele não brilha, não voa e não conquista. Mesmo que Cláudio Mamberti faça o possível para encher o palco de malandragens, ou Tânia Alves empenhe graça e sensualidade no seu papel, ou que outros artistas elogiados em atuações anteriores (Abraão Farc, Walter Breda) se dediquem ao máximo. A *Ópera* se arrasta naqueles cenários pesados e pouco funcionais

que não formam uma linguagem visual voltada para a leveza ou a graça rude do musical. O diretor Luís Antônio Martinez Corrêa, embora tenha reduzido o espetáculo (bem maior na versão carioca), não superou o seu defeito básico: ausência de calor e agitação animada. Uma montagem se define e se impõe até a metade do primeiro ato ou pouco se pode fazer. O teatro, malandro ou de protesto (ou ambas as coisas ao mesmo tempo) tem que sambar, pegar fogo e arrastar o espectador, incendiar corações e cabeças, perdurar na memória como uma lembrança quente e fortíssima. A *Ópera* não passa por estes caminhos.

113

Oração para Um Pé de Chinelo

4 de julho de 1979

Com um lamentável atraso de dez anos, *Oração para Um Pé de Chinelo*, de Plínio Marcos, chega, enfim, ao conhecimento do público. O fato deve ser registrado para, uma vez mais, ficar reiterado o caráter nocivo da ação censória sobre o teatro e, também, demonstrar como o arbítrio prejudica a análise do conjunto da obra de Plínio Marcos.

Suas peças nunca foram escritas e encenadas em sequência normal. Umas ficaram pelo caminho,

debaixo de proibições, enquanto outras tiveram temporadas curtíssimas antes da interdição. Chegamos, então, à esdrúxula situação de não se saber – pelo teste do palco – como se processou a evolução do escritor. Salvo engano, o último, ou um dos últimos textos de Plínio, é *Abajur Lilás*, proibido às vésperas da estreia. Agora, damos um salto para trás para o encontro com esta *Oração*, escrita em 1969, mais ou menos na mesma época de *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, obras-primas de Plínio Marcos.

É necessário, portanto, observar *Oração* tendo-se a perspectiva do tempo e da carreira do autor para não se ter a impressão de que ele repete hoje o que fazia há uma década.

114

A peça em cartaz no TBC tem algumas semelhanças com *Dois Perdidos* e *Navalha*: ação concentrada em torno de situações dramáticas-limite, personagens representantes da marginalidade e/ou lumpemproletariado e desfecho violento. Novamente Plínio Marcos vale-se de um conflito único que vai desgastando os nervos dos personagens, atirando-os uns contra os outros dentro de um jogo crescentemente agressivo de vontade e contra vontade. Mas há uma diferença importante: *Oração* aborda o caso dos extermínios provocados pelo *Esquadrão da Morte*. Os personagens não estão somente em choque mútuo dentro de um universo miserável, mas,

desta vez, ameaçados por outras forças, que não aparecem em cena, mas que pesam decisivamente na história.

O mundo fechado dos mendigos, prostitutas e marginais é rompido pelas sirenas e tiros do *Esquadrão*. A cena final é a evidente denúncia da força repressora secreta e impune que atua no país a pretexto de combater o crime. Não é difícil compreender, conseqüentemente, o motivo da proibição da peça.

Oração para um Pé de Chinelo tem algumas das melhores qualidades do autor (linguagem contundente é original, figuras marcantes); revela, ao mesmo tempo, o seu principal defeito: a repetição.

O núcleo da trama é simples: um homem acosado pelo *Esquadrão* refugia-se em um barraco habitado por uma prostituta e um velho revendedor de objetos roubados. Tudo se resume na necessidade do fugitivo em permanecer no local e a urgência dos moradores em atirá-lo à rua antes que a polícia chegue.

O embate de objetivos inconciliáveis propicia normalmente o aumento de tensão, mas, no caso, surgem trechos monótonos e antidramáticos quando os três retomam incansavelmente aos mesmos argumentos. O foragido demonstra a valentia e, finalmente, medo; o dono do barraco não cessa de explicar que está doente e que

tudo vai acabar mal; a prostituta ostenta a disposição de pôr um fim a uma existência sofrida e sem sentido. Os avanços, dramáticos, rumo ao desenlace, são lentos e a monotonia inevitável. A situação só é salva pela capacidade do autor em construir um final impressionante. Talvez seja este o maior desafio enfrentado pelo dramaturgo: equilibrar histórias simples, pequenas lutas e manter acesa a tensão.

116 Plínio Marcos responde simultaneamente pela direção do espetáculo. Um trabalho bastante sóbrio dentro da linha realista proposta. O diretor, nota-se, está preocupado em manter a clareza do texto e extrair o melhor rendimento possível dos intérpretes. Maurício Nabuco resolve bem o seu papel, salvo quando excede nas expressões carregadas e em gestos mecânicos (passar a mão no rosto para simular cansaço ou abatimento, etc.). Agildo Filho tem a responsabilidade de não agravar o tom repetitivo do personagem. Sua tentativa em carregar no detalhe da gagueira e em cair na super-reapresentação pode prejudicar o conjunto da encenação. Ângela Falcão, quando não cede ao estereótipo dos olhos arregalados para simular espanto e terror, interpreta convincentemente e às vezes com sincera emoção.

Oração é uma montagem modesta a serviço de uma peça forte, embora irregular. Um texto

perseguido que, dez anos depois, mantém a eficiência da reportagem corajosa. Plínio Marcos diz que o teatro que faz é atual porque o Brasil não evoluiu socialmente. É verdade. Mas é preciso registrar que, além disto, existe uma dramaturgia que resiste porque foi criada com inegável talento.

Peer Gynt

1º de maio de 1971

A máscara dramática de Ariclê Perez, a energia de Stênio Garcia, a harmonia de talentos florescentes, o mistério dos sinos, os sorrisos, a fumaça. Henrik Ibsen: *Peer Gynt*.

Por que *Peer Gynt*?

Nas enchentes e vazantes das experiências e ousadias, o teatro brasileiro (paulista em particular) conheceu nos últimos tempos extremos incontrolláveis que o levou a grandes momentos e muitas aberrações, de uma vanguarda mal assimilada, que pretendia o primado do sensorial e distorcidas ritualizações copiadas de Artoud, Living Theatre, etc. O público, saturado, tentava entender o que se passava. Massacrado auditiva-visualmente, não sabia distinguir mais uma proposta séria de renovação de linguagem cênica

do irritante bater de ferros/guitarras/desfiles de sungas/gritos/etc., um pobre festim supostamente orgíaco que não conduzia a nada e, muitas vezes, era burro e reacionário. O contraponto não tardou; qualquer estoriuzinha bem falada hoje faz fortuna.

A maravilhosa experiência de se ouvir e entender a voz humana ainda é uma motivação irresistível. E, justamente, pela carência deste valhíssimo meio de contato entre inteligências, que se abriram facilmente postas às futilidades bem rotuladas da Broadway.

118 Antunes Filho – após dois anos de afastamento – retorna e colabora para o alteração deste panorama medíocre (salvo as exceções de praxe) com um ótimo texto, uma ótima montagem e um ótimo elenco. Retoma a atividade cênica e a recoloca, novamente, à altura da capacidade artística do teatro brasileiro.

Coerente com tua linha de arrojo (com acertos e erros), Antunes Filho se propôs um desafio: a encenação de um texto, que, na íntegra, ultrapassa com personagens, distribuídos em cinco atos e diversos cenários. Este sonho ibseniano é imaterializável em um palco convencional e num único espetáculo. Sem o temor mediocrizante, mas, também, sem deformar a obra-prima, reduziu-a, às proporções compatíveis com a atualidade da ideia central que pretendia

transmitir. Abrindo mão do aspecto folclórico e onírico da estória (manteve apenas uma cena de duendes) preocupou-se com a essência humana do personagem, aproximando do público esta controvertida figura que concentra em si, ambivalentemente: o germe da vitalidade irrefreada e, numa visão crítica, a alienação total.

A direção procura uma conotação entre as aventuras de Peer Gynt e as soluções e atitudes escapistas que caracterizam uma parcela do mundo atual. Ele é o símbolo do viver tudo e viver já, sem compromisso sequer com o semelhante mais próxima. Peer Gynt redivivo possivelmente bradaria inconsequentemente, *estou na minha*. A intenção é elogiável. Não teria sentido a reconstituição arqueológica de um clássico pelo simples prazer artesanal da cena benfeita. Mas será a proposta atualizante assimilável pelo público? A riqueza poética, a densidade dos fatos, a multiplicidade das ideias do texto justificam o temor de que a maioria, talvez, fique presa ao fascínio da aventura. Peer Gynt alienação moderna é uma ligação rápida demais e só indicada acentuada mente na frase em que o personagem oferece *um fuminho* a alguém, possível alusão à maconha que a plateia capta 'simultaneamente. De qualquer forma a montagem tem este propósito e globalmente, encaminhou-se para este lado.

O espetáculo apresentado é belo e correto como poucos nos últimos anos, Antunes Filho não esconde uma linha de Ibsen. A montagem tem a vibração e – simultaneamente – o equilíbrio que permite o entendimento completo do texto e o envolvimento sensorial. Cenas extensas, rumorosas e repletas de personagens se desenvolvem com precisão calculada, gesto por gesto, fala por fala. Sem favor algum, um dos melhores diretores de atores do Brasil, Antunes Filho (assessorado por Eugênio Kusnet) faz de um elenco predominantemente jovem e principalmente um grupo de intérpretes maduros. Ao protagonista, Stênio Garcia – O mais experiente de todos – traz a oportunidade de se firmar, definitivamente, como um dos grandes atores brasileiros. Seu desempenho revela um raro apuro de técnica e talento: energia e sensibilidade fluem na composição perfeita de um homem em três estágios de sua vida.

Entre os mais novos, a critério de avaliação é o do progresso apresentado em relação aos trabalhas anteriores Ariclê Perez brilha, então admirável talento. Esta atriz demonstra um poder de interiorização e de emoção dignos de, uma boa veterana. Everton Castro, preciso seguro e convincente em todos momentos. Jonas Bloch avança mais em sua carreira compondo com imaginação personagens opostos Paulo Hesse retribui com juro o prêmio de *Revelação*

do Ano, de 1970. Sereno e inteligente explora o que pode em cada intervenção. Isadora de Faria – uma beleza aristocrática que marca – é um talento visível que se insinua e ainda renderá mais. Hiara Nunes é uma figura envolvente pela candidez, mas se ressentida de experiência e, principalmente, apuro vocal.

O elenco numeroso torna inevitável a generalização nos papéis menores. Cada um, no entanto, foi minuciosamente trabalhado e é vivido com sinceridade.

Maria Bonomi criou, com amor, figurinos que extravasam bom gosto e alegria de cores. Trabalho que se casa com o despojamento providencial e invertido de Leonte Klavoa (bons adereços de Leo Leoni. A música discreta de Diogo Pacheco quando incide sobre a cena aumenta-lhe o clima de fantasia e mistério.

Peer Gynt não é um monumento pretensioso de direção. É um espetáculo vivo, oportuno, lindo. Vê-lo é crer no teatro que fala à inteligência, sem ambiguidades e falsas aparências.

Os Pequenos Burgueses

10 de setembro de 1977

Os jovens de 20 anos que hoje lotam o Teatro Taib para assistir *Os Pequenos Burgueses* tinham

apenas seis quando a versão original e inesquecível do espetáculo estreou em 1963. É, portanto, debate ocioso estabelecer comparações: interessa saber se a montagem atual oferece todo impacto da obra de Máximo Gorki. Também não vem ao caso certas considerações de ordem literária como, por exemplo, a da possível inferioridade do dramaturgo face ao romancista que Gorki foi. Pela ordem; o espetáculo dirigido agora por Renato Borghi apreende a densidade humana e política da peça: e o texto é extraordinário até mesmo não sendo perfeito.

Máximo Gorki – mestre do realismo – remete o público para os anos tumultuados que precederam, na Rússia, a revolução de 1917. A preocupação, porém, não é a de mostrar revoltas operárias ou barricadas estudantis de Petrogrado e Moscou. Com precisão, faz uma visita à retaguarda destas lutas sociais e políticas, examinando, numa cidade de província, a típica casa de um pequeno burguês. E oferece ao público a visão do desmoronar deste mundo. É violento, mas de uma violência interior, sem tiros, que se processa nas almas, nos jogos de vontade e contravontade e no desespero impotente. Os pequenos burgueses sentem – seria mais exato dizer farejam – que algo de irremediável está para acontecer em seu universo.

Toda ação se passa na sala de jantar de um casal rodeado de filhos, empregados e alguns hós-

pedes. Cada um representa um tipo humano e social. A engrenagem familiar gira em conexão com a histórica. O que se passa na rua é refletido nas intermináveis discussões domésticas. O dramaturgo delinea personagens facilmente identificáveis: os filhos inseguros, os velhos incapazes de alguma mudança, o niilista que se compraz em assistir e estimular os choques internos, os pobres, do lumpen ao operário consciente. Uma galeria de figuras ardentes, sofridas e/ou que perderam-se na vida antes de esboçar um gesto. A obra atrai pela amplitude ao retratar o quadro social, apesar de certos esquematismos. Consequentemente, não ficou datada, ou com limitações geográficas. O drama exposto continua a se repetir: na Rússia de Gorki, no Brasil de 63, e continua o mesmo. Impossível não reconhecer o burguês apegado aos valores familiares e eternamente preocupado com, *a ordem estabelecida*, como diz, durante uma discussão, ou os filhos desorientados desta família estruturada segundo um patriarcalismo repressivo; ou ainda os intelectuais céticos antecipadamente derrotados. E, por fim, os jovens mais sadios que continuam a lutar.

Gorki não soube evitar certos arroubos ao conferir dimensão romântica aos filhos do povo, ao operário que confia na vida nova. A peça cairia no maniqueísmo não fosse ele um escritor maior.

Entre os bons e os maus conseguiu fixar tipos intermediários, personagens de enorme densidade humana como o cantor bêbado e inteligente que analisa sarcasticamente os circunstantes.

Como se sabe, esta família dilacerada proporcionou ao diretor José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina, em 63, a realização daquele que chegou a ser considerado o melhor espetáculo realista da história do teatro brasileiro. Criou-se uma lenda em torno da encenação e muitas pessoas hoje evitam assistir a remontagem temendo uma decepção. O ator Renato Borghi que participou da versão original sabia perfeitamente do fato e mesmo assim ousou refazer *Os Pequenos Burgueses*, ganhou a parada porque não pretendeu superar o espetáculo anterior, mas justamente respeitar a concepção inicial: interpretação, figurinos, iluminação e, na medida do possível, a cenografia. As poucas mudanças obedeceram a problemas realmente incontornáveis como o das características físicas do Taib, bastante diferente do Oficina e a falta de vestuários e adereços que não mais foram encontrados. Todos estes pequenos problemas foram superados com segurança por Renato Borghi, graças à cenografia de Giani Ratto, precisa nos detalhes, que não procura ir de encontro à anterior, de Flávio Imperio, mas sem abrir mão de certas criações novas. O espetáculo é, assim,

curiosamente o mesmo e. ao mesmo tempo, outro. Se faltam alguns intérpretes perfeitos para alguns papéis, paciência, não é por isto que se deixará de assistir este precioso instante de bom teatro.

O elenco empenha-se com a paixão de uma década atrás. Se nem todos conseguem o mesmo nível dos colegas ausentes há, em contrapartida, a surpresa oferecida por Carlos Alberto Ricceli que consegue a melhor interpretação de todas que se fizeram do operário.

Os Pequenos Burgueses voltaram e certamente não decepcionarão o público de 1977. Um regresso que não trai a memória do grande ausente, o maravilhoso ator Eugênio Kusnet – um dos criadores do Oficina, já falecido.

125

Quem Tem Medo de Virginia Woolf

2 de dezembro de 1978

O primeiro grande ponto de atração em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf* é o encontro da inteligência com a emoção. Durante quase três horas um casal se entrega a uma espécie de caratê verbal, cada um com a deliberada intenção de atingir o mais profundamente possível o parceiro, e o resultado é não só uma sofrida

história humana como também, indiretamente, uma referência agressiva a uma certa América do Norte que se imagina intocável.

O jogo literário da peça é brilhante e sutil. O autor, Edward Albee, descendente direto da grande dramaturgia norte-americana enraizada com Eugene O'Neill, está fundamentalmente preocupado com a solidão e as maiores frustrações das pessoas e mantém esses problemas ao nível do individual. Mas ele é tão bom escritor que o contexto mais amplo das suas questões, a dimensão social e política subjacente aos dramas familiares surgem claramente.

126

Os personagens, de *Virginia Woolf* são professores universitários, gente que faz parte do *stablishment* norte-americano e que, consequentemente, deveria estar satisfeita da vida. Há um casal de meia idade, que centraliza os conflitos e as amarguras, e outro, mais novo, arrivista e convencido da existência de uma oportunidade para todos, que assistirá ao choque violento dos dois primeiros. Eles bebem e se enfrentam, destruindo as falsas aparências que ainda teimavam em se manter de pé. Não restará quase nada no plano humano dessas pessoas que representam os últimos vestígios do sonho americano. Sem ter intenções deliberadamente políticas, mas intuindo as principais contradições sociais dos Estados Unidos, Albee, alinha-se entre os autores

que mostram o lado desesperançado de uma América em crise. Ele faz à sua maneira, exaltada e poética, algo parecido com os estudos sociológicos de Wright Mills (*A Nova Classe Média* e *A Elite no Poder*), ou seja, a revisão crítica de uma nação que se crê próspera, sã e generosa.

Mas essas revelações não estão colocadas de maneira óbvia ao longo da peça. São deduções que ocorrem naturalmente ao espectador atento. Albee é um poeta dos transe humanos e sabe narrá-los com diálogos envolventes. Existe uma lógica infernal nos argumentos e raciocínios dos personagens centrais durante a maratona de acusações e cobranças que travam ao longo da noite.

A luta apresenta dois ângulos possíveis de enfoque: o do patético e o do cerebral e irônico. O diretor Antunes Filho escolheu o último, aprofundando, a crueldade calculada dos contendores. O seu espetáculo, exatamente como um dos personagens, pretende atingir o osso, e, depois, o tutano, de cada situação, não perdendo nada. Antunes Filho, um dos vencedores da atual temporada com dois trabalhos difíceis, o belíssimo *Macunaíma* e, agora, *Virginia Woolf*, abstrai, na peça de Albee, a emoção a um ponto perigoso, vizinho da frieza. Ao mesmo tempo, fascinado pelo mecanismo, dos diálogos, manteve o texto integral, o que faz a representação

alongar-se um pouco demais. O eleito seria melhor se juntasse em um só bloco os dois últimos atos. Mas é uma direção segura e inventiva que transforma a ação em uma guerra soberba. Vale a pena assisti-la, principalmente pela excepcional interpretação de Raul Cortez. Todo o processo de amadurecimento artístico de um ator está presente nesse desempenho que é a soma aperfeiçoada dos melhores papéis anteriores de Raul Cortez, a começar de *Pequenos Burgueses*. Ele tem em *Virginia Woolf* o pleno domínio intelectual e emotivo do personagem, construindo-o com requintes de humor, e subentendidos e pausas riquíssimas. Um trabalho completo.

128 Tônia Carrero atira-se corajosamente em cena numa linha mais emocional e sofrendo evidente desgaste físico. O problema é que reforça demais a embriagues da mulher, com repelões e uma certa jogada de cabeça para trás que acaba repetitiva. Por outro lado, esgota-se antes da violenta sequência final, quando perde o fôlego e parte da voz, o que compromete o impacto do último encontro.

Roberto Lopes e Eugênia Domenico, intérpretes do casal visitante, asseguram com sinceridade uma participação difícil, uma vez que poderiam ser esmagados na convivência com dois personagens maiores e nas mãos de atores tarimbados. Roberto Lopes está à vontade, ora discreto, ora

incisivo; Eugênia, uma atriz de presença simpática e comunicativa, está, algumas vezes, um pouco presa no lado ingênuo deslumbrado da jovem esposa recém-chegada.

Virginia Woolf é uma guerra socioconjugal-humana orquestrada nos limites elegantes e funcionais de uma casa-cenário concebida por Julieta Lira. Uma noite de realidades difíceis, mas altamente gratificante.

Rasga Coração

9 de maio de 1979

Escrevi há cinco dias que proibir *Rasga Coração* seria uma inútil e cruel tentativa de matar a história e fazer desaparecer uma criação artística de conteúdo humanista. É o legado de um criador talentoso que, precisa chegar ao conhecimento do público. Só assim a memória de Vianinha (Oduvaldo Viana Filho, autor da peça) e o teatro brasileiro não estarão ultrajados. Ao dar essa opinião estava convencido de interpretar o sentimento dos artistas de teatro e das pessoas que se batem pela liberdade de expressão no Brasil. A liberação da peça é inegavelmente uma notícia animadora, um sinal mínimo de que uma luz de bom senso e possibilidade de negociação se esta-

belece entre as autoridades e o teatro. Dias antes a censura já havia liberado *Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar, outro texto que estava na lista negra apesar de premiado no Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, que é um órgão oficial. Também foi uma novidade alentadora.

As duas últimas decisões da censura não encerraram, entretanto, o grave problema da interdição de obras teatrais. Dezenas de outras peças continuam ou proibidas ou sem a permissão formal para serem encenadas. A começar por *Patética*, de João Chaves Netto, que continua vetada, assim como parte da importantíssima produção de Plínio de Marcos: *Abajur Lilás, Barrela, Oração para um Pé-de-Chinelo*, entre outros títulos.

O conjunto de peças curtas que compõem o que deveria ser a *Feira Brasileira de Opinião* (10 textos) sofreu também proibições ou cortes mutiladores que impossibilitam a encenação de algumas delas, afetando desta maneira todo o panorama erótico pretendido. A *Feira* foi permitida em livro, mas espera o dia de chegar ao palco, local onde a literatura dramática se realiza e se justifica plenamente. A lista é grande e tanto os artistas quanto a censura sabem que os sinais liberalizantes de agora não liquidam a questão. O teatro brasileiro foi violentamente atingido por proibições absurdas que provocaram grandes prejuízos aos produtores, preju-

dicaram intérpretes que ficaram sem trabalho depois de contratados para espetáculos que não puderam entrar em cartaz e, principalmente, danificaram a cultura do país. O primeiro passo para se consertar esta imensa arbitrariedade foi dado. Vamos ver o resto da caminhada.

Salada Paulista

27 de outubro de 1978

Depois de uma bem-sucedida temporada no Teatro Eugênio Kusnet, o grupo *Pod Minoga* transferiu o seu espetáculo *Salada Paulista* para o Teatro Igreja. Ao voltar-se para o público adulto, em programação noturna, a companhia, que originalmente se dedicou à plateia infantil, pretende satirizar aspectos do tumultuado cotidiano de São Paulo, enfatizando o comportamento massificado de parcelas da população. Dos programas femininos na TV, que invadem as tardes de milhares de donas de casa, ao rodízio de pizza, última joia de diversão de uma infinidade de famílias que não têm como nem onde passar o fim de semana, o pessoal do *Minoga* faz o seu jogo teatral.

O grupo parece não ter maiores preocupações críticas, além do registro irônico das situações,

embora algumas cenas resvalam, bem de leve, pelo tragicômico, como a da fila de viúvas do INSS ou da empregada doméstica em busca de emprego. O espetáculo – uma criação coletiva – não permite que os problemas levantados rompam os domínios da observação bem-humorada. A fantasia prevalece e São Paulo, no fim das contas, vale a pena.

O *Pod Minoga* reúne pessoas que estavam ligadas às artes plásticas e sua aplicação em exercícios didáticos de criatividade. O trabalho principiou em torno do dramaturgo cenógrafo, figurinista e, encenador Naum Alves de Sousa e, posteriormente, desdobrou-se em atividades teatrais. O aprendizado proporcionou a todos uma apurada e original concepção de cenografia, vestuários, objetos de cena, máscaras e bonecos. Aprenderam, essencialmente, a tirar o máximo de efeitos de materiais simples, ao alcance de qualquer criança ou adolescente dotado de sensibilidade. Os resultados situaram a equipe em uma posição de destaque entre as companhias independentes de pesquisa de novas formas de expressão através do palco.

O que o *Pod Minoga* ainda não encontrou foi um nível de interpretação condizente com a boa qualidade plástica das montagens que apresenta. O elenco domina as cores, o espaço e as formas, mas o mesmo não ocorre com a repre-

sentação verbal. O trabalho de ator é incipiente, esbarrando em problemas básicos, como dicção e falta de segurança na interpretação. O tom de brincadeira de *Salada Paulista* ajuda a disfarçar essas deficiências que, entretanto, prejudicarão os futuros planos mais ambiciosos. O *Minoga*, que já conta com atores e atrizes simpáticos e potencialmente talentosos, terá muito a ganhar, dedicando à interpretação o mesmo cuidado dispensado ao ambiente material das suas produções. Outra questão que o grupo deixa no ar é a dos seus objetivos finais. Para falarem aos adultos sem cair na repetição de exercidos humorísticos, os novos espetáculos deverão inevitavelmente refletir algum tipo de preocupação ou proposta mais consistente.

Salada Paulista é a prova de que o *Pod Minoga*, de maneira geral, trilha um caminho interessante. Um passo adiante e se terá ultrapassado a brincadeira descompromissada em favor de uma visão menos infantojuvenil das coisas.

133

O Santo Inquérito

23 de setembro de 1977

O Santo Inquérito, de Dias Gomes, justifica sua representação a partir de uma frase de dolorida

lucidez: *Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar. Nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do 'sol.* A dramaturgia de Dias Gomes é daquelas que se baseiam no bom conhecimento do artesanato teatral, na técnica das ações encadeadas com precisão e no jogo correto dos personagens. O fato apresentado neste inquérito é o drama de uma jovem brasileira da Paraíba acusada, em 1750, pela inquisição de heresia e subversão da verdade e como tal julgada *para salvá-la das garras do demônio.* Os crimes desta moça bonita são fatais, segundo o visitador do Santo Ofício: tomar banho nua no rio, manter em casa livros condenados a ter ideias especiais sobre a fé ao dizer *eu sinto a presença de Deus em todas as coisas que dão prazer.*

Seu pai, Simão Dias, por não a ter denunciado será levado *ao cárcere, à tortura, cuja finalidade é apenas a obtenção da verdade.* E uma obra violenta e simultaneamente poética na linguagem, revelando uma juventude apaixonada e valente nos ideais. Torna-se nítida a separação entre moços e a máquina do poder, religioso ou temporal. Ao fazer poesia da liberdade, Dias Gomes retira possíveis datas e o problema levantado não se restringe mais a um período histórico.

Como a igreja é colocada em questão, o cenógrafo José de Anchieta teve a habilidade de indicar

(através de objetos e cores) que nem toda ela responde pelas acusações de intolerância, mas apenas seus segmentos mais impermeáveis.

O Santo Inquérito é uma montagem útil mas não traz muitas contribuições formais para o teatro brasileiro. O texto foi escrito bem antes de o autor dedicar-se inteiramente à rentável atividade de criador de telenovelas. Desde então, tudo que produziu foram longas justificativas desta atitude, tentando provar que o que vai ao ar para milhões de telespectadores não é totalmente alienante graças aos seus esforços.

O diretor Flávio Rangel também, não procurou nenhum invento cênico, limitando-se ao que, no seu caso, poderia ser chamado de trivial-sofisticado. Encenador tarimbado, com noção de ritmo e efeitos visuais, oferece um trabalho fluente – quase cinematográfico. Desta vez, porém, nota-se mais emoção do que em realizações anteriores. O melhor dentro do padrão Flávio Rangel.

O desempenho do elenco masculino é eficiente, principalmente Tácito Rocha, o pai; Umberto Magnani, o noivo; e Zanoni Ferrite, o padre, uma forte presença de ator/personagem. Onde, então, a novidade? Na magnífica intervenção de Regina Duarte. O crítico sente-se à vontade para elogiá-la por ser a primeira vez que o faz incondicionalmente. À beleza de juventude de Branca

Dias, Regina empresta a sua beleza e coragem. Não entra em cena: invade o palco e atraca-se ao papel queimando de intensidade. É um instante novo porque se vê uma atriz transcender-se e saltar além de tudo que fizera anteriormente. Regina, se continuar assim, terá ultrapassado os limites entre o estrelato de TV e o prestígio que se confere às interpretetes de alta qualidade. Assisti-la no generoso desempenho de Branca Dias é emocionante e faz crer com mais impacto que realmente o *ódio não converte ninguém*.

O Senhor Galindez

136

O espetáculo *O Senhor Galindez* desmente uma ideia que começa a se formar nos meios artísticos: a de que ninguém mais suporta falar em repressão política. O problema não é de saturação: mas de talento. Porque é preciso continuar falando, mas com clareza e sem esquecer que teatro como arte tem meios especiais de sé comunicar. É preciso emoção, despertar em cada um na penumbra da plateia o sentimento de indignação e de solidariedade humana. Como Peter Weiss em *O Interrogatório* (reconstituindo os crimes nazistas). Como o médico psicanalista e homem de teatro argentino Eduardo Pavlovsky consegue nesta peça

que os brasileiros do Grupo Circo 20, do Rio Grande do Sul souberam encenar.

A PEÇA-PORÃO – fundo de delegacia, um subterrâneo qualquer da repressão. Personagens: dois profissionais do interrogatório, tortura e, de vez em quando, morte. Em parte seres comuns, em parte psicopatas, mas tudo de modo suficientemente ambíguo para que se tenha certeza de que os carrascos das ditaduras não são obrigatoriamente monstros detectáveis a distância (um deles fala carinhosamente com a filha ao telefone). O detalhe humano de anormalidade normal é dado pela servente encarregada da limpeza do local, trazer comida, etc., totalmente acostumada aos óbvios instrumentos e sessões de interrogatório. Há um novato, o rapaz tímido na história (veremos depois onde chegará). Veio receber treinamento intensivo. Descobriram-lhe potencialidades durante o serviço militar. E pairando por cima e/ou por trás de tudo o invisível, mas onipresente, *Senhor Galindez*, instância superior, o cérebro do terror oficial. Enquanto os veteranos preparam, com pequenas brutalidades (mais em nível verbal/psicológico), o recruta da tortura, duas prostitutas são enviadas de presente para diversão da equipe. Mas, subitamente, um contato suspende a brincadeira-treino. O senhor Galindez telefona com uma ordem nova e inesperada.

O ESPETÁCULO – Paulo Medeiros de Albuquerque – que São Paulo já conhecia pela direção de *Jogos na Hora da Sesta* – tem uma excelente qualidade como diretor: senso de ritmo e do aspecto ritual do teatro. Consegue fazer no palco algo parecido com os cortes cinematográficos em filmes de tensão e aventura. Os excessos são eliminados: nenhum gesto supérfluo. A concisão dramática é manipulada com extrema habilidade. O objeto que cai, a batida de porta ou o tapa sobre a mesa ganham dimensões ampliadas. A cena adquire contornos de ritual ou de jogo de armar que se faz ao vivo perante espectadores, peça por peça, como a câmara lenta em cinema. A direção, por suas características, exige o máximo dos intérpretes. Uma linguagem gestual que chega a ter semelhança com ritos orientais não permite exageros ou atitudes frouxas. Cada ator está sempre em posição de felino (ou lutador de *karate*). Imaginemos esta postura em um texto abordando a violência dos aparelhos policiais ou paramilitares para se ter ideia do clima conseguido (destaque para o belo trabalho do ator Luiz Damasceno). Espetáculo impecável afora um ou outro descuido (como, por exemplo, deixar a atriz Thereza Freitas construir o personagem com clichês faciais, tiques de boca, etc.). Uma encenação que assume as dificuldades impostas pela obra e sabe resolvê-las.

PANO RÁPIDO – O *Senhor Galindez* é a competente teatralização de fatos que sabemos e sofremos, e que continuam a se repetir. Não resta mais dúvida quanto à existência de uma *irmandade militar-policial* funcionando nos países do chamado Cone Sul da América Latina. Tivemos o caso dos uruguaios sequestrados em Porto Alegre.

Recentemente, três argentinos foram caçados dentro de Lima, carregados através do território peruano, passando pela Bolívia em direção ao pesadelo ditatorial argentino. Detalhe macabro: uma das vítimas, uma mulher, apareceu morta em Madrid. Portanto, o horror, a morte, o nazifascismo, sobrevivem com nomes e motivações (aparentemente) diferentes, *Galindez* é a porta entreaberta deste universo sinistro.

Evidentemente o teatro não mobiliza massas contra o governo (embora as ditaduras sempre pensem em contrário). Sua função é esclarecer: pela lógica e pela emoção. Se o espetáculo atual tocar as pessoas, no mínimo para que fiquem alertas quanto aos acontecimentos trágicos envolvendo exilados e perseguidos políticos latino-americanos e locais, já terá feito muito. Desejar mais seria ver o espectador saindo do teatro disposto a auxiliar entidades que cuidam destas vítimas (Comitê Brasileiro pela Anistia; Comissão Justiça e Paz; Jornal *Clamor*, ligado à igreja). O *Senhor Galindez* está nas ruas.

Sinal de Vida

28 de abril de 1979

Primeira sensação, registrada momentos após o término de uma sessão de *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz: alívio. A segunda: espanto. Ambas partem da constatação de que finalmente o teatro tem uma das primeiras oportunidades de registrar o drama de uma geração que se estilhaçou em episódios políticos recentíssimos da história do Brasil; e da incômoda certeza de que ainda falta muito a ser dito. A peça aborda acontecimentos envolvendo intelectuais, estudantes, artistas, operários, pessoas comuns devoradas pelas contradições humanas e ideológicas que explodiram a partir de 1964 e custaram, invertendo a frase de Churchill, lágrimas, suor e sangue, talvez mais sangue do que o espetacular médio imagina. Lauro César Muniz entreabre uma porta por onde deverão passar (se permitirem) uma infinidade de fantasmas, sofrimentos e mortos que assombram as vidas de homens e mulheres que sabem, na carne e na alma, o preço real dos últimos quinze anos que vivemos. A história aparentemente é simples: um jornalista revê, através do relacionamento com mulheres que o marcaram, as omissões em que incorreu, as dúvidas que padece e o enorme sentimento de impotência ao saber que uma delas desapareceu

sem sinal de vida, ao escolher a via extrema do confronto armado com o regime. Enquanto ele, por cansaço, desilusão e fraqueza optava pelo terreno seguro e bem-pago da ironia cética e da acomodação profissional, ela partia para o sacrifício.

O autor trata, doloridamente, do militante de esquerda que vai perdendo as perspectivas políticas enquanto transporta para o campo das relações afetivas os tumultos emocionais que o corroem por dentro. A guerrilha urbana lavra nas ruas, a mão armada da repressão devasta partidos e grupos clandestinos; e ele, o ex-engajado, tenta fugir da consciência culpada por intermédio de ligações amorosas incapazes de resistir a tantas pressões psicológicas. O espetáculo termina com o personagem central gritando *onde está Verônica?*, um desses nomes que o Comitê Brasileiro pela Anistia relaciona entre os mortos e desaparecidos.

Quem acompanhou os fatos sangrentos transcorridos na virada para os anos 70 sabe que inúmeras Verônicas existiram. Saíram das pas-seatas estudantis das aguerridas faculdades da Universidade de São Paulo, das profissões liberais, das famílias burguesas ou do teatro. Durante o desenrolar de *Sinal de Vida*, o jornalista afunda na dor da incerteza quanto ao paradeiro daquela sua Verônica provavelmente metralhada. Lauro

César Muniz rasga a ferida a partir de um ponto extremamente pessoal, abrangendo a dimensão psicológica e política dessa época. Por motivos íntimos, aprofundou aos limites de suas forças o componente moral, amoroso e subjetivo do problema. Não conseguiu abrir todo o jogo político e explicar claramente o que se passa. Isso se deve bastante provavelmente a autocensura que deve imperar nos escritores de teatro, apesar dos esforços em contrário. O público pode perceber claramente as alterações na vida de alguém que sai da luta política (quer ganhar bem na televisão), porque o gesto é entremeado de palavras objetivas e desavenças conjugais sem rodeios. O empecilho está em adivinhar a verdadeira profundidade da tragédia da luta armada nas breves referências do dramaturgo. Verônica é quase um clichê, um discurso em forma de atrito entre o homem e a mulher. Tudo é tão rápido – e terrível – que referências e detalhes nítidos tornam-se necessários para a fixação do quadro. Lauro César não pode atingir o ponto final. Mas o que deixou esboçado já vale como poderoso depoimento. Significa simultaneamente a possibilidade de novas incursões em torno do mesmo tema ou variações como a rendição de escritores, jornalistas e intérpretes outrora participantes à mentira da telenovela. Nada mais patético, por exemplo, do que vê-los em exercícios de argu-

mentação para convencerem a si próprios e a todos nós que, apesar de tudo, a TV permite a divulgação de certas críticas. Lauro César poderia investigar as mudanças ocorridas na vida do artista modesto de ontem que distribui hoje, no vídeo, gotículas semi-invisíveis de polêmica num mar de mediocridade enquanto se refugiam em chácaras e grandes apartamentos. Pela sinceridade da presente confissão – o autor não esconde estar oferecendo um documento a partir de experiências pessoais –, *Sinal de Vida* expressa um instante de dignidade artística e política.

O espetáculo dirigido por Oswaldo Mendes é sóbrio e tenso. Sua força básica reside no empenho em manter sempre a chama dramática patente em cada pequeno gesto ou diálogo. Nada é supérfluo. Falta-lhe somente um toque visceral, algo que acompanhe a audácia do autor, deixando no ar uma ideia de espetáculo especial. Exigência que compreensivelmente dessa vez escapa às possibilidades de Oswaldo Mendes, possivelmente por não ter sido envolvido por tudo o que é mostrado. Nem todos estiveram próximos do horror descrito e a peça requer vivência direta do desastre ou maturidade para descrevê-la a partir do domínio da arte de dirigir. O resultado, porém, prova que o diretor cresceu como realizador e caminha para o controle total de seu meio de expressão.

O elenco ressentia-se de dificuldades idênticas porque representa convencionalmente, mesmo que com empenho, quando se precisava de um tom acima. Saem-se melhor as atrizes incumbidas de papéis marcadamente passionais. (Kate Hansen e Cleo Ventura). A representação do impasse político e humano, em graus alternados ou conjuntamente, é missão realmente difícil. Antônio Fagundes consegue a façanha e garante o ardor da representação graças ao talento e ao que traz na memória (Fagundes começou a surgir num período em que teatro/política e repressão se contundiam, no Teatro de Arena e no espetáculo *Feira Paulista de Opinião*).

144 *Sinal de Vida* é um acontecimento importante. Enfrenta como pode o transe brasileiro, grita e pede a atenção. Não usa o tablado para sublinhar a rotina, ao contrário: mergulha na história e proclama que o teatro do país não está morto.

Sonata sem Dó

28 de outubro de 1977

O homem moderno propenso a saturação face às exigências do cotidiano e a tentativa de libertação através de soluções utópicas são os eixos sobre os quais gira *Sonata sem Dó*, de

Marcílio de Moraes, autor que há cerca de dois anos teve sucesso com *Mumu*. A estes elementos racionais do tema o dramaturgo acrescenta um tom de mistério e aventura. Um casal foge para uma ilha em busca de isolamento e reinvenção de um novo estilo de vida. A tentativa esta em vias de fracasso, ambos se consumindo em agressões, quando, não se sabe de onde, surge um adolescente no lugar. Este meio náufrago traz consigo fragmentos de uma peça de teatro que os três passam a representar confundindo realidade e ficção. Os problemas dos personagens criados pelo jovem alternam-se com os do casal em um clima de crescente violência. Há um desfecho trágico.

145

O autor em declarações recentes admitiu o caráter fechado de sua obra que trata mais de um processo psicológico do que diretamente de questões sociais ou políticas. Marcílio preocupa-se, com sinceridade, em saber se caiu na mera abstração e se ao tocar na armadilha da alienação não terminou por cair nela.

Sonata realmente insinua o drama de pessoas que procuram unicamente soluções individuais para suas crises e falham. A proposta, de início, é interessante. O que funciona mal é o próprio texto que, ao fazer teatro dentro do teatro, ambos repletos de ações circulares arrastadas e quase incompreensíveis, cai na gratuidade e

na irremediável monotonia. A fuga do casal compromete o próprio escritor, que parece, por vezes, estar evitando atacar o assunto de frente ou preso a um tipo de imaginação altamente subjetivo. As situações que terminam e recomeçam sucessivamente nem sempre renderem bem em teatro, salvo se envoltas num clima que não é o caso de *Sonata*.

146

A diretora Tereza Thieriot consegue o maior rendimento possível permitido pelo texto através de uma encenação sustentada sempre que possível pelo suspense: gestos lentos, alguma coisa de cinematográfico à *la* Antonionni ou Polanski de *Armadilha do Destino*. Esta empostação, favorecida por uma iluminação de contrastes, luzes brancas e de cor, sombras e claridades e uma cenografia simples, mas de impacto visual (os personagens estão praticamente enjaulados por redes de pesca), chega a um bom resultado. O público, de saída, tem diante de si um cenário intrigante, e nele, aos poucos, surgem personagens-atores de forte presença. Mesmo quando os primeiros tendem a se diluir em sua repetição, os intérpretes prosseguem plenos de intensidade. Talvez seja o melhor de *Sonata*: a sensibilidade de Tereza, uma encenadora que revela segurança e um elenco jovem sem truques e/ou maneirismos de interpretação. Jogam-se em cena com o máximo de força interior, acre-

ditando no trabalho. Assim está Edna Arantes, com boa voz e uma surpreendente autoridade no palco; Janot, flexível, tirando partido de certa propensão para o contemplativo ou violência contida; e Flávio Guarnieri, o mais moço e que não se deixou atemorizar pelo teatro da sua estreia, o mesmo onde seu pai, Gianfrancesco, ajudou a construir alguns dos grandes momentos do teatro brasileiro. Flávio, se ainda é cedo para dominar técnicas de controle de voz nos momentos exaltados, parece ter coragem e temperamento para a profissão. Se a crítica alonga-se mais em seu nome é porque está predisposta a um pequeno balanço e certa homenagem a uma geração de artistas: Paulo é um ator e um herdeiro, embora pretenda com razão construir o seu próprio caminho.

147

Tietê, Tietê

17 de outubro de 1979

Uma tripulação de farsantes está navegando o Tietê trazendo a bordo o teatro novo. Que os velhos comerciantes da cena, mesmo que fingidamente progressistas, se cuidem. O teatro culturaisco, pesado e burguês, que faz dinheiro e agrada aos distintos senhores e senhoras com

seus ares e falares, não está notando que com as inevitáveis mudanças do País este negócio de pegar um elenco de telenovela e marretar meia dúzias de ensaios, e pronto, vai acabar. O espetáculo *Tietê, Tietê*, que o grupo *Os Farsantes* apresenta no Studio São Pedro, é o renascer da paixão pelo teatro.

Tietê, Tietê tem exatamente aquilo que se espera da arte viva: magia e capacidade de tirar o espectador do retilíneo cotidiano para um instante de surpresa e de mudança. Uma provocação e um desequilíbrio que o obrigará a pensar e, quem sabe, conferir o que já sabia e lhe parecia tão certo.

148 O texto de Alcides Nogueira Pinto inventa uma viagem engraçada e absurda: a burguesia paulista dos anos 20 e intelectuais da época empreendem uma excursão ao Amazonas em busca das *raízes do Brasil*. A caravana inclui D. Olívia Guedes Penteado, mecenas do Movimento Modernista de 22, Mário de Andrade e *Macunaíma*, sua obra-prima e personagem supremo, Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, Pagu, a lendária figura de mulher livre, militante política e animadora cultural. Os diversos lances da missão serão descritos por um *anjinho de cemitério*. E os nossos heróis, por um destes terríveis e hilariantes enganos, acabam errando caminho, inveredam pelo rio Tietê até a pacífica cidade de Laranjal Paulista.

Entre ida e volta, o autor se encarrega de tentar provar que a geração de burgueses que apadrinharam a explosão modernista de 1922 é a mesma que, dez anos depois, faria a revolta de 1932, a *epopeia paulista* que pretendia recolocar no poder as forças políticas e econômicas conservadoras derrubadas por Getúlio Vargas em 1930. Partindo de uma postura de irreverência total e nenhuma preocupação com a sequência cronológica dos fatos, Alcides Nogueira Pinto se permite questionar o papel de personalidades da inteligência brasileira que a história oficial consagrou. Seu processo de raciocínio aparentemente anárquico convida o público a determinados cálculos político-matemáticos interessantes. Os personagens de 22, uma iniciativa progressista, armaram 32, um movimento conservador que provocaria o estrangulamento do governo de Getúlio Vargas (1954) e, finalmente, marcharam com êxito para 1964.

A proposta, hábil e atraente, pedia um diretor igualmente anticonvencional: Márcio Aurélio. O encenador aderiu ao clima do texto e soube recriá-lo impecavelmente em cena com achados que enriqueceram consideravelmente a ironia da peça. Márcio tem a rara qualidade de administrar bem o caos. Todo espetáculo, embora agitado e na linha contínua do deboche, está seguro por uma sólida concepção geral da montagem. Tudo

é engraçado e nada é gratuito. A direção liga a palavra ao gesto e à intenção de cada intérprete. O cuidado na direção de atores conduz o elenco a um desempenho brilhante. Temos, então, o resultado final que se pode definir como teatro apaixonado: texto inteligente, espetáculo criativo, intérpretes vibrantes. O resto é este teatro morto que anda por aí.

150

Como quase todo grupo novo (e composto por gente igualmente nova), *Os Farsantes* são filhos e vítimas dos acontecimentos gerados pelas contradições e traumas político-sociais iniciadas em 1964 e que tiveram o seu clímax sinistro em 1968, são artistas impacientes com o passado, tentando saltar barreiras em busca da claridade. Uma geração que parece saturada da racionalidade. Esta característica marcadamente contracultural está presente com diferentes intensidades na maioria das equipes que buscam um teatro espontâneo. Em parte é bom e, por outro lado, perigoso, Por força de associarem cultura a academismos rançosos e política com inutilidade e chateação, muitos dos jovens artistas parecem se lançar em uma espécie de neoanarquismo.

A observação não se aplica integralmente a *Os Farsantes*. Mas é sintomático que parte do elenco não tenha, antes da peça, nenhum conhecimento da existência de Patrícia Galvão. Ou que, na ânsia de encontrar um ângulo crítico para seu

trabalho, não se tenha tomado a iniciativa de ouvir contemporâneos e amigos dos modernistas (pelo menos não são citados no agradecimento que consta do programa da peça). Ouviu-se (parece) o lado contrário e só.

O manifesto dos *Farsantes* (também no programa) confirma a disposição de espírito em favor do aleatório. Um linguajar solto, às vezes poético e quase sempre caloroso, deixa claro que eles estão mais a favor da brincadeira do que de um aprofundamento de questões. Ocorre que, desde o Manifesto Dadaísta, de Tristan Tzara, o mundo conheceu muitas proclamações iconoclastas. O que sobrou é pouco. O grande dilema é como fugir do fardão acadêmico sem cair na ignorância risonha.

Os Farsantes tem um potencial artístico inestimável que não pode ser perdido. Se sobreviverem aos desgastes internos, à pressão econômica, à tentação da TV e demais armadilhas, poderão abrir um espaço arejado no teatro paulista. Agora que já são competentes em cena, poderiam buscar o lastro e a densidade política e cultural que outros grupos que os antecederam demonstraram. *Tietê Tietê* vale porque tem vida. Poderia se questionar a validade de algumas irreverências, como a de depredar a imagem de Mário de Andrade sem oferecer provas maiores, o que confunde o público (O *anjinho* da peça

deveria explicar melhor o escritor, como faz com Patrícia Galvão). O que importa, porém, é a sensação de vitalidade, humor e reinvenção que o espetáculo oferece.

Tiro ao Alvo

5 de setembro de 1979

152

Tiro ao Alvo tinha alguns preciosos trunfos iniciais logo que foi anunciado. O autor, Flávio Márcio, chamou a atenção e encantou parte da crítica com uma peça anterior. *Réveillon*, sucesso de público, o elenco de primeira ordem e o diretor Ronaldo Brandão, polêmica figura do teatro mineiro (em São Paulo, durante algum tempo). Ronaldo foi crítico de teatro e cinema da revista *Veja*. A morte inesperada de Flávio, em maio, ajudou também, de uma maneira que ninguém desejava a aumentar a expectativa diante do espetáculo.

Algumas coisas infelizmente começam a se desencontrar a partir do instante em que a cortina se abre. É possível que seja um desacerto entre os temperamentos destes dois mineiros amigos de longa data: Flávio, contido e tentando atingir o público pela ironia e uma agressividade ideológica oriunda mais das vivências pessoais do que

dos clássicos da política; Ronaldo, ao contrário, desejando escandalizar e colocar mal dentro da pele todos os burgueses moralistas do mundo. Decorre da diferença de tons e objetivos que o texto se conduz mais para denúncia social e ideológica enquanto a direção insiste no carnaval da decadência do capitalismo selvagem brasileiro. Se a reação da plateia em uma única noite, de casa lotada, é sintomática, o equívoco se estampa na reação das pessoas. Poucos riem. poucos se assustam ou se indignam. Muitos ficam confusos. Aquela gente decadente e cruel, que mata a tiros os pobres e os esquerdistas, consome heroína, prostitui a filha, rouba, sonega, explora e sonha (o chefe da família) em ser o Homem de Visão do ano, adquire contornos irrealis por força do tom extremamente farsesco da representação. O exagero, no caso, ao invés de fixar uma ideia, provoca sua dissolução em fragmentos verbais e visuais. Resta a sensação de se estar presenciando fragmentos de certos filmes (*Pequenos Assassinos; Laranja Mecânica*, o final de *Dolce Vita* ou cenas de *Roma*). A capacidade de Ronaldo Brandão em criar um mundo plasticamente chocante é interessante e pode chegar a ótimos efeitos, dependendo do tipo de espetáculo. Em *Tiro ao Alvo*, porém, é Flávio Márcio e o seu acerto de contas com a *sagrada família* que abençoou o *milagre brasileiro* que deveria estar em

primeiro plano, soando fortíssimo (eliminadas as obviedades do texto). Afinal, a obra é uma das primeiras tentativas de inventário dramático das deformações sociais, políticas, morais e mentais ocasionadas nesta camada que apoiou o arbítrio e esmagou o povo para se enriquecer. Aí está o alvo, embora o autor tenha se excedido em clichês sobre a alma negra dos capitalistas.

Preocupado com deboches, o diretor não se esmerou no trabalho de atores: como o elenco é de primeira grandeza, o problema passa quase despercebido (Lilian Lemmertz, Sérgio Mamberti e Marco Nanini, todos bons, mas repetindo com variações os últimos papéis representados).

154 Dos mais novos, chama a atenção George Otto, pela espontaneidade e emoção, e Cláudia de Alencar lutando com um papel que constrange seu temperamento.

Os figurinos de Bárbara Hulanick despertam atenção e surpreendem, até que se constata estarem no espetáculo errado. Sugerem um *nonsense* europeu, mas a tragédia (ou tragico-média) é brasileira.

Consta que o artista faz e o crítico critica. Mas Ronaldo Brandão é diretor e crítico (simultânea ou alternadamente). Neste caso uma pequena sugestão: reduzir um pouco o que existe na montagem para *épater le bourgeois* e deixar passar, mais solto e mais natural, os trechos em que

Flávio Márcio construiu algumas contundências certeiras e passíveis de chegarem ao alvo.

Torre de Babel

14 de junho de 1977

Torre de Babel – do espanhol Fernando Arrabal – é teatro político apesar de possíveis aparências em contrário. Não confundir poses literário-existenciais do autor, ou modismos enjoativos que o cercam, com o essencial. Trata-se de uma obra dramática onde a fantasia erótica convive com a dor dos presos e torturados. Ou, ainda, com a exaltação dos revolucionários.

155

Em tempo: Arrabal não é comunista, nem libertino. É mais um poeta, franco-atirador do Surrealismo, com acentuadas preocupações políticas. O bastante para os fascistas não gostarem dele. Ainda é proibido em sua terra.

Esta peça saiu da imaginação de um banido. Os franquistas dividiram-lhe a família, liquidaram o pai e obrigaram-no ao exílio. Não é pouco e, talvez, seja este o motivo para seu texto trazer o comovente subtítulo: *Oye Pátria, My Aflicion* (Ouça pátria, minha aflição).

Alguns espectadores ficam aturdidos com a linguagem contundente e as imagens caóticas que

o dramaturgo lança ao público. Outros indagam o motivo de tanta simbologia sexual. Dizer que é questão de estilo é pouco; vale a pena aprofundar a questão. Arrabal segue uma longa e ilustre tradição de grotesco nas artes espanholas. Um exemplo bastante conhecido é Buñuel. Qualquer de seus filmes apresenta loucos, aleijados ou burgueses ridículos. Recentemente, tomou-se conhecimento do cinema de Carlos Saura, o último talento espanhol a conquistar a Europa. Basta ver, por exemplo, *Ana e os Lobos*. É a continuação do absurdo e do grotesco que vem de muito mais longe (o fantástico na pintura de Goya), passa por Buñuel e segue adiante. Arrabal é desta raça. Os artistas espanhóis – os que contam – trazem a herança de séculos de religiosidade fanática e violências sociais e políticas. A inquisição foi particularmente aterrorizante e deixou marcas indeléveis na consciência nacional. E quando o século 20 parecia uma realidade, a guerra civil (1936/38) arrastou novamente o país para a Idade Média que se prolongaria por três décadas de franquismo. A repetição destes traumas históricos passou pelo registro das artes. Arrabal é um (mais um) retratista da anormalidade social instaurada por Franco, Milan Astray, Moscardó, Mola e outros generais. A morte (*viva la muerte*) dominou em Madri. Neste ambiente de suplicia-dores e revoltados cresceu o poeta.

Torre de Babel é uma alegoria sobre a Espanha que resistiu em todos os tempos: da fogueira inquisitorial ao garrote vil de Franco. Em cena, uma condessa cega, Latídia, defende seu castelo em ruínas dos assaltos de um bando de nobres corruptos. Ela encarna os valores da nacionalidade que geraram guerreiros, artistas e mártires, exaltando El Cid, Cervantes, Picasso e políticos contemporâneos. Com estes nomes luminosos, espera reunir os bravos para a resistência. Apresentam-se apenas ladrões, bêbados e prostitutas. Os lumpemproletários transfiguram-se em guerreiros.

É bonito, embora evidencie o anarquismo romântico do autor. Arrabal omite a tradição de luta do operariado espanhol ao não colocar trabalhadores no conflito. O que não impede, em todo caso, que paire no ar um clima de resistência popular.

Arrabal é um escritor fascinante que consegue dar uma sensação de pureza e poesia mesmo ao falar em vísceras, excremento e sangue. Na abjeção, seus personagens conservam uma indevassável candura quase infantil. No fundo, a imagem que o autor faz de si próprio. É preciso cuidado para captar a dimensão poética desta linguagem dura. A tradução brasileira não conseguiu. Prevalece o aspecto exterior da grosseria dos diálogos. Arrabal vai mais longe.

O espetáculo do diretor Luís Carlos Ripper é envolvente, embora traga uma assinatura conhecida. Reproduz alguns efeitos que fizeram o sucesso de *O Balcão*, de Jean Genet, na versão de Vítor Garcia.

Ripper quer impacto e consegue. O espectador será conduzido a grandes emoções visuais perante um cenário suntuoso, e que reconstrói o interior do castelo. É preciso não se deixar seduzir por esta engenhosidade que prejudica a compreensão do texto. Afinal, estamos diante de um teatro político, não de uma noite de luz e som. A técnica ilusionista da direção pode impedir que se tenha a verdadeira noção do sentido de instantes como – para exemplificar – a condessa brada: *A justiça neste país é uma farsa sangrenta e absurda*. É algo sério. Não se vai ao teatro, desta vez ao menos, para ouvir Haendel em altíssimo volume. A direção, com seus fogos de artifício virtuosista, parece esquecer que está lidando com a *pátria, my affliction*, de Arrabal. Pátria que interessa a outras pessoas.

O esforço exigido na criação geral levou também o diretor a não cuidar do elenco. A representação está numa linha circence. Sobra pouco para a fantasia delicada de Arrabal.

Ruth Escobar é a brilhante exceção porque ama o personagem e entende o seu real significado político. O seu trabalho emocional, mas lúcido,

confere dimensão atual à condessa. Latídia/Ruth não é apenas espanhola. Está mais perto. Os reparos feitos são observações de quem gosta de *Torre de Babel*. É um teatro cortante e sanguíneo sobre certa resistência. Convenhamos, não é um tema fora de moda.

Trate-me Leão

17 de outubro de 1978

O grupo carioca *Asdríbal Trouxe o Trombone* está em São Paulo para mostrar como se faz um espetáculo rugindo de juventude e vitalidade: *Trate-me Leão*. Não é pouco. Estão escasseando os artistas dispostos a serem fiéis à sua mocidade e a correr riscos numa época em que setores do teatro tornam-se gradativamente empresariais enquanto exala um bom senso suspeito. Se a arte cênica deve ser um logo de coragem e alegria, para quebrar o estabelecido e despertar os homens para algo mais do que a risadinhas ou a cultura do bom tom, então é preciso gostar dos *asdrúbaies*.

Não são os primeiros nem necessariamente os únicos, mas estão entre os melhores e mais competentes entre os que fazem teatro no sul do Brasil. O que não excluía a existência de erros, alguns graves, no trabalho atual.

Trate-me Leão pretende mostrar com toda sinceridade, de modo confessional, a postura de larga parcela da juventude face ao mundo: família, trabalho, amor, futuro e a sociedade de modo geral. Contar como um jovem acorda de manhã e às vezes não sabe absolutamente o que fazer da vida, embora não lhe faltem toneladas de exemplos edificantes a serem seguidos, conselhos, admoestações ou, pura e simplesmente, ameaças.

160

Como o contexto observado é o brasileiro e, implicitamente, todos pertencem à geração posterior aos grandes traumas políticos vividos pelo país (morte de Getúlio, renúncia de Jânio, queda de Goulart e até mesmo o AI-5), seus personagens refletem o vácuo social e existencial, era que a juventude urbana de classe média foi atirada. Esses moços nasceram e cresceram em um tempo em que a sua opinião e/ou participação foi sendo cada vez menos solicitada. Cercados por um sistema educacional mediocri-zante e repressivo e uma sociedade de consumo selvagem, eles incorporaram o isolamento a que foram submetidos e passaram a correr por fora, aos trancos e barrancos.

Trate-me Leão é engraçadíssimo como espetáculo, mas não esconde o desespero subjacente a esse impasse juvenil. Afinal, o Brasil é jovem, mas dominado por uma mentalidade oficial ve-

lhíssima e que não admite diálogo (basta citar o exemplo da repressão nas universidades). Então, o jeito é ganhar a mesada dos velhos e sair por aí tateando, errando e sofrendo.

O espetáculo revela, em cenas aparentemente isoladas, os entrecosques de uma comunidade subterrânea embora circulando nas praias ensolaradas e nos bares agitados, com o meio ambiente hostil. Observamos como eles procuram o amor, tentam fazer o que gostam e resistem aos apelos-pressão escolares e familiares. A peça é construída na linguagem reduzida da população alegre/triste que se expressa com apenas um punhado de vocábulos repetidos à exaustão (*tamos aí, podes crer, etc.*).

A graça e a emoção da montagem reside na sua intenção quase documental. Os intérpretes não precisaram elaborar teorias, mas somente contar suas vidas. Os *asdrúbaies* não interpretam papéis porque eles são os personagens. Quando tudo termina, explicam que pretendem continuar juntos com a possível adesão de mais gente (quem sabe a plateia) porque o negócio é *atiçar a fera*.

Para tratar de gente confusa e sem muita vontade, o grupo agiu de modo contrário: com enorme vontade de trabalhar e convicção ao proclamar suas verdades. O espetáculo é extremamente benfeito, o que se nota de saída

diante da rigorosa expressão corporal. O texto final, assinado por Hamilton Vaz Pereira, também responsável pela direção, foi levantado pacientemente ao longo de nove meses, *tempo de fazer uma criança*, como eles mesmos dizem. *Trate-me Leão* discute, ou fotografa, instantes de alienação, e aí surge o seu único ponto fraco. Os *asdrúbaies* não definem uma fronteira entre a crítica a um determinado estado de coisas e a sua aceitação. Não fica claro se pretendem mudar o panorama com uma proposta que supere a boa vontade abstrata ou só lutar com feras não delineadas. O espetáculo termina com um discurso emocional, mas limitado ao *tamos aí*.

162 Existem, porém, milhares de jovens que já se cansaram de *podes crer* e batalham em frentes precisas. O grupo aparenta ignorar essas pessoas da mesma geração que assimilaram a inevitabilidade do problema político. Jovens iguais que brigam com os pais e com a escola, mas estão, simultaneamente, organizando a União Nacional dos Estudantes, votando na oposição e querendo saber o que está nos jornais.

É claro que a existência do grupo *Asdrúbal* pressupõe uma posição de resistência no estrangulado ambiente cultural brasileiro. Só que a palavra final ecoa frágil em um momento histórico marcado por atitudes crescentemente definidas e claras da mocidade.

Os *asdrúbaies* são uma presença naturalmente progressista no teatro desde que começaram a romper com as falsas aparências artísticas. Trazem a dúvida e a alegria, são contraditórios, mas brilhantes, o que é patente nas interpretações de todo elenco e, em especial, na linha de comicidade de Regina Casé e Luís Fernando Guimarães, um ator que praticamente inventa uma linguagem de expressões e pausas humorísticas.

Triste Fim de Policarpo Quaresma

31 de agosto de 1978

A Grande Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração honra o nome insólito, irreverente e sonoramente agitado que tem. A insinuação de vitalidade que faz ao se apresentar confirmada pela realização de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, espetáculo criado a partir do romance de Lima Barreto.

Os responsáveis pela *Jaz-o-Coração* recuperaram para o teatro paulista algumas virtudes atualmente ameaçadas de extinção nos palcos locais; juventude criadora, senso crítico e – por fim – a determinação em manter o fenômeno teatral como uma experiência estética, política e emocional para além do morno cotidiano pseudoartístico do teatro comercial.

Quaresma oferece ao público duas horas do humor brasileiro que descende, em linha direta do Oswald de Andrade de *O Rei da Vela*. O diretor e adaptador Buza Ferraz não esconde a influência que recebeu de José Celso Martinez Corrêa, que encenou a obra de Oswald de Andrade no Teatro Oficina. O impacto desse espetáculo deixaria vestígios posteriores em *O Casamento Pequeno Burguês*, de Brecht, na versão de Luiz Antônio Martinez Corrêa (irmão de José Celso). Buza Ferraz não é, todavia, um mero copiador, mas um artista que parece disposto a extrair novos efeitos de uma linguagem cênica que se mostrou eficiente.

164 *Quaresma* tem o mérito adicional de lembrar uma obra-prima da literatura brasileira e a figura de seu autor, Afonso Henriques Lima Barreto, esse *mestiço genial*, como o definiu corretamente Alceu Amoroso Lima. Trata-se de um livro desaforado na sua inquietação face a um Brasil mediocrementemente dirigido por uma elite dominante cínica e violenta. Aborda a corrupção política e as desventuras de convicções perigosamente ingênuas, como o nacionalismo positivista do funcionário público Policarpo Quaresma, que sonha com a volta da língua tupi-guarani e da vida campestre alheias às injunções do poder. O diretor Buza Ferraz não conseguiu, porém, adaptar satisfatoriamente toda a história em

termos de dramaturgia fluente. A peça resultante tem certo acúmulo de fatos que dificulta o entendimento das intenções do espetáculo. Nota-se, no meio da representação, cenas arrastadas e quase monótonas. O final, ao contrário, é precipitado, deixando pouco nítido o que acontece com o personagem central.

Mesmo assim, o brilho geral da montagem supera essas deficiências ocasionais. O elenco é o responsável pela façanha ao demonstrar, sempre alegria e gosto pelo trabalho, o que é visível, por exemplo, na participação surpreendente de Stella Miranda no papel de uma irresistível melindrosa. As cores, cenários e figurinos (de Analu Prestes, que também está no elenco) e a trilha sonora combinam impecavelmente com o clima de exagero operístico do espetáculo. E assim temos finalmente um bom momento de teatro vivo, bonito e divertido.

165

Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela

25 de agosto de 1979

Os episódios referentes à mudança de regime no Brasil, em 1964, já foram submetidos a análises e estudos de historiadores, sociólogos e

economistas que começam a repor a verdade, ou parte dela, em questões tão controversas. Falta, ainda, o mergulho das artes no período que marcou não apenas a brutal alteração do sistema republicano brasileiro, mas, também, a radical mudança de nossas vidas.

Leilah Assunção oferece agora uma das primeiras e mais bem-sucedidas contribuições do setor à tarefa de repensar – mesmo que emocionalmente – o país em *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela*, peça voltada para os dias imediatamente anteriores à derrubada do governo de João Goulart.

166

Valendo-se do privilégio artístico da subjetividade e do apelo à própria memória, a autora vai buscar não o trauma político direto que a nação viveu, mas seus reflexos no comportamento cotidiano das pessoas. Para tanto escolheu como cenário de *Vejo um Vulto na Janela* um velho pensionato de Higienópolis. Oito mulheres de temperamentos opostos e origens sociais diferenciadas reagem ao que se passa nas ruas da cidade enquanto vivem pequenos, risíveis, sérios e, às vezes, melancólicos problemas particulares. Duas linhas dramáticas se cruzam na peça: a coletiva, representando fatos históricos em um momento de pré-convulsão social, e a individual quando Leilah Assunção desvenda a alma das personagens.

As pensionistas discutem as passeatas estudantis na rua Maria Antonia, movimentações das Ligas Camponesas nordestinas, discursos de Brizola e as atitudes de Goulart. A radicalização de posições que se abateu sobre a nação acaba afetando o território fechado do pensionato onde homem não entra e as jovens sonham com o futuro. Atritos e brincadeiras revelam a preocupação com o amor, o trabalho, o casamento, veleidades burguesas e generosos projetos de justiça social. Como existem decididas divergências de mentalidade e ideologia, as moças nem sempre se relacionam bem, o que não impede uma solidariedade tácita diante da solidão ou da mal-humorada da proprietária da casa. Com delicadeza e senso de observação, a autora vai entrelaçando os acontecimentos domésticos e os exteriores, fechando a trama com a *Marcha com Deus pela Família*, a tomada do poder pelos militares e a extinção do próprio pensionato. *Vejo um Vulto na Janela* termina, assim, como o réquiem por uma época. Ficção e realidade se fundem nas cenas finais que prenunciam um novo Brasil onde certas ilusões – políticas ou pessoais – não terão razão de existir. Leilah Assunção domina o conjunto do tema escolhido. E embora não defina claramente a personalidade e as motivações de todas as figuras esboçadas. É difícil entender, por exemplo, o

suicídio de uma delas porque não há dados anteriores que preparem o gesto extremo. A obra se sustenta com forte poder de impacto graças à solidez do seu núcleo central trabalhado com muita emoção.

O diretor Emílio Di Biasi ergueu um espetáculo que aproveita as melhores qualidades do texto. Conseguiu dosar os elementos políticos e os puramente romanescos do enredo, conduzindo a montagem a um equilíbrio entre o que seria a intenção política e os elementos psicológicos da obra. O resultado é uma montagem com alma e nervos.

168

O aspecto subjetivo da encenação está garantido e nada há a reparar. O desafio que o espetáculo encontrará pela frente está em seu nó ideológico: a cena da *marcha com Deus*, definidora do mecanismo de pressões que conduziria à deposição do governo legal de João Goulart. Mesmo que, na realidade, o acontecimento tenha sido ridicularizável, sua transposição cênica em termos de mera farsa poderá diluir o gravíssimo sentido daquela iniciativa das forças conservadoras de São Paulo em 1964. Como a tentativa da super-representação e, até mesmo, da chanchada é grande e compreensível, caberá ao diretor preservar a unidade da representação dentro da concepção geral da montagem.

Vejo um Vulto na Janela sustenta-se sobre oito

interpretações quase sempre exatas. Há adequação entre as atrizes e os papéis, reforçando toda a proposta do texto.

Yolanda Cardoso e Ruthinéia de Moraes atuam dentro de um registro histriônico marcado. Yolanda, sem nenhum problema, uma vez que compõe um tipo afinado com o seu temperamento cênico caloroso. Ruthinéia faz uma eficiente solteirona incorrendo, todavia, no risco de exagerar e comprometer o sentido mais profundo de algumas cenas (por exemplo; o preparativo da *marcha com Deus*, quando o aspecto cômico pode anular o resto).

Eugênia Domenico, tranquila, entendeu completamente o personagem. Há humor e uma postura naturalmente jovem em seu desempenho, o que atrai simpatia imediata. Cláudia Mello, dando vazão a sua personalidade extrovertida, apresenta o permanente contraponto crítico que se dissolve numa mal disfarçada fragilidade humana.

Denise Del Vecchio consegue dar presença e credibilidade a um papel pequeno, mas decisivo na complementação do quadro humano pretendido pela autora. Cabe a ela definir um tipo de postura de parte da juventude estudantil, em intervenções rápidas em que impõe sua forte presença.

Yara Reis demonstra disposição em agarrar uma personagem pouco definida e, portanto, difícil.

Sempre que possível, a atriz defende o máximo sua posição dentro de um papel ingrato. Cristina Pereira tem uma sincera participação ao delinear com poucos elementos uma mulher sofrida e intimamente corajosa (Cristina ingressou às pressas no elenco para substituir Sônia Loureiro, que adoeceu).

Cristina Santos, conduzindo um dos personagens-chaves para a definição das diferenças sociais e ideológicas das personagens, tem força para fazer a jovem conservadora com precisão desde que não se deixe levar por uma super-representação declamada que sublinha o papel ao ponto de torná-lo óbvio.

170 Boas atrizes, direção segura, um cenário expressivo de Flávio Phebo reconstituindo o ambiente tenso do pensionato acentuam a eloquência do texto de Leilah Assunção. *Vejo um Vulto na Janela* é um acontecimento artístico e uma intervenção política que amplia a temporada teatral e as possibilidades do palco como centro de circulação de ideias.

A Vida É Sonho

15 de novembro de 1978

O espetáculo *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca (Teatro Faap), oferece ao espectador o

prazer do grande texto literário. O esplendor da poesia e a monumentalidade das ideias expostas pelo gênio espanhol são suficientemente fortes para sensibilizar o público porque sintetizam um momento expressivo da cultura ocidental. Muitas vezes o peso da tradição literária torna quase obrigatório admirar criações artísticas que, na realidade, chegam esmaecidas ao homem moderno. O *grande teatro do mundo*, de Calderón tem, entretanto, a vitalidade das obras-primas que atendem às solicitações do imaginário, as fantasias e as inquietações humanas de todos os tempos.

O poeta madrileno, ao escrever, em 1635, a história do rei Basílio, da Polônia, que aprisiona o filho para testar as suas qualidades e defeitos naturais, e a posterior ascensão do encarcerado ao poder, apreendeu, de uma só vez, alguns Pontos-chaves do drama eterno do homem. Ao longo das ações surgem as questões filosóficas sobre a aparência enganosa, dos fatos e das coisas, as limitações e a finitude da vida e a fragilidade da riqueza e da glória. Calderón faz, ainda, uma reflexão a respeito do poder que a passagem do tempo não desmentiu. Quatrocentos anos se passaram desde o dia em que fixou a cena do povo sendo reprimido após ter participado de uma revolução de caráter inicialmente renovador e dificilmente se poderá contestá-lo hoje.

O poeta trata de muitos assuntos sem perder a leveza, o sopro poético e o sentido de entretenimento.

A montagem é mais um trabalho do grupo Pessoal do Victor, atualmente integrando o Centro de Teatro do Instituto das Artes, da Universidade de Campinas. A companhia reafirma assim uma posição de pesquisa e não comercialismo que merece todo apoio e respeito. Espera-se que a possibilidade aberta à área universitária tenha duração e possibilite experiências bem-sucedidas. O problema do espetáculo reside na pouca força do elenco para sustentá-lo integralmente. A grandeza da linguagem do autor, a solenidade dos diálogos e situações não aceitam interpretações lineares por parte de intérpretes não acostumados a tarefas tão difíceis. O direito de tentar é legítimo, como é, ao mesmo tempo, inegável que há uma idade e um grau de amadurecimento para determinados empreendimentos artísticos. Raramente um ator ou atriz salta incólume de um período relativamente pequeno de trabalho para papéis que representam pontos supremos da dramaturgia universal. Na maioria das vezes, o nível cai e o resultado do espetáculo é afetado. Todos provavelmente se lembram da dificuldade passada, há alguns anos, pelo diretor José Celso Martinez Corrêa para encontrar o ator com adequação física, talento e experiência para viver

Galileu Galilei, ocasião em que surgiu Cláudio Corrêa e Castro.

O diretor Celso Nunes arriscou e ganhou só parcialmente. O seu espetáculo é bonito e bem realizado como um todo, mas novamente é visível o pouco cuidado dispensado ao trabalho de ator. Vale a pena tratar caso por caso para que a questão fique clara. O desempenho mais acabado é o de Adilson Barros com a cuidadosa composição do rei Basílio, interpretação densa e acompanhada de correta postura corporal, voz pausas e olhares que ajudam a construir a figura pretendida. Em seguida está Márcio Tadeu, ator capaz de estabelecer rapidamente uma relação de simpatia com o público dentro de uma permanente atitude de quem está brincando com o papel. A utilização de certas expressões como máscaras é perfeita embora ameaçada pelo excesso. Márcio Tadeu só tem proveito a tirar desse humor (e dessa leve semelhança com Peter Ustinov) desde que não se permita cair no imobilismo dos estereótipos.

Eliane Giardini tem o que falta a várias atrizes jovens, uma voz dramática e poderosa: faltou-lhe orientação para que juntasse essa voz à interpretação completa. Ela não extravasa todas as emoções que o personagem sugere. Mesmo assim, tem instantes convincentes que atestam suas potencialidades à espera de uma explosão

no palco. Marcília Rosário recebeu os cuidados do figurinista, mas é visível que não existe, ou não aparece, a linha do personagem. Entra e sai de cena, diz e faz coisas sem transmitir exatamente a ideia do autor. Reinaldo Santiago tem o tipo do personagem e o explora, mas com a dimensão vocal aquém da figura retratada.

Paulo Betti foi sacrificado em função do físico desembaraçado e da juventude. O seu príncipe Segismundo não consegue acompanhar a criação de Calderón de la Barca. Paulo tem garra, mas falta a profundidade. A sonoridade dos pronunciamentos do príncipe está prejudicada por uma representação quase toda gritada que diminui um personagem de múltiplas facetas. Antônio Francisco Chaves, um rosto expressivo, tem pequena participação que deveria ter sido mais valorizada. Sua composição reflete a oscilação de estilo dentro do espetáculo porque parece mais um camponês nordestino (o que até seria interessante desde que intencional e dentro de uma visão nova da peça). Não se nota cuidado com a verbalização, as palavras saem displicentes e em tom meramente realista, como se o texto fosse um drama médio da literatura brasileira, O grande desperdício da montagem é o do tipo de Waterloo Gregório. Há um abismo entre a sua figura magra e agressiva e o tom infantil da interpretação. Usa uma voz desnecessariamente

ingênua quando não é nada disso que se espera. A longa observação em torno dos desempenhos não deve sugerir desestímulo aos espectadores. *A Vida é Sonho* tem um resultado final positivo que justifica o interesse. Celso Nunes continua dispensando atraente tratamento visual às encenações que realiza, no que foi especialmente auxiliado por Márcio Tadeu, responsável pelos belos e inventivos cenários e figurinos. O trabalho de Márcio, usando cores significativas e achando boas soluções para os volumes modernizam, em parte, o mundo de Calderón de la Barca. O espetáculo tem cor e fantasia (principalmente na parte musical, com temas espanhóis). *A Vida é Sonho* é um soberbo texto literário e o *Pessoal do Victor* quase sucumbe diante do desafio de mostrá-lo. Ousadia perigosa, mas apesar de tudo simpática, porque a ela devemos algo de realmente importante na temporada.

175

A Vinda do Messias

30 de abril de 1970

Em Timochenco Wehbi coexistem o sociólogo e sentimental quase exagerado. De um lado, temos o arguto observador de fenômenos sociais e, de outro, o emotivo que se comove com uma

história dramalhônica, uma música dor de cotovelo. O homem crítico e o pierrô se encontram e se complementam na personalidade deste dramaturgo que estreia com *A Vinda do Messias*, onde vamos encontrar, exatamente, estas características da sua maneira de ser.

A personagem, Rosa Aparecida dos Santos, é uma mulher do interior com os valores e tabus inerentes a uma formação quase rural. Os azares da vida acabam por lançá-la em São Paulo, o centro neurótico e destruidor da industrialização, da competição individual exacerbada e da especialização. Sabendo apenas costurar, atividade artesanal deslocada em um meio de produção em massa, e violentada por um mundo que não entende, ela perde o chão de realidade e mergulha na fantasia. O sonho, a espera de um ser imaginário, passa a formar o imaginário dessa comovedora figura feminina. A brutal carência afetiva que marca sua existência vai obrigá-la a idealizar o amante maravilhoso: *Messias*, o esperado que nunca chegará. A trajetória desta mulher ao longo de dez anos, vividos em um acanhado apartamento,, em cima da máquina de costura, esperando um homem inexistente, constitui o entrecho da peça. Timochenco Wehbi, vivendo sempre esta aparente contradição de ser o analista frio e o romântico incorrigível ao mesmo tempo, construiu um monólogo que se alterna entre o patético e o

ridículo, formando ao final um painel único onde está a marca da crítica a uma sociedade que vive da destruição dos valores humanos.

A tangibilidade de Rosa e de suas atitudes nasce do poder de observação do autor, da sua capacidade de fixar com perfeição os costumes, as manias, o linguajar e as superstições de uma mulher originária do meio de onde Rosa procede e as suas reações diante do processo de massificação a que é submetida. O espetáculo tem causado um impacto sobre o público que identifica nesta tragédia de solidão a face cruel desta cidade desencantada, desta vida sonhada por milhões de pessoas do Brasil inteiro.

A peça foi desdobrada em dez cenas ligadas por músicas que se integram ao texto como um comentário à ação. Aqui está a chave que impede o envolvimento total do espectador, a catarse que o levaria ao choro e ao conseqüente alívio. Cada cena é seguida de música e uma queda de luz. Basta esta interrupção de segundos para o público se livrar da emoção que supera o raciocínio e levá-lo a considerações sobre a engrenagem em movimento contra Rosa Aparecida dos Santos. O diretor Emílio Di Biasi orientou seu trabalho justamente no sentido de explorar este distanciamento, de pegar o espectador e levá-lo quase às lágrimas e, em seguida, trazê-lo à objetividade dos fatos. Uma encenação perfeita que o coloca entre

os mais criativos diretores brasileiros do momento. O espetáculo tem ritmo preciso e desenvolvimento equilibrado entre o drama puro e simples e a crítica social, sublinhando sempre a literatura de Timochenco. A direção captou e valorizou certo toque de magia, de nostalgia que permeia a peça inteira, uma saudade malcontida do interior. Rosa é uma mulher simples e tem o lirismo que se extravasa, na intimidade com o luar, por exemplo. A lua é um elemento importante de poesia e tristeza na vida desta mulher sofrida que espera o amor.

Rosa Aparecida dos Santos, no palco, é a extraordinária Berta Zemel. Mesmo que, por um absurdo qualquer, nada valesse no espetáculo, restaria o grande talento desta atriz. Berta Zemel tem a máscara, a voz, a autoridade cênica que a coloca entre as maiores intérpretes do teatro brasileiro. E o seu desempenho é extremamente difícil, pois sofre interrupções (as cenas). Ela não pode seguir uma linha crescente de emoção até chegar à explosão total dos sentimentos. Cada cena tem seu desenvolvimento separado da seguinte. E Berta Zemel cria, em seus mínimos detalhes, a figura, a personalidade de Rosa, com uma força interior, uma verdade e uma segurança impressionantes. *A Vinda do Messias* anuncia um dramaturgo de talento (Timochenco tem outras peças em preparo) e confirma as qualidades de Emilio Di Biasi e Berta Zemel. Um espetáculo importante.

Anos 1980

Afinal, uma Mulher de Negócios

23 de maio de 1981

Um espetáculo de teatro é um avião prateado rolando na pista. A imagem, talvez insólita, me ocorre quando as luzes se apagam e tem início o que deveria ser – sempre – um momento mágico. Há o tempo certo – embora variável de peça para peça – para que, este avião o portentoso, a encenação teatral, levante voo. Voo soberbo se o texto é excepcional, voo modesto se o enredo/ montagem são menos ambiciosos. Mas sempre há o instante em que a plateia sente estar voando; ao contrário, a pista termina e temos o imprevisível (ou o desastre).

São ideias/imagens que me ocorriam ao final do primeiro ato de *Afinal, uma Mulher de Negócios*, de Rainer Werner Fassbinder, brilhante revelação do moderno cinema alemão e, também, dramaturgo. Durante o intervalo as pessoas se indagavam sobre o que, afinal, estaria acontecendo. Em cena estava Fassbinder, um elenco respeitável comandado por Irene Ravache, uma direção de Sérgio Brito. Meticulosos detalhes cenográficos e de figurinos, luzes, música. Produção visivelmente dispendiosa. Uma noite em que, coisa rara,

gente conhecida da profissão comparecia para ver o trabalho dos colegas. E o avião, ato inteiro decorrido, não levantara voo. Emoção, surpresa ou revelação não atingiam a plateia (e assistíamos a uma história de amor e morte).

O segundo ato infelizmente confirmou o primeiro. Aplausos delicados como convém. Mas sem o travo emocional quando a música é boa, o romance envolvendo, o discurso vibrante, a missa bem cantada, o gol maravilhoso, o estrondo das turbinas revelando a decolagem perfeita. Escolham a imagem. Qualquer tema que defina a obra ou o gesto bem-sucedido: pois era isto que faltava.

180 O primeiro e visibilíssimo problema de *Afinal, Uma Mulher de Negócios* é o de ser uma peça fraca. O ótimo Fassbinder, cineasta de *O Casamento de Maria Braun*, não é necessariamente igual no palco. No caso, está simplesmente monótono, uma pálida imagem da dramaturgia de origem expressionista alemã em que os textos são curtos, as situações esquemáticas, quase um roteiro para determinadas colocações. Mas as altas criações do expressionismo – mesmo quando imperfeitas, difíceis de traduzir ou incompletas – têm um forte sopro criativo. Fassbinder, ao contrário, escreveu um melodrama menor apesar das tinturas históricas, intenções socioideológicas, etc. Apesar das belas palavras explicativas de sua

visão do realismo (ele não se diz expressionista), *o realismo que imagino é aquele que passa na cabeça do espectador, e não o que está lá dentro do palco: este as pessoas já tem todo dia. O que eu quero é um realismo que admita a realidade. Devemos oferecer uma possibilidade às pessoas de se abrirem para as coisas bonitas de forma que revivam o que estão vendo e não lhes seja tolhido gozar sua própria realidade.*

Perfeito. O artista Fassbinder acaba de pronunciar interessante definição/defesa de sua arte, que pratica no cinema, pelo menos em Maria Braun, não em *Afinal, uma Mulher de Negócios*. Mesmo tendo em mãos um enredo potencialmente forte: a história de uma mulher que, em busca da liberdade individual em uma sociedade patriarcal, autoritária e machista, envenena, calculadamente, maridos, filhos e os pais. Fato real ocorrido em 1831, em Bremen, Alemanha, e reaproveitado literariamente pelo dramaturgo. Terror e análise social que, bem manipulados, dariam uma peça magnífica. Dariam. Só resultou, contudo, em enredo semipolicial que o público desvenda rápido e se entendia ao começar a prever, sem erro, como a mulher vai eliminar os opressores. O rascunho dramático, sinopse de novela ou roteiro de filme que se vê, nada tem de relevante. Talvez seja indicação para o encenador. O que vem a seguir é tarefa e desafio para o encenador.

Confiança é o que não faltou ao diretor Sérgio Brito desde que, espantosamente, definiu a peça como um *texto riquíssimo*. Se é isso mesmo, então por que o espetáculo não tem alma? Ele é bem acabado, ostenta um ou outro requinte e virtuosismo, mas ali falta paixão. O toque crispado do criador à altura do prestígio de Sérgio Brito. O diretor não conseguiu jogar Fassbinder para as alturas do grande voo. Nem deixar as marcas de quem tentou. O que seria perceptível se o elenco demonstrasse rendimento harmônico e ao nível do que se podia esperar de alguns intérpretes. Mas o diretor não extraiu de Irene Ravache sua carga enorme de impulsos dramáticos a um milímetro da explosão. A força da atriz é tolhida pela fragilidade do texto e pela ausência de alternativas, na direção, que a ajudasse vencer as barreiras da peça. Outra oportunidade penosamente desperdiçadas é a de levar Adilson Barros a um novo estilo de representação, conservando o brilho emocional que demonstrou em *Na Carrera do Divino*. Adilson perde-se por que não consegue utilizar a voz dramaticamente. Ao ordenar à mulher – espaçadamente – *café, jornal, charuto*, o ator já deveria criar um clima. Não o faz e agrava o resto com um sotaque inteiramente alheio ao espírito da época retratada (e, omitindo o S de quase todos os plurais), impossível imaginar uma

situação burguesa, eminentemente citadina, com um linguajar nos limites do rural. Abrahão Farc – por experiências anteriores, adequação física e instinto dramático – aproxima-se do universo de Fassbinder. Ivan Lima defende sua parte e aqui a voz o ajuda. Liana Duval parece agir por livre iniciativa e segundo o modo de representar que conhece. A direção de ator está ausente ou invisível.

Afinal, uma Mulher de Negócios não pode se apresentar como discussão feminista (ou sobre a condição feminina). É rasa e caricata demais. O debate do assunto está nos dias atuais mais avançado para que alguém se impressione com as exaltações piegas e melodramáticas da peça. O cotidiano – mesmo o nosso – superou a gélida visão germânica de Fassbinder. Uma pena por todos nós e – especialmente – por Irene Ravache, hoje uma das primeiras atrizes de São Paulo. Ela merecia estar – junto a Adilson Barros – no voo que aqui não acontece.

183

O Amigo da Onça

18 de agosto de 1988

O suicídio do desenhista de humor Péricles, em 1961, não provocou celeuma ou comoção popu-

lar. No Brasil de televisão incipiente, e não sendo ele celebridade do rádio – como Francisco Alves e Carmem Miranda, que faleceram pouco antes -, sua morte teve o impacto diluído. O mesmo aconteceria, pouco depois, com o compositor Assis Valente, que solitário e deprimido se matou com formicida num banco de praia. Ambos eram importantíssimos na vida de milhares de pessoas, mas estavam escondidos por suas obras e, assim, saíram melancolicamente de cena.

A curta vida do criador do *Amigo da Onça* é resgatada afetuosamente pelo colega Chico Caruso, que, fiel a uma regra básica do ofício, evitou concessões ao drama, preferindo a ironia e a irreverência. O tema é, também, pretexto para situar Péricles e o jornalismo da época (décadas de 40 e 50) na paisagem de um Rio excepcionalmente belo e de melhor qualidade de vida. Ao montar o enredo, Chico teve a feliz ideia de introduzir o próprio *Amigo da Onça* e, através dele, discorrer sobre a criação artística e um suposto espírito nacional urbano resultante de desencanto afetivo e mau-caratismo engraçado. Caruso faz um retrato de traços leves, ignorando pessoas, fatos e locais importantes: a Rádio Nacional, o Café Nice, políticos, ídolos do rádio etc. A peça concentra-se na obsessiva relação de Péricles com a criatura que inventou e acabaria por aprisioná-lo na sensação de perda de identidade. Como pano de fundo,

desacertos amorosos e alcoolismo. A vida do artista surge fragmentária por vontade ou inexperiência do autor.

O espetáculo não está preocupado com inovações cênicas. Prefere a vibração do elenco, para oferecer uma ideia colorida do Rio dos tempos em que a revista *O Cruzeiro* vendia 750 mil exemplares. O diretor Paulo Betti organizou a encenação na linha da funcionalidade, simplificando cenários e caracterizações de personagens. Há perda de substância na concepção (fica impossível perceber o que foi a redação da revista com tipos famosos como Davi Nasser). O equilíbrio cênico, entretanto, é assegurado pela pressão do conflito central. Todas as interpretações estão bem delineadas dentro de situações esboçadas com rapidez, *flashes* ocasionais ou repetidos. A definição do clima da peça e do espetáculo concentra-se no confronto Péricles (Antonio Grassi) e o Amigo da Onça (Chiquinho Brandão). Grassi é uma presença fisicamente forte com uma representação difusa; mas é assim que o original parece ter sido construído. Chiquinho Brandão, ao contrário, é – a partir da adequação do físico – tudo aquilo que se imagina do Amigo da Onça em termos de cinismo e impiedade bem-humorada.

Espectáculos que revivem artistas como Dalva de Oliveira e Noel Rosa não são saudosistas, se vistos

como tentativas de recuperação de um país que se estilhaçou ao entrar no esquema perverso de desenvolvimento sem progresso real. É o caminho da poesia para contestar a barbárie e por este motivo, o caloroso *Amigo da Onça* desperta toda simpatia.

Anti-Nelson Rodrigues

18 de novembro de 1981

186

Um espetáculo bonito é a melhor homenagem que se poderia prestar a Nelson Rodrigues, recentemente falecido. Ele certamente gostaria de ver *Anti-Nelson Rodrigues*, realização fide-
líssima ao espírito da obra do dramaturgo, mas – ao mesmo tempo – permitindo-se um tipo de criatividade que de modo geral. incomodava o autor (*tenho pavor de diretor inteligente; O bom ator é o canastrão*, etc.). O encenador Paulo Betti felizmente cometeu o pecado da inteligência, o que se pode tomar como uma segunda homenagem ao público.

A peça é a penúltima do escritor, escrita em 1974, graças à insistência da atriz Neila Tavares. Tem um único e rápido ato com a concisão dramática, a justaposição e o encadeamento de diálogo, o poder verbal traduzido em imagens fortes, e a

poesia que só mesmo Nelson Rodrigues conseguia extrair das situações grotescas, banais ou odiosas que imaginava.

O texto é a reiteração obsessiva da temática deste moralista e conservador que paradoxalmente revolucionou o teatro: uma moça virgem, puríssima, suburbana e pobre, assediada por um rapaz rico, canalha e prepotente. Ela tem um pai amoroso, exaltado, naturalmente conservador. Ele tem pais infelizes, incompatibilizados, de caráter duvidoso e, naturalmente, conservadores. O choque de almas danadas, mas nostálgicas de pureza compõe o entreccho melodramático com toda a coleção de exageros, frases feitas e preconceitos que caracterizam Nelson Rodrigues. Um mestre do ofício encanta. Nelson Rodrigues teve o privilegiado dom do *texto final*. Suas histórias são definitivas, não há uma linha a mais ou a menos. Além dele pouquíssimos atingiram a perfeição de dizer logo a que vieram. A maioria dos autores novos é prolixa e mal consegue armar o arcabouço dramático das peças.

Paulo Betti – apoiado pelo cenógrafo Felipe Crescenti, que consegue efeitos visuais surpreendentes sobre o palco – aceitou literalmente o universo maníaco do dramaturgo. O resultado é uma montagem clara que prende rapidamente a atenção sem virtuosismos supérfluos. Uma hora e meia de emoção, humor e sentimentalismo

(a peça, ao contrário de toda a obra restante do escritor, tem a novidade de um final feliz). Betti trabalhou bem e com gente sensível, ainda que nem todos com os recursos dramáticos ou adequação física que Nelson Rodrigues requer. Há esforço sincero do elenco, mas só os intérpretes com o temperamento próximo ao mundo radicalmente operístico-folhetinesco de Nelson atingem pleno rendimento. Renato Consorte sozinho assegura o prazer do espetáculo. Questão de tipo e intensidade emocional. Belo reencontro de um ator com sua arte após três anos de ausência. Guilherme Corrêa também se afina com a realidade especial da obra ao compor com segurança uma das exasperadas personagens, tudo ao gosto do dramaturgo. Luís Guilherme, com uma boa combinação físico-voz, tem o tom exato do mau-caráter que povoa o teatro de Nelson Rodrigues. Sônia Loureiro, Cecília Rabelo e Manolo Fernandes, mais contidos numa linearidade em que se antevê menos as características básicas dos personagens: ingenuidade e sedução; infelicidade e rancor; fraqueza moral. Maria Helena Steiner, discreta, como empregada, tem rápida e ótima aparição como *mulata sensacional*. O conjunto de intervenções acaba sendo harmônico e o espetáculo fluente. Ninguém, desde que admirador de Nelson Rodrigues, poderá deixar de gostar. E Paulo Betti

tem assegurado o direito natural de encenar *A Serpente*, última peça de Nelson Rodrigues.

Aqui Há Ordem e Progresso

1º de novembro de 1980

A Penitenciária do Estado tem palmeiras reais no jardim de entrada. Majestosas. Elas estão plantadas diante do sólido edifício construído nos anos 20. Placas de bronze bem trabalhado e judiciosas inscrições em frontispícios e paredes atestam a intenção, pelo menos formal, das elites dirigentes da época em oferecer uma oportunidade de reabilitação aos condenados daqueles tempos de Júlio Prestes, Altino Arantes, Cândido Mota, Herculano de Freitas e Ramos de Azevedo, engenheiro responsável pelo elegante prédio, diferente da agressividade fria dos paredões de cimento das atuais prisões. É verdade que, na prática, a repressão e a violência aos deserdados estavam sempre presentes naqueles dias antigos. Existem estudos reveladores (particularmente os de Paulo Sérgio Pinheiro) sobre o assunto. Mas, em todo caso, havia a intenção aparente de ajudar o preso. O crescimento da cidade, os enormes e complexos problemas sociais decorrentes da urbanização, desigualdades econô-

micas, industrialização, etc., fizeram do sistema penitenciário brasileiro, paulista em particular, uma espécie de máquina atrofiada e difícil de dirigir. O noticiário dos jornais e os livros de repórteres especializados comprovam o fato.

Mesmo assim, as palmeiras reais continuam, altas, no mesmo lugar e numa indicação clara de que penitenciária não se constrói como um circulado inferno de Dante. É casa de reeducação. E o teatro oferece sua contribuição através da tentativa de se criar um grupo amador entre os detentos. O resultado de quatro meses de trabalho com mais de 30 sentenciados pôde ser visto anteontem à noite no auditório da Penitenciária (será reapresentado segunda-feira). O espetáculo, uma criação coletiva, chama-se *Aqui Há Ordem e Progresso*, cinco quadros rápidos que mostram o cotidiano da prisão e seus habitantes.

190

A experiência é iniciativa da atriz e empresária Ruth Escobar com a colaboração direta de alguns profissionais do teatro (Roberto Lage, diretor; Luis Carlos Laborda, ator; Andréa Leão Gonçalves, atriz; e outros). Coube a Lage a difícil tarefa de coordenar a criatividade dos presos que se apresentaram voluntariamente para o espetáculo. Os próprios reeducandos são os autores do texto, onde ironia e crítica se confundem com a dor maldisfarçada. Roberto Lage, Laborda, Andreia, Ruth e demais companheiros

conseguiram transmitir aos encarcerados a noção bem aproximada do clima teatral. *Aqui Há Ordem e Progresso* tem momentos convincentes de representação e engenhosidade na concepção dos cenários e figurinos. É teatro apesar das limitações naturais.

Não tem sentido analisar em detalhes as qualidades artísticas do empreendimento que, evidentemente, não segue padrões estéticos convencionais. O que interessa é constatar a alegria dos envolvidos no processo. Cada sessão é vista por cerca de 300 presos e, segundo Ruth Escobar, a reação é entusiástica, tanto no palco quanto na plateia.

O preso, pela situação de isolamento em que se encontra geralmente, só pode se dedicar às artes de caráter individual, como a pintura, escultura e, ocasionalmente, literatura (é bom não esquecer que Jean Genet, uma revelação importante como autor para o teatro moderno ocidental, foi descoberto numa penitenciária). Teatro e música estão entre as poucas artes coletivas possíveis na prisão. Dado o seu caráter artesanal, independente de recursos técnicos sofisticados, pode ser executado a partir de, apenas, um punhado de pessoas dispostas. O resto é improvisação e criatividade. Espera-se, portanto, que *Aqui Há Ordem e Progresso* seja o início de uma atividade contínua. Psicólogos,

juristas e psicanalistas poderão informar, melhor que o crítico teatral, sobre o papel positivo do teatro na reanimação psicológica de um homem confinado entre quatro paredes.

Como observador da experiência, e sabendo que ela representa a quebra da rotina da penitenciária, comportando eventualmente certa margem de riscos, etc., suponho que nem todas as autoridades vejam com bons olhos este tipo de trabalho. Gostaria de lembrar, entretanto, que teatro em prisão não é propriamente novidade. Em 1913, sete anos antes da inauguração da Penitenciária do Estado de São Paulo, a atriz Sarah Bernhardt, suprema diva dos palcos europeus, apresentou-se aos sentenciados da penitenciária de San Quentin, nos Estados Unidos. Quarenta e quatro anos depois, no mesmo local, os artistas da companhia Actor's Workshop, de São Francisco, viveram um espetáculo inesquecível: a apresentação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, para 1.400 presos de uma só vez.

Naquele dia, 19 de novembro de 1957, o elenco não tinha a menor ideia do que poderia acontecer. Afinal, representariam uma peça difícil, profundamente intelectual, metafísica, que deixara perplexa as sofisticadas plateias da Europa. O diretor da montagem, Herbert Blau, subiu ao palco para preparar os espectadores, explicando, mais ou menos, a história de Beckett. Nenhum

problema. Todos assistiram silenciosamente e demonstraram perfeita compreensão da obra. Frases e personagens da peça tornaram-se desde então permanentes no vocabulário particular de San Quentin.

Aquela Coisa Toda

18 de novembro de 1980

O melhor de *Aquela Coisa Toda* é, justamente, aquela coisa toda. Como o pior de *Aquela Coisa Toda* é aquela coisa toda.

Já que todos entenderam, vamos em frente. É que... Como? Como? Ah, não entenderam. Mas como não? O espetáculo *Aquela Coisa Toda* é a criação do grupo carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que passou por aqui no ano passado, com *Trate-me Leão*. Estamos nos entendendo? Ótimo, Pois ver *Aquela Coisa Toda* exige, em primeiro lugar, descobrir o Teatro Alfredo Mesquita. Apesar de malévolas insinuações conspiratórias, o local existe sim, situado na rua Sta. Madalena, travessa da Brigadeiro. Quando você entra na sala, esbarra em um grupo todo fantasiado, batendo uns bumbos, fazendo uma zoeira. Você nota duas meninas extremamente charmosas que, naturalmente, são Regina Casé

e Patrícia Travassos; e também um cidadão de cabelo comprido, meio foragido de uma ilha deserta. Se te olhar firme, tipo Humphrey Bogart, não precisa correr, ele não morde nem dá murro na cara. É o Perfeito Fortuna, tremendo ator. O público vai se ajeitando e eles lá na porta, malhando o couro. Depois, displicentemente, cantando (mal), sobem ao palco e começam aquela coisa toda, que afinal de contas não é coisa nenhuma, mas às vezes é uma coisa engraçadíssima: o antiteatro, ou o superteatro. O elenco narra a caótica história de uma companhia teatral: brigas internas, planos mirabolantes, ideias que surgem, rompimentos definitivos e prontamente reconsiderados. É isto: um jogo teatral de aparentes improvisações, brincadeira arquitetada sobre o amor pela comédia de pastelão, *nonsense* e festinha de colégio.

O *Asdrúbal* se define atualmente como *uma dispersa trupe de solitários*. Falta acrescentar: *inconquistáveis*. Dispersa trupe de solitários *inconquistáveis*. Eles são vivos e notáveis e estão destinados a acabar, quem sabe, brevemente. Porque não querem compromissos com a cultura artística elaboradas pelos demais grupos, intérpretes, teóricos, professores e críticos.

Não estão nem aí para nada. Vivem uma extremada experiência coletiva, de certa forma fechada e alheia às intervenções opinativas. O

grupo não é dado a ler peças, discutir teatro, levar crítica a sério. São do *Asdrúbal* e isto é o começo, o meio e o fim.

Consultei o Jairzinho da diagramação, meu assessor para arte alternativa/jovem (sempre ouço espectadores de idade, formação e gostos diferentes dos meus). E o Jairzinho (atenção turma do *Asdrúbal*, está falando alguém de sua geração e cabeça) disse: *Eles são legais, mas estão exagerando ao esticar as coisas, falar tudo pela metade, tirar umas ondas infantis.*

Mas o *Asdrúbal* é uma trupe que faz teatro com sangue e alma. Tem humor, deboche e autogozação próximos do hilariante e (estranhamente) da crueldade. Você se diverte. Você se chateia. Você dorme. Você gargalha. Você percebe que eles são vitais enquanto mais da metade do teatro brasileiro é afetado, cansado, comercial e sem brilho interior. Como o *Asdrúbal* faz questão de não se misturar e não se comprometer com a racionalidade teatral, é uma confraria de artistas livres. Livres até para naufragarem gloriosamente. É possível que seus integrantes tenham a exata perspectiva (pelo menos é o que se detecta nas entrevistas de Hamilton Vaz Pereira, diretor artístico da trupe). Por esta *linha* de raciocínio, conclui-se que eles, a rigor, não são alienados (ou são?). O *Asdrúbal* é mais o documento vivo do Brasil atual em que parte da juventude desistiu

de encarar a sério a política, os mais velhos de um modo geral e a cultura. Eles são eles, uma tribo de individualistas talentosos, pessimistas esperançosos, derrotados que não se rendem e proclamam que nada devem ao teatro atual. Mas devem como, por sua vez, o teatro atual deve muito ao *Asdrúbal*.

A Aurora da Minha Vida

6 de agosto de 1981

196 Aprofundando sua particular visão da vida e das relações humanas, em que predomina a solidão e a fragilidade emocional das pessoas, Naum Alves de Souza, depois do sucesso de *No Natal a Gente Vem Te Buscar*, recua aos tempos da infância-adolescência em *A Aurora da Minha Vida*. As atenções do autor se voltam agora para o período escolar, rico em imagens indelévels de uma época onde se criam alegrias ou traumas fundamentais para a personalidade do futuro adulto. Um mundo regido por aparente humanismo e boa vontade, mas que, na realidade, cristaliza de forma exemplar os sentimentos de classe e os mais irredutíveis preconceitos morais, religiosos e ideológicos. Não é nenhuma novidade – a não ser para os cínicos ou conservadores

totais – que uma escola (um sistema de ensino) pode ser agradável ou torturante.

Em *Aurora*, Naum resgata lembranças pessoais em forma de recordação comum à plateia (cuja reação confirma o escritor). O pretexto para o *acerto de contas com o tempo perdido* está na visita de um homem à velha escola. O toque que abre as portas do passado para um mergulho nostálgico e às vezes dolorido, através de oito alunos representativos da galeria humana inevitável em qualquer sala de aula. Naum vai expondo a crueldade de muitas brincadeiras infantojuvenis. O despotismo dos professores (pobres diabos, funcionários públicos frustrados, mas incorporando os valores das elites e do poder), os clarões repentinos de calor humano, as fantasias e esperanças daquela comunidade estudantil. O autor não esquece o aluno retardado, a mocinha gorda, o filho de alguém importante, a jovem que defende os colegas, as gêmeas antipáticas, e outros. Como não deixou de incluir uma variedade de comportamentos dos professores, representantes da autoridade além família.

Naum Alves de Souza tem a qualidade visível da sinceridade. Como um pintor primitivo, recria determinado mundo segundo sua sensibilidade e indiferente às demais implicações sociais ou ideológicas. Aparenta não visar nada além da

suave, se possível poética e teatral, reminiscência. A ausência de sentido crítico abrangente já estava presente em *No Natal*, onde o tema é a velhice e o desencontro afetivo entre parentes. Afora a ênfase psicológica, há também o gosto simples pela fantasia cênica. Teatro visto pelo autor (e diretor) como brincadeira e basta. Não lhe importa – aparentemente – que sejamos hoje adultos face a novas exigências: no cotidiano e no palco. O projeto artístico em andamento dedica-se ao particular e ao subjetivo: uma maneira de viver e fazer arte.

O traço infantil é visível na obra de outro criador do teatro. O espanhol Fernando Arrabal reveste o comportamento dos personagens de um tipo de candura que os deixa alheios às violências que presenciam ou cometem. Há em sua técnica de ficcionista a capacidade de fazer justamente desta inocência o espelho esmagador da maldade dos mais velhos. Arrabal chegou à perfeição (fora de cena) ao escrever o romance *Viva la Muerte*, onde, com linguagem, ênfase e observações infantis, monta um dos mais devastadores libelos contra o franquismo que se conhece. O ficcionista transcende a fotografia e o jogo terapêutico, para chegar ao político. Tudo sem prejuízo da poesia e da teatralidade (ou do equilíbrio romanesco). O cinema de Carlos Saura atinge o mesmo resultado. Naum, ao contrário,

conforma-se com uma espécie de queixa delicada, alfinetada na consciência.

Como responsável pela encenação de *A Aurora da Minha Vida*, o dramaturgo obtém bela uniformidade cênica e interpretativa. O espetáculo é coeso no visual e na representação.

Nada melhor do que um elenco convencido da parte que lhe cabe. Sinceridade aliada à emoção fazem uma parceria de primeira ao longo da peça. Ninguém destoa porque, afinal, quem não reconheceria as situações expostas em Sorocaba, Pirajuí, no Des Olseaux, em Ourinhos ou no Jardim da Luz? Bons intérpretes, direção segura, cenografia e figurinos expressivos na capacidade de remeter a imaginação do espectador a um ambiente preciso, o espetáculo só é afetado pelo texto extenso e reiterativo. O autor repassa demais os fatos e incidentes. O que prejudica os melhores achados como a presença do garoto retardado (que Paulo Betti faz impecavelmente) que se dilui ao ser sublinhada (idem o aluno arrogante que sofre de doença incurável).

Um trabalho teatral curioso, uma linha de pensamento. Confesso, quase me desculpando, não ser o meu jeito de pensar ou sentir. Diferenças de temperamento, quem sabe. Mas convicção é artigo que anda escasso nas artes hoje em dia. E *A Aurora da Minha Vida* foi feita (texto e montagem) por quem acredita no que escreve, dirige e interpreta.

Bent

27 de janeiro de 1981

Bent é uma peça sobre homossexuais e nazistas. Combinação idêntica a um fósforo em um tanque de gasolina. O espetáculo está lançado e o teatro, lotado. Muitas pessoas são realmente atraídas por estes assuntos e o dramaturgo norte-americano Martin Sherman, com a meticulosidade, eficiência técnica e o tino comercial dos que conhecem a Broadway, soube encontrar um ângulo fascinante: a perseguição aos homossexuais na Alemanha nazista.

200

Hitler moveu devastadora campanha contra as minorias relutantes ao 3º Reich. A História registra quase apenas o massacre dos judeus. Sherman revela que havia uma escala de indesejáveis a eliminar: os políticos de esquerda; os judeus; os criminosos comuns e os homossexuais. Estes estavam em categorias já definidas nos campos de concentração (um dia ainda se escreverá sobre a dizimação dos ciganos da Alemanha).

O primeiro e único ponto polêmico de *Bent* é o de mostrar que os judeus não foram os únicos nem estiveram sós. O restante do enredo está centrado na ligação emocional entre dois homossexuais na loucura de um campo de concentração.

Os nazistas, à medida que aumentavam o embuste da raça pura, tiveram que enfrentar o

problema dos homossexuais que enchiam as noites alemãs, ao lado dos músicos e cantores de cabarés, vagabundos e estudantes de todos os tipos. Gentalha rebelde ao enquadramento passivo. Era preciso ordem e, para aflição dos nazistas, a capital alemã, como registrou o escritor Stefan Zweig, havia se transformado *na Babel mundial. Bares, parques de diversões, tabernas, surgiam como cogumelos. Mesmo a Roma de Suetônio não conhecera orgias como os bailes de travestis de Berlim.*

Para impressionar a classe média e criar novo ambiente interno, as autoridades também se ocuparam desta gente, mesmo tendo nos altos escalões, um punhado de notórios homossexuais fardados. Martin Sherman explora a aparentemente estranha contradição, embora sem aprofundar a questão além do processo de transformação humana dos personagens centrais.

O espetáculo chega ao Brasil com um arsenal de achados da peça benfeita, onde ações e emoções se combinam numa progressão de surpresas. O diretor Roberto Vignati cercou-se de uma produção luxuosa para deslumbrar a plateia.

Bent pode ter duas linguagens. Uma explícita e grandiloquente, nos moldes da Broadway e na superfície das sensações; outra mais contundente, traria à cena maior densidade humana. Uma visão menos aparatosa do texto poderia tentar tirar dele um clima dramático próximo

às criações de Peter Weiss e Max Frisch. Seria, talvez, inesquecível, mas seguramente menos comercial. Nesta hora de acertar um sucesso, Roberto Vignati preferiu o primeiro caminho, o *show*-dramático com um repertório de truques que geralmente funciona, como a música esmagadora que desvia o sentido crítico do espectador, enquanto o arrasta para os impactos do *grand finale* cinematográfico. *Bent* de Sherman/Vignati é um melodrama assumido.

202 O acabamento visual do espetáculo impressiona. Irênio Maia criou mais de cinco cenários, alguns despojados, outros minuciosos, todos expressivos e dentro dos climas propostos. O mesmo ocorre com os figurinos. O universo opressivo dos nazistas está fisicamente desenhado no palco. Idem a música de Amilson Godoi e Celso Viáfara, apesar da utilização excessiva para dominar a assistência.

Como *Bent* concentra-se basicamente no drama de dois homossexuais, as atenções recaem sobre seus intérpretes. Vignati, com a assistência de Maria Yuma, consegue de Kito Junqueira e Ricardo Petraglia um sensacional dueto interpretativo. Kito numa linha mais extrovertida (às vezes perto da super-representação) e Ricardo mais contido, numa angustiosa tensão. Kito Junqueira, agarra-se ao papel num crescendo emotivo, sem medo ou inibições, e consegue

solos de ator que merecem a estrondosa ovação que lhe é tributada no final. Bent é seu grande momento e Kito sabe que ganhou. Ricardo Petraglia, num diapasão contrário ao seu temperamento, entrando em cena quase no meio da peça, quando o armazém de surpresas está em funcionamento, comporta-se como um ótimo corredor de fundo. Impõe lenta e seguramente um estilo, uma presença que aumenta enquanto a história avança. Sem tiques ou maneirismo, Petraglia chega brilhantemente ao final. Ambos são diferentes e complementares.

Dois outros bons momentos de intérpretes são proporcionados por Chico Martins, numa composição sutil do homossexual disfarçado; e por Carlos Capeletti no papel do travesti proprietário do cabaré.

Martin Sherman adota o simplismo como método de criação artística. O que implica, frequentemente, a utilização de clichês. Os homossexuais se redimem no calor dos belos sentimentos enquanto os nazistas babam no uniforme. Simples. Vignati está de acordo. Tudo bem quanto ao bom-mocismo homossexual; alguém um dia haveria de resgatá-los da omissão histórica injusta. A peça foi mesmo feita para apoiá-los ainda que exagerando. Sherman, todavia, sabe que os nazistas não foram obrigatoriamente um bando de psicopatas. Hitler foi ao poder com mais de 11

milhões de votos (num eleitorado de 35 e com a esquerda dividida) e 196 cadeiras no Parlamento. O Fuehrer não estava só.

Ocorre que *Bent* (expressão inglesa que designa o homossexual) foi escrita para reparar um esquecimento e fazer a piedosa e emotiva exaltação de uma minoria, algo como; homossexual também é gente. Poderia ser mais. Mas não quer. E o que se mostra tem condições de envolver a assistência e ser sucesso.

Blue Jeans

204 4 de abril de 1981

Blue Jeans leva uma vantagem sobre a enxurrada de obras superficiais abordando o homossexualismo e que atualmente toma considerável espaço dos palcos nacionais. A peça de Zeno Wilde e Wanderley Bragança tem certo tom de reportagem ao se basear no fenômeno relativamente recente da prostituição masculina nos populosos centros urbanos brasileiros. Existe o lado ficcional presente no texto, mas constantemente apoiado na realidade próxima e já retratada na imprensa, e que volta com alguma constância ao noticiário policial. *Blue Jeans* tenta fixar a postura, os anseios e o cotidiano mais

íntimo destes jovens que circulam pelo centro da cidade à espera de homossexuais pagantes. O tipo de companhia e serviço que prestam são extensivos, se solicitados, às mulheres solitárias, pois a lei imperante no mercado em questão é simples: quem é profissional não escolhe sexo. Direto e contudente, como pode ser constatado logo que a noite cai sobre São Paulo.

Como se trata de um meio onde as relações são obviamente superficiais e distorcidas, a violência é um dos seus componentes marcantes. Como também, as inesperadas erupções de solidariedade e ternura.

Os autores de *Blue Jeans* centralizam a ação no apartamento de um típico homossexual bem posto na vida, o que inclui a necessidade de esconder cuidadosamente as preferências no campo erótico. Pelo quarto desfilam cinco dos chamados *cowboys da noite*, todos jovens e saudáveis. Cada um é portador de determinadas particularidades de temperamento, diferentes experiências de vida, etc. Em comum, a procedência, da classe média baixa (ou mais abaixo ainda) e a origem interiorana. Exatamente como as mulheres que se prostituem. O cidadão que recebe os moços de *Blue Jeans* faz as vezes de um gravador ou do próprio espectador. Apenas ouve as conturbadas biografias dos vizinhos; do travesti que imita Gal Costa ao rapaz condenado pelo câncer. Haverá violência em jogo, claro.

Blue Jeans tem, portanto, o interesse relativo à parte jornalístico/documental para os que, eventualmente, desconheçam a existência destes irmãos de marginalidade dos trombadinhas e prostitutas. O recheio dramático fica por conta de uma notável sublitteratura e das múltiplas cores do melodrama. Os garotões fazem longas acusações ao destino, à sociedade, e ao caráter implacavelmente mercantil dos contatos humanos: daí para frente. Mesmo assim, um ou outro personagem adquire rápida densidade psicológica e verossimilhança dramática, em particular o travesti/Gal Costa. Outro, simbolizando prostituto assaltante, chega a ser presença próxima dos equivalentes reais. São instantes em que *Blue Jeans* penetra, com sopros de credibilidade, no escorregadio universo social fixado irretocavelmente no teatro de Plínio Marcos. Em contrapartida, os dramaturgos introduziram no enredo um caso de prostituição e doença realmente impossível de se levar a sério. Não é um personagem, mas um discurso ambulante (que só escapa ao ridículo graças à equilibrada atuação de Flávio Guarnieri).

Zeno Wilde e Alberto Soares dirigiram o espetáculo com domínio cênico e considerável rendimento interpretativo do elenco formado na maioria por artistas iniciantes. A montagem transmite a impressão de sinceridade, o que assegura o interesse do público. O ritmo se mantém sem

quebras e os intérpretes fazem o máximo dentro das possibilidades individuais. Jorge Julião como o travesti, consegue a simpatia mais imediata da assistência, principalmente quando dubla Gal Costa e, simultaneamente, expõe uma realidade pessoal sem fantasia. Edilson Lino, apesar dos problemas de articulação, compõe com acerto o jovem revoltado. O ator que conduz a ação juntamente com o homossexual freguês (suponho ser D'Artagnan Jr.) tem uma intervenção tranquila e verdadeira. Ronaldo Ciambri, em participação especial, empresta a segurança de uma boa tarimba no difícil papel sem a mínima verbalização. Os demais integrantes, como figuração ou pequenas intervenções (Eduardo César) enquadram-se corretamente no conjunto do espetáculo.

207

Blue Jeans é anunciada como *uma peça sórdida*. Trata-se de um artifício comercial para chamar a atenção. Não há nada de sórdido, pelo menos no sentido sensacionalista que se pretende dar ao termo. O espetáculo apenas transporta mais ou menos para o palco o que está acontecendo por aí.

Brasil da Censura à Abertura

15 de abril de 1981

O sorriso de Marília Pera. Em qualquer circunstância, é preciso conhecer o sorriso esplêndido

de Marília Pera. O resto vem depois. Ou, para que tudo fique mais claro, é necessário sentir o luminoso fio de simpatia e calor humano que liga o sorriso ao olhar de Marília Pera. Então sim, o resto vem depois.

Ninguém está exagerando. O teatro também vive de pequenas magias, insubstituíveis emoções que somente o intérprete pode oferecer. A esta força pessoal do artista damos o nome de carisma, capacidade de empatia com o público, e uma infinidade de outras definições. Quando o pano se abre, o espetáculo começa e Marília Pera entra sorrindo para a plateia, *Brasil da Censura à Abertura* tem meia parada ganha. Porque Marília nasceu para estar ali, sorrindo (ou chorando). E é assim que nós a amamos.

Como se trata de um jogo anedótico em torno do *folclore político brasileiro*, com textos de Sebastião Nery, Jô Soares. Armando Costa e Luís Archanjo, seria pouco a presença exclusiva de uma só atriz, ainda que Marília. O ideal é uma dupla com igual capacidade de contato com a assistência e de inter-relação no palco. A escolha foi feita e é quase perfeita. Marco Nanini, um dos melhores atores da nova geração. Só não é inteiramente perfeita porque, inexplicável e penosamente, Nanini incorre no equívoco de imitar (ou se deixar influenciar por) Agildo Ribeiro naquele seu personagem boca-mole-

falando embrulhado. Nanini se esquece de vez em quando de que é ele o artista a ser imitado, não o contrário. Felizmente o mal dura apenas alguns quadros da revista/comédia/recital que tem o acréscimo da presença bonita, simpática e compreensivelmente em busca de tarimba de Silvia Bandeira: e dos contrapontos e alguns solos, corretos, de Geraldo Alves. Direção de Jô Soares, televisiva e concessiva.

Brasil da Censura à Abertura conta ao vivo que o estilo engraçado de Sebastião Nery destila diariamente na página três da *Folha*, dando sequência ao sucesso já conquistado em livro. Mas Nery é mesmo para ser lido. Cada história que descobre tem contexto específico e, ao narrá-la por escrito, estabelece o clima objetivo e crítico que não permite enganosas generalizações. O seu *folclore político* não desmerece a política como um todo. O que ele mostra são figuras e determinados contextos. O espetáculo, ao contrário, faz a típica exposição atividade política como uma variante de malandragem, falta de cultura de seriedade e corrupção, Foi, aliás, este raciocínio que orientou os autores do golpe de 64, e que orienta os sólidos preconceitos de setores desinformados e intrinsecamente conservadores da classe média

Pessoalmente, jamais tive simpatia por imitações de Getúlio Vargas, Ademar ou Jânio, mesmo

sem adesão política a alguns dos citados. Porque abstraem o essencial, sonexam o verdadeiro perfil do personagem histórico ou adulteram a visão do espectador que não conheceu os fatos e pessoas retratados. *Brasil da Censura à Abertura* faz gracinhas tolas com um Getúlio caricato de bombacha e lenço vermelho. É detestável. Ou se mete a dramatizar a história incorrendo em bobagens mistificadoras como a de juntar em um só texto as falas ou documentos de Getúlio, João Goulart e Jânio a pretexto de denunciar a ingerência externa nas crises nacionais. Ora, o primeiro se matou e o segundo morreu no exílio. Sejamos sérios. O humor consentido e oportunista de *O Planeta dos Homens* é uma coisa, o teatro e a Brasil real são outros quinhentos. O espetáculo, que copia a forma e exala a ligeireza dos humoristas de TV, nega a criatividade teatral, mistura a verdadeira revista musical com as gracinhas de plástico. É tão sintomaticamente antiteatro que os tradicionais três sinais para o começo da sessão são dados com um ruído eletrônico. Por um triz não botaram o *plim-plim*. Mas a inteligência humorística de Marília/Nanini garante a noite. Merecem carinho e aplausos porque – mesmo navegando num rio de superficialidades – são reconhecíveis como donos e continuadores do palco. Gente de teatro.

Cabeça e Corpo.

22 de setembro de 1983

Uma comédia de amor, ou melhor: uma comédia sobre os desacertos do amor numa determinada faixa social. Mauro Chaves, que já demonstrou acuidade em observar setores da classe média brasileira em *Os Executivos*, retorna ao teatro com o mesmo bom humor e talvez maior dose de sarcasmo ao descrever dois tipos de desabamentos: o financeiro e o existencial dos segmentos mais arrivistas e propensos ao novo-riquismo desta mesmíssima classe média, desta *burguesia* de fanfaria, se é que o termo burguês cabe aos pobres diabos engravatados das metrópoles nacionais.

A obra de Mauro Chaves revela os pequenos negócios, as falcatruas imobiliárias, a rendição moral de uma gente que sobe e desce ao sabor de fatores econômicos que escapa às suas existências. Sobra ainda, algumas pontadas a um tipo de intelectualismo pedante e destituído de maior força humana e cultural. E no meio de tudo, mulheres infiéis, mulheres chateadas, mulheres à deriva. Os triângulos se desdobram em outras possibilidades geométricas; e com um punhado de filhos de quebra. É engraçado e patético.

O autor abusa de certas inverossimilhanças (um corretor imobiliário e um professor universitário

não passariam, como ocorre, uma procuração perigosa a um advogado visivelmente malandro, etc.); incide também no velho recurso dos telefonemas providenciais que facilitam (ou complicam) a ação. Mauro Chaves é, porém, um dramaturgo elegante, um engenhoso frasista e os fatos se arrumam do melhor jeito para o divertimento do público.

Silnei Siqueira, na direção, com impecável tarimba de encenador de comédias, faz o espetáculo correr exatamente no ritmo e no clima que o enredo sugere. A encenação é clara e irônica, não procurando nenhuma grandiloquência teatral. Aqui está uma daí; características marcantes de Silnei: simplicidade e eficiência. O seu teatro passa o recado na medida da proposta básica da peça, evitando rebuscamento, redundâncias, fogos de artifícios e demais truques do ramo. O diretor sabe lidar com o elenco numa linha de espontaneidade em que as melhores qualidades de cada intérprete afloram naturalmente. Umberto Magnani, definitivamente um dos bons atores paulistas, tira de letra papel do marido falido e enganado. Eliane Giardini, amadurecida, está segura na sua elegância interpretativa e nas súbitas reviravoltas cômicas da esposa-amante-senhora-de-dois-maridos. Zé Carlos Andrade, sem exageros, encontra o tom convincente para o intelectual. E a surpresa da intervenção imagi-

nosa e engraçada de Paulo Deo como o pilantra escolado. Sobre todos estes acertos, o toque romântico e sutil da bonita música de Almeida Prado. Enfim, uma caricatura de luxo.

Cala a Boca já Morreu

1981

O teatro pobrezinho feneceu, o grupo Mambembe cresceu e *Cala a Boca já Morreu*. Como? Simples: o processo evolutivo dos grupos paulistas de teatro alternativo (pequenas equipes cooperativadas, produções relativamente baratas, ausência de nomes espetaculares, etc.) começa a demonstrar seleção natural. Os elencos eficientes tendem a se firmar, criar público fiel e a melhorar o nível técnico-artístico e material de suas produções. Os que vieram apenas por brincadeira descem morro abaixo, *Cala Boca já Morreu* testemunha a maturidade e, conseqüentemente, a consolidação do *Mambembe* no voraz panorama teatral paulistano (voraz porque, de repente, um conjunto do porte de *O Pessoal do Victor* deixa de existir e/ou funcionar).

A atual encenação é uma deliciosa farsa político-social representada com graça, talento e inteligência. O tema base é *a transformação do*

homem agrário em urbano, resultado de uma pesquisa histórica, documental e de campo de quase um ano. Mas não se espantem com a aparente sisudez da proposta da companhia. Pode-se trocar a propaganda oficial da peça por um resumo simples: um pobre diabo (presumivelmente nordestino/interiorano) chega a São Paulo só com a mala e a fantasia de fazer o futuro na capital. O que vai mudar sua vida é um punhado de fatos curiosos, dentre eles o encontro com um veterano anarquista, sobrevivente das greves operárias dos anos 20. Pois é este personagem deslocado no tempo e na história, passional, folclórico, baluartista e destrambelhado que levará nosso herói por veredas onde contusão e conscientização se assemelham ou se confundem. Pulando de pensão em pensão, trabalhando de balconista ou faxineiro, o camponês de ontem caminha em direção ao universo citadino, industrial e proletário. Vai acabar numa máquina, numa fábrica e numa linha de produção.

O autor do texto, Luís Alberto de Abreu, colocou as peripécias do referido cidadão numa chave farsesca, extraindo sempre o lado cômico dos fatos, maneira inteligente de se evitar um envelhecido tipo de dramaturgia realista e engajada de efeito duvidoso. O personagem João Saquarema, embora primo de todos os Severinos

teatrais, envolve-se em casos que fazem rir, ainda que intrinsecamente cruéis. Não é, em todo caso, obra de acabamento impecável. Existem três desafios difíceis nessas literatura dramática: a constituição de acontecimentos históricos, os painéis sociais e as biografias. A pesquisa coletiva que serviu de base para Luís Alberto é volumosa demais para permitir uma peça sólida na estrutura e no conteúdo. O que *Cala Boca já Morreu* tem de bom são fragmentos, cenas inteiras de alto rendimento: sintetizadoras, explicativas e divertidas. São clarões que iluminam a ideia geral que se oferece ao público.

A linha de farsa otimamente levada adiante pela competente e alegre direção de Ednaldo Freire só comete a injustiça de transformar (mais uma vez) o anarquista no clichê clássico do homem excêntrico. O que é historicamente e ideologicamente incorreto. Mas tudo bem (ou não?). Ednaldo teve a habilidade de harmonizar o espetáculo em ritmo envolvente que não deixa oportunidade para o tédio. Conseguiu também, e alegremente, tirar de cada intérprete suas melhores qualidades pessoais, adaptando características gerais e nuances de temperamentos dos atores aos papéis (o que proporciona a Genésio de Barros e Norival Rizzo seus melhores trabalhos nos últimos tempos). O elenco, que contava com duas atrizes marcantes, Rosi Campos e Maria do

Carmo Soares, teve agora o excelente reforço de Noemi Marinho. E, por fim, *Cala a Boca já Morreu* revela por inteiro as potencialidades histriônicas de Vanderley Martins num desempenho brilhante. O seu *anarquista* ficará na memória da plateia. Por tudo isto o teatro está cheio e os aplausos são longos e calorosos. Bonito.

Calabar

22 de maio de 1980

216

A cena inicial de *Calabar* já revela a chave do espetáculo que se seguirá. Uma multidão de atores anda pelo palco e pelas roupas gestos e expressões, o espectador tem a imaginação estimulada: são piratas, taberneiros, mendigos, prostitutas, militares aventureiros de toda espécie. O limite entre história e romance torna-se tênue. Temos assim a fantasia total do teatro: acordes dissonantes, risadas, exclamações, figuras atraentes cruzando a cena. Vai começar a função. Luzes. *Calabar*.

Este é o trunfo maior da obra e sua encenação: transportar o público para o centro de ideias importantes, mas dentro do particularíssimo mundo da representação. *Calabar* é ação, traição e reflexão. Vamos lá.

Como se sabe. Chico Buarque e Ruy Guerra, com suas vivências ideológicas lusotropicalistas pretendem discutir a relatividade da traição em determinadas circunstâncias. O pretexto utilizado encontra-se nas façanhas, prisão e morte de Domingos Fernandes Calabar, que durante a invasão holandesa do século 17, passou para o lado holandês. Em um país colonizado e ainda destituído de consciência nacional, Calabar julgou mais conveniente ao interesse brasileiro a tutela de Amsterdã, não a de Lisboa. Mas os holandeses perderam. Calabar foi enforcado e esquartejado como exemplo de iniquidade para todo o sempre.

Como a história sempre prima pelos arranjos convenientes às elites dominantes, e como atualmente, mais do que nunca, se pratica, no Brasil a execração dos dissidentes como método de governo, os dramaturgos ousaram debater a questão Calabar a fundo. Chico certamente tinha nos ouvidos o maniqueísmo oficial: bandidos e mocinhos, patriotas e subversivos. Ruy Guerra, moçambicano de nascimento, sabia, por seu lado, que os feitos legendários de um Mousinho de Albuquerque, o conquistador de Moçambique, não foram assim tão gloriosos se observados do ponto de vista africano. É esta consciência da duplicidade histórica que orienta o pensamento dos autores da peça. Como, mais do que historiadores, Chico e Ruy são

artistas, permitiram-se contar as verdades com os acréscimos da imaginação poética. Cronologia e verossimilhança não foram necessariamente obedidas. Personagens reais e fictícios transitam no território comum do teatro. Os acontecimentos se multiplicam numa sucessão de *flashes* cinematográficos, cenas soltas e aparentemente descozidas. Um vasto e ruidoso painel histórico, repleto de personagens e emoções intensas. Uma confusão monumental internacional.

218

O diretor Fernando Peixoto juntou todo este material pulsante, algo caótico, e o lançou em cena em um espetáculo colorido e impulsivo. E aqui principiam os problemas (contornáveis) de *Calabar*. Há um descompasso entre o texto abundante em excesso e o seu andamento teatral. Todas as possibilidades de exaltação cênica, da pura arte de representar, ficam às vezes amarradas ao extenso palavrório. A direção deveria ter em conta os dois eixos básicos da obra: 1) duvidar do conceito linear de heroísmo e traição e discutirlo; 2) conduzir o assunto abordado com rasgos literariamente brilhantes, bem-articulados e poéticos. Portanto, o que não for celeuma ou poesia é sobrecarga. E perfeitamente possível um corte de, no mínimo, 30 minutos. Não para que a realização se torne um produto cultural bem-comportado e dentro do costume artístico burguês. Trata-se de tirar do palco as bocejantes

repetições, os discursos mornos, marcações complicantes e tudo o mais que não servir para levantar o cerne da ação e levá-la adiante. Fernando Peixoto e companheiros deveriam desatramancar a história para realçarem a contribuição mais valiosa de Chico e Ruy à dramaturgia nacional que é, justamente, a capacidade de raciocínio político-histórico dialético. Eles que não dominam ainda os mecanismos da literatura teatral sabem, em compensação, trabalhar um tema com colocações superiores ao mero enfoque realista... É urgente também eliminar o imenso equívoco de se tentar fazer uma revista musical. O texto é sério, apesar de irreverente, não pede deboche, além do que já está expresso. A cena do *Fado Tropical*, por exemplo, uma letra que vale a pena ser gravada na memória, é inteiramente desperdiçada porque se tenta fazer brincadeira enquanto Othon Bastos declama.

Um espetáculo mais desimpedido trará, seguramente, outras oportunidades para o voo livre das interpretações. *Calabar* tem um potencial de representação realmente entusiasmante. A presença de Othon Bastos é meio espetáculo: ele vibra e se transfigura, tomado de paixão e pleno de técnica. E com ele Renato Borghi e sua ironia agressiva (especialmente ao discutir a guerra e a traição): Géσιο Amadeu engraçadíssimo valorizando os pequenos detalhes de sua presença:

Miguel Ramos, usando (e abusando) dos efeitos da caricatura. Sérgio Mamberti, sempre bom, embora fazendo uma composição que lhe exige pouco, é visível que o diretor não pediu mais); Osmar Di Pieri, alternando com sutileza a comédia e a truculência.

Calabar tem duas mulheres marcantes: Bárbara (Tânia Alves) e Ana de Amsterdã (Marta Overbeck). Elas fazem o contraponto afetivo às aventuras masculinas. Marta, pela força do temperamento, tipo físico e colorido das vestes, tem uma presença convincente. Tânia, a única intérprete afinada do elenco (ao lado de Gésio Amadeu) constrói seu papel com despreendimento, jogando-se na ação, embora numa linha de sensualidade sem *nuanças*. Imagina-se (imagino) uma Bárbara bem mais forte e intensa como pessoa do que a brejeirice ofendida demonstrada pela atriz.

Calabar é um espetáculo com requintes técnicos e artísticos. O cenário e os figurinos de Hélio Eichbauer preenchem os espaços com uma linguagem visual expressiva e complementa a representação: Marcus Vinícius, na direção musical, providenciou arranjos mais próximos das possibilidades vocais do elenco e com toques inovadores sobre músicas conhecidas. Zdenek Hampi, dentro de uma concepção contida de utilização das personagens, foi feliz na coreo-

grafia. Somente a iluminação não andou bem (pelo menos nas primeiras sessões) com zonas escuras no palco.

Há uma polêmica armada em torno da peça/ espetáculo. Sim, sim. Tudo poderia ser melhor, quem sabe perfeito. Sim, poderíamos ter um texto com a precisão de Peter Weiss. Sim, os artistas brasileiros poderiam saber cantar no teatro. Sim. Mas este espetáculo tem uma insolência inteligente que estimula. No momento em que um líder sindical como Lula é preso (agora solto), apontado como traidor da paz social e indigno de comandar o sindicato dos metalúrgicos, e tais acusações partem de bocas oficiais, então *Calabar* é uma arte desmistificadora.

221

Conferência dos Pássaros

26 de outubro de 1983

O espetáculo retrata de forma penosa uma forte inquietação artística que não conseguiu – desta vez – realizar seus objetivos. A seriedade do diretor Jamil Dias está evidente na escolha de um texto que foge do modismo das subpeças de temática eternamente urbana e engraçadinha. O encenador e o seu grupo Avis Rara, Avis Cara, foram buscar um longo e difícil poema persa do

século 12 pensando em fazer no palco uma meditação dramática sobre a procura das verdades interiores profundas do ser humano. O original, com mais de 4 mil versos, foi transformado em teatro pelo diretor inglês Peter Brook, que parece ter conseguido um bom espetáculo.

A obra refere-se ao dia em que todos os pássaros do mundo se reúnem à procura de soluções para seus impasses individuais e coletivos. A solução que prevalece é o da misteriosa e assustadora caminhada por um deserto desconhecido. O trajeto significa o possível encontro com o rei dos pássaros e inclui sete vales autor, o poeta Farid Attar (os vales da Busca, do Amor, do Conhecimento, do Nada, da Unidade, do Espanto e da Morte). É claro o sentido simbólico do poema, seu convite para uma viagem do homem ao interior de si mesmo. Aposta difícilíssima para qualquer profissional de teatro.

Jamil resolveu correr o risco de transformar poesia em ação, a musicalidade dos versos em emoção reflexiva. Consta que o grupo consultou especialistas em psicologia, filosofia, teologia, arte oriental, recebeu lições de mímica e de *tai chi chuan*. Não é de se duvidar em hipótese alguma. O problema é a distância entre o conhecimento teórico acumulado, e até mesmo algumas técnicas gestuais e o resto. O resto chama-se teatro.

O obstáculo intransponível, o vale fatal deste espetáculo é a constrangedora inexperiência do elenco. Não há musicalidade poética sem perfeito domínio vocal. A audácia de se fazer teatro sem dicção, capacidade de emissão, articulação e colorido de voz está levando grupos e grupos ao beco das salas vazias e das bilheterias silenciosas. Inútil pular etapas e entregar um clássico da poesia mundial a um punhado de pessoas apenas bem intencionadas. Teatro é profissão e profissão exige experiência, maturidade: e talento. Correndo o risco do sermão, uma advertência óbvia: humildade. Jamil Dias e o Avis Rara chegarão a outros resultados se o grupo enfrentar a realidade do caminho que ainda lhes resta percorrer até voos maiores (já que falamos de pássaros). Desta vez, o frio cerimonial de vozes sem brilho e gestos cansativos, a completa ausência de emoção poética, a vontade de seguir Peter Brook, só ficará no vale do nada.

223

A Dama de Copas e o Rei de Cuba

25 de abril de 1981

A Dama de Copas e o Rei de Cuba reitera exemplarmente a temática fundamental de Timotchenko Wehbi: a solidão nos grandes centros

urbanos e a alienação de pessoas despreparadas para a sobrevivência em um meio social hostil. Desta vez o autor situa a ação no pequeno apartamento de duas mulheres, uma delas cantora de boate acalentando a ilusão do estrelato: a segunda, operária, não qualificada, sem sorte na vida afetiva e quase histórica. Elas se auxiliam e se agredem alternadamente, num processo revelador das carências e enganos dentro de existências medíocres. O enredo proporciona momentos dramáticos, engraçados, lamentáveis ou francamente patéticos.

224

A rotina das quase amigas é interrompida pelo aparecimento de um homem, suposto pretendente conjugal de uma das partes, que desencadeará o conflito final. Fato que, em resumo, oferecerá às mulheres o salto para a consciência, ainda que por vias duvidosas. Nesta versão paulistana de *Noites de Cabíria*, de Fellini, Timochenco Wehbi mantém-se fiel aos interesses demonstrados ao longo de sua obra: o reaproveitamento crítico do melodrama, a captação da linguagem suburbana e/ou do interior; a utilização dos elementos musicais dos anos 50 (bolero, samba-canção de conteúdo folhetinesco, etc.). Ele tem uma relação irônica e ao mesmo tempo afetuosa com o universo *kitsch* da classe média baixa e dos semimarginais. Basta citar o exemplo do nome dado a uma das personagens, *Tita la Cafona*, e está dito quase tudo.

O espetáculo de Odavlas Petti é fidelíssimo ao escritor, acrescentando-lhe, entretanto, pequenos e sutis toques de poesia visual (iluminação, figurinos, determinadas marcações). Estamos no reino onde Fellini, Valdick Soriano e as anônimas figuras da pauliceia noturna se confundem. Não falta nem mesmo o elemento suspense trazido pelo estranho namorado da mulher desajeitada e ingênua (o que ele fará, qual o seu golpe?). Do ponto de vista cênico, texto/montagem funcionam bem, divertindo e emocionando. É, porém, um pouco mais difícil perceber a real intenção crítica de Timotchenco Wehbi. A começar pelos tons caricatos conferidos à uma personagem frágil e inconsciente. O autor atribui-lhe uma incompetência verbal e de raciocínio que a joga nos limites da exceção, o que isenta o público de qualquer responsabilidade ou identificação. A empregadinha que aceita as manobras do patrão para dividir os funcionários e cai no conto do casamento por correspondência vai deslizando aos poucos para a categoria dos deficientes mentais. E complicado imaginar uma pessoa normal (e mulher) dizendo *manequinho* e não *manequim*, ou *cabareti* no lugar de *cabaré* (sendo que a seguir dirá com desenvoltura *alma caritativa*). Os objetivos maiores do dramaturgo só passam para a plateia no sentido geral, graças ao desfecho insolente onde as mulheres

aceitam o peso da realidade com uma postura ao nível do amoral.

A peça é um convite para interpretações emocionais, o que o elenco aceita com prazer. Célia Coutinho – com adequação física e surpreendente vigor dramático – faz a convincente *crooner* que jamais chegará à fama; Luís Carlos Braga, também uma boa surpresa, tem o porte e a sinceridade para o papel entre o cômico e o cafajeste (desempenho difícil que no palco ou no cinema só poucos fazem direito, como Peréio, Hugo Carvana e Jonas Melo). E Rutinéia de Moraes completamente segura, embora numa linha de super-representação que agrava a caricatura e dilui a denúncia implícita do escritor. O caso de Rutinéia chega a ser contraditório: desempenho rico, mas desligado do contexto. Vale pelo prazer de se assistir a atriz dotada numa espécie de espetáculo dentro do espetáculo.

A Dama de Copas tem drama e sonho, Geleia trópico-felliniana. Risonha (ou muito cruel?).

Decifra-me ou Devoro-te

1º setembro de 1989

O observador crítico descobre, espantado e contente, que conheceu Renato Borghi quando

o ator tinha apenas 26 anos, e se impôs com força em *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, montagem do Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, que encantou toda uma geração de espectadores e profissionais do teatro. Desde então, jamais deixou de ser uma presença que motiva, estimula a ida ao teatro. Sempre é bom rever o vigor, o inconfundível estilo irônico-agressivo de Renato que agora, aos 52 anos de idade e 30 de carreira, se pergunta como autor (em parceria com José Rubens Siqueira) e intérprete de *Decifra-me ou Devoro-te*: qual é a paixão de hoje?

A indagação é acompanhada da ressalva; não se pretende um depoimento existencial, mas um testemunho do trabalho e das condições sociopolítica-culturais em que os autores se exercitam hoje como artistas. Essas são as premissas, as intenções. O espetáculo termina e não há resposta, além da obstinada certeza de que o teatro está vivo, vivo! Sem ser existencial no sentido simplista, Renato Borghi, contudo, fala, e bastante, de si mesmo. Refaz uma trajetória pessoal e profissional, mas não tem soluções para o fato evidente da pulverização da atividade teatral em acontecimentos isolados. Puro voluntarismo de gente que não tem fôlego artístico, o que não impede, felizmente, surpresas ocasionais. A paixão está difícil, até mesmo para a crítica teatral. Ninguém suporta uma sucessão de

temporadas em que o rotineiro predomina. Mas Renato Borghi tem um passado que é, literalmente, um grande espetáculo que atrai exatamente por ser reavaliado com o elemento vital que *Decifra-me* procura: paixão. Na vida do carioca da Tijuca estão os elementos que compõem toda uma época: o auge do rádio brasileiro com seus ídolos populares (Francisco Alves, Dalva de Oliveira), o getulismo e seu aposto na figura de Carlos Lacerda, a sucessão de crises políticas entre a morte de Vargas e Ato Institucional nº 5. Tudo isso passando pelo instante privilegiado da fundação do Teatro Oficina, que é relembrado através de cenas de produções fundamentais do grupo).

228 Quase 20 anos após a última apresentação nesta companhia, um ator, remanescente, do que foi o mais rico, insolente e inventivo período do moderno teatro paulista, reapresenta emocionado *Pequenos Burgueses*, *Andora* (de Max Frish), *O Rei da Vela* (de Oswald de Andrade), *Na Selva das Cidades* (Brecht) e *Gracias Senhor* (Oficina). São trechos e evocações de homens e mulheres, lendas do teatro, como Ziembinski, Eugênio Kusnet e Henriette Morineau. Ao reencontrar um passado recente e glorioso, Renato Borghi envolve seguramente seus contemporâneos de magia, nós que estávamos lá. Se a chama pegar as plateias mais jovens, os que vieram do pós-tudo e pós-nada, aí, então, terá valido a pena. A

ponte estará feita, assim como um amadurecido Elias Andreato representa uma geração posterior ao Oficina, o mesmo acontecendo com a bela e intensa Lígia Cortez representando papéis que foram de Ítala Nandi, pioneira do grupo, e de sua própria mãe – Célia Helena - inesquecível em *Pequenos Burgueses*, que tinha também no elenco seu pai Raul Cortez. Continua, portanto, a dinastia e a fantasia.

O espetáculo – dirigido por Roberto Lage – não vai além. Prefere não aprofundar questões ligadas ao fim dessa fase do Oficina. É compreensível; seria difícil em termos emocionais e, seguramente, quase impossível em uma montagem reduzida. A busca da paixão continua, sem saída visível. No atual panorama psicossocial brasileiro, marcado por desalento e desorientação, o teatro como um todo está oferecendo poucas alternativas à banalidade. Mas há vestígios de inquietação, um ou outro atento, aqui e ali. Renato Borghi e companheiros estão entre eles. É uma esperança.

229

Um Dibuk para Duas Pessoas

28 de julho de 1983

O espetáculo *Um Dibuk para Duas Pessoas* apresenta uma importante variante da função teatral:

além de envolver o espectador com determinado fato/enredo, e isto é o teatro puro e simples, leva-o a uma curiosidade sobre este mesmo fato e o desejo de conhecê-lo mais fora de cena. No caso, trata-se do universo místico judaico.

O texto em cartaz, uma adaptação para dois atores de *Dibuk*, de An Ski, obra-prima da arte cênica, com mais de 20 personagens, é a versão ultrasintética de uma história de amor contrariado: o par romântico se desfaz porque o pai da moça contrata outro casamento por interesse financeiro. Esta paixão e dilacerante acabará em morte. Até aqui, tudo dentro de uma certa tradição romântica ocidental, o que já não seria pouco uma vez que se trata de obra construída com excepcional densidade poética.

230

Mas o fantástico de *Um Dibuk* é a sua riqueza religiosa e sociocultural. A trágica banalização do conflito árabe-judaico faz esquecer a grandeza mais verdadeira e mais profunda destes povos. E An Ski (pseudônimo de Shoimo Rapoport, 1863-1920) fala de um judaísmo místico que teve uma das suas fortes vertentes no movimento chamado hassidismo, que, fundado por Israel Baai Schem Tov, espalhou-se no século 18 pela Europa Oriental. Anatol Rosenfeld, em ensaio publicado em 1965, no lançamento da peça pela *Brasiliense*, observava que o hassidismo exprime, em termos religiosos, um veemente protesto

social das massas judaicas dos guetos do Leste Europeu, principalmente da Polônia.

Na sua parte-romanesca, no enredo, aproxima-se da literatura de Issac Bashevis Singer, felizmente, traduzido no Brasil, e com sucesso. Já o espetáculo de Iacov Hillel, baseado numa adaptação de *O Dibuk* por Bruce Myers, parece buscar o efeito plástico da pintura (talvez do também judeu Marc Chagall) e a delicadeza musical de uma sonata. Dois intérpretes de origem judaica, George Schlesinger, completamente assumido e apaixonado enquanto artista e personagem, e Isa Kopelman mais cerebral e, quem sabe, cética face ao entredo, recontam e refazem a velha e fascinante canção de amor. Espetáculo bonito, culturalmente.

Em cartaz no TBC graças à inquietação do brasileiro de origem árabe Antônio Abujamra, diretor do teatro. Será apenas sentimentalismo registrar o fato?

231

Divinas Palavras

1 de agosto de 1980

O mais belo espetáculo de 1980, até o momento, chama-se *Divinas Palavras* – de Valle Inclán – e termina, infelizmente, sua curtíssima tempora-

da no domingo (Teatro João Caetano). Corram imediatamente, atropelem-se na porta, lotem o teatro. Apenas 60 cruzeiros (40, meia) por duas horas inesquecíveis.

O surpreendente é que não se trata de montagem profissional: são alunos do 3º ano do curso de interpretação da Escola de Arte Dramática (EAD) em um dos seus últimos exames públicos (alguns papéis, porém, foram entregues a alunos dos 1º e 2º anos). Eles superam a barreira da idade, da pouca experiência, da inibição natural em fazer um clássico da literatura dramática do século 20, e promovem a explosão da mais pura alegria de representar.

232 Não creio estar incorrendo em exageros. O exercício da crítica me levou, no primeiro semestre, a assistir mais de 40 espetáculos e em nenhum deles (embora vários excelentes) fui envolvido de modo tão intenso e gratificante. Por trás da vitória destes moços a um semestre da formatura, a presença de quatro profissionais: Iacov Hillel (direção e iluminação), Marisa Rebollo (cenografia e figurinos), Roseli Silva (assistência de direção) e Wanderley Martins (música).

Para se ter ideia da façanha (ou do risco) que *Divinas Palavras* representa é preciso salientar que Valle Inclán é caso de genialidade. Alguém que sintetiza séculos de cultura espanhola: o chamado século de ouro no teatro, o barroco,

a pintura de Goya e Jerônimo Bosch , a inquisição e a premonição do futuro. Valle Inclán é irmão artístico de Buñuel e Salvador Dali, pai de Fernando Arrabal e do cineasta Carlos Saura. Um visionário.

Divinas Palavras está nos sonhos de qualquer diretor/ator/atriz que se preze. Foi encenada, na Suécia, por Ingmar Bergman; na Espanha, por Vítor Garcia. Entre seus intérpretes estão Maria Casarés e Nuria Espert. É preciso dizer mais? (sim: grandes nomes do teatro brasileiro tinham a peça na cabeça). Iacov Hillel – da novíssima geração de encenadores – em um rasgo de audácia, que poderia arrasá-lo, mas, ao contrário, o amadureceu e confirmou definitivamente para o palco, saiu na frente junto com o pessoal da EAD. Venceram. Quase inacreditável, mas venceram. A história de *Divinas Palavras* se passa na região da Galícia, Espanha, numa época imprecisa, e se inicia com morte de uma mulher que deixa como herança a carreta onde transportava o filho, anão retardado e hidrocéfalo, em busca da caridade. O ser disforme é algo sinistro e, simultaneamente, valioso: rende esmolas. A disputa e a exploração da herança por caminhos, feiras de aldeias e portas de igrejas, envolvendo os dois irmãos da morta, é o eixo em torno do qual os personagens se movimentam. Vagabundos, ambulantes, ladrões, mendigos, aldeões e

miseráveis de toda espécie atacam-se na luta pela carreta. Ela simboliza a possibilidade, a única, de ludibriar a miséria.

Ramon José Simon Maria del Valle Inclán y Montenegro (1866-1936) criou um teatro de emoções violentas, baseadas na avareza, na luxúria e na morte que se fundem no cotidiano dos personagens. *Divinas Palavras* tem um sentido misterioso de superstições, paixões e perversidades. A galeria humana preferida do autor inclui (nas peças de caráter campestre) pessoas rústicas e próximas das forças sobrenaturais de uma igreja de caráter medieval (com anjos, demônios e infernos incandescentes). Teatro refletindo em espelhos deformadores a grande cerimônia natural da miséria humana.

234

Juan Guerrero Zamora observou em sua *Historia Del Teatro Contemporaneo* que *a raça de homens que Valle-Inclán põe de pé é de santos ou demônios, mas nunca de fracos.*

Iacov Hillel, lidando com mais de trinta personagens, construiu uma encenação com beleza visual e vigoroso clima de representação. Plasticamente, *Divinas Palavras* consegue ser, realmente, Bosch e Goya ao vivo graças à iluminação perfeita na exploração de cores, sombras e efeitos de claro/escuro com luz branca; e ainda à bela, inventiva e, ao mesmo tempo, simples cenografia de Marisa Rebollo, que soube fazer de um palco quase vazio um mundo encantado.

O toque final está na música de Wanderley Martins, discreta, mas certa quando solicitada a sublinhar ou comentar a ação.

O diretor por outro lado tem a seu crédito o complicado trabalho com os atores e atrizes uma vez que dispôs de elenco heterogêneo numeroso face à tarefa de penetrar no universo complexo de Valle Inclán, autor de atuações cambiantes ou inesperadas não só nos gêneros literários (farsa, drama, etc.), como no estilo, utilizando-se de expressões dialetais e populares de permeio com frases poéticas e eruditas (aqui mais um bom trabalho de Renata Pallottini como tradutora).

Os puristas poderiam argumentar que *Divinas Palavras* não é adequada a intérpretes sem maturidade – cronológica e artística – para a peça. Eles são mesmo novos e detalhe, vez ou outra, transparece. Mas compensam com garra e paixão de representar (e o diretor garante a qualidade geral do projeto). Acho perigoso (quem sabe injusto) fazer destaques quando uma crítica se refere a estudantes de interpretação. Mas entre tantos talentos em fase de sedimentação, dois chamam a atenção desde agora: Evaldo Brito (voz. porte, autoridade cênica) e a ótima Lília Cabral que carrega consigo beleza e o magnetismo de quem nasceu para atriz.

Divinas Palavras, título premonitório, marca de obra-prima. Só um mestre do desequilíbrio da

mente humana e das imagens de duplo sentido conseguiria tornar um tema pesado em algo igualmente poético. Que ninguém se assuste, pois, com a história do anão dos mendigos. Valle Inclán foi claro e sincero; *Eu não aspiro a ensinar, mas a divertir. Toda a minha doutrina está em uma só frase. Viva a bagatela. Para mim a maior conquista da humanidade foi haver apreendido a sorrir.*

Duas observações:

1) Um espetáculo da qualidade de *Divinas Palavras* não deveria terminar sua carreira discretamente. Merece uma noite ao menos no Teatro Municipal, a preços populares. Ou percorrer os demais teatros da prefeitura em fins de semana. Ser mostrado em cidades do interior. Não se apaga assim de repente uma obra luminosa. 2) Os responsáveis pela encenação tiveram a elogiável iniciativa de preparar para o público um programa com bons material informativo sobre a obra e o autor (texto final de Maria Isabel Setti, que não vacilei em utilizar parcialmente nesta crítica).

236

Dona Rosita, a Solteira

3 de maio de 1980

Quando Nicette Bruno, mal contendo as lágrimas, voltou à cena para colher os aplausos pela

estreia de *Dona Rosita, a solteira*, de Garcia Lorca, estava evidente o acerto da atriz em escolher esta peça para comemorar os seus 30 anos de teatro. Existem riscos inúteis no palco. Nicette soube aguardar o momento exato para um papel de acordo com sua vivência artística e no instante emocionalmente propício para levar adiante uma das mais fascinantes personagens femininas do teatro ocidental.

Uma boa festa, como convém, necessita de bons participantes, e Nicette teve o presente de uma encenação cuidadosa de Antônio Abujamra e a companhia de um elenco quase sem falhas. O resultado é a constante emoção que acompanha *Dona Rosita* cena por cena.

237

É espantoso constatar uma vez mais a sonoridade e a força dramática da obra de Federico Garcia Lorca. Fosse outro o autor e a plateia de hoje certamente se afogaria em bocejos com o drama antiquado da mulher que se resigna em aguardar durante um quarto de século a volta do noivo que partiu da Espanha para a América. A sensibilidade moderna dificilmente aceitaria, após tantas modificações nos costumes sociais, este enredo de comadrismos e orgulhos provincianos. Mas a palavra é de Garcia Lorca, atemporal, e vai ao fundo da condição humana, e assim todos lamentam a triste situação feminina de Rosita. E, além do mais, numa época

de exigências feministas, o peso dos costumes destruindo a vida de uma mulher causa espanto e indignação porque, sem essência, certas coisas não mudaram: e a injustiça não tem data para ser horrível.

O texto é prosa poética, poesia luminosa, andaluza, de uma sensualidade vermelha que salta em cada frase. Se outro mérito não tivesse a montagem atual, ela se bastaria por trazer ao palco o belo poeta de Granada que os fascistas mataram. É possível que o espetáculo tivesse maior impacto se o diretor Antonio Abujamra tivesse realizado uma *Rosita* menos tradicional. Porque nem mesmo o gênio de Lorca pode evitar que determinadas situações tenham sua força diluída pelos anos. Reconstituí-las rigorosamente no espírito original faz a peça parecer, algumas vezes, um exercício teatral acadêmico que nem mesmo o encenador parece levar a sério (em algumas cenas, tem-se a impressão que diretor, elenco estão criticando o texto). Mas, na estrutura geral, a encenação é sólida e tem mesmo seus lampejos de virtuosismo. Abujamra cria uma cena de festa doméstica, com danças cantos e castanholas que arrancam aplausos do público com o apoio da excelente coreografia de Clarisse Abujamra. E, principalmente, na comovente sequência final, direção, elenco e autor se reencontram no mesmo e intenso tom emocional.

Nicette Bruno caminha da mocidade para a precoce maturidade de Rosita com um crescendo dramático de bela sinceridade, o que se torna evidente na pequena cena em que Rosita explica aos familiares que ninguém lhe pode tirar o sentimento de frio e solidão do peito.

Márcia Real é uma figura impecável do começo ao fim; tem a nobreza e a gravidade do papel, encarna todo o recato e o peso de uma dama espanhola lorqueana. Uma atriz linda na inteireza de sua tarefa dramática. Paulo Goulart extremamente tranquilo, mas propenso a, talvez sem querer, ridicularizar um tanto o personagem que é mais um tipo poético, pessoa de pequenas manias engraçadas, mas não risíveis. Lorca não tinha o temperamento para caçoar da sua gente. O elenco é extenso e vai da veterana Eleonor Bruno, passando pela engraçadíssima participação de Marlene Marques como uma solteirona histérica, até a estreia (salvo engano) de Paulo Goulart Filho. A família unida, enfim, Vic Militello tem uma participação marcante onde joga todo seu temperamento histriônico. Como o diretor permitiu, faz uma criada brasileira, dos trejeitos ao modo de falar, e não uma ama espanhola. Mas ela é uma personalidade de fácil empatia com os espectadores e ganha a adesão de todos.

Campelo Neto dominou inteiramente o espaço cênico do Teatro Paiol, transformando-o em um pedaço da Espanha. Em termos de cenário realista (e de figurinos) é um dos seus melhores trabalhos nos últimos anos. Paulo Herculano deixa no ar uma música de acordes calorosos e nitidamente espanhóis. Pena que (na estreia ao menos) não se tenha sincronizado música e iluminação. Seria mais sugestivo se a parte musical penetrasse no ambiente assim que as luzes da plateia comesçassem a cair, fundindo-se com a abertura da cortina.

240

Dona Rosita, a Solteira. Uma visão da Espanha, Lorca, a enormidade de sentimentos antigos (imortais) a dois passos da turbulência enfumaçada da Av. Amaral Gurgel. Para sonhar (ou chorar). Por que não?

Édipo Rei

9 de junho de 1983

Em primeiro lugar, e sem nenhum vezo culturalista, é preciso recomendar a peça. Édipo Rei, de Sófocles, tem 2 mil anos de mocidade. O tempo não alterou um minuto do encanto desta obra construída com precisão que a faz irmã de todos os melodramas, de todos os folhetins, de todas as

fitas de suspense e ao mesmo tempo obra-prima sem rival: e tudo se resume na história do jovem que, por imposição dos deuses gregos, deveria matar o pai e se casar com a própria mãe. Neste conflito de jornalismo barato, um poeta de gênio concentrou, no entanto, um dos instantes supremos do homem (o da decisão sobre o próprio destino).

É uma forte e linda tragédia. Impossível não revê-la com interesse e emoção. Mas aqui começa o único e irremediável problema do espetáculo: havia um projeto generoso que não se cumpriu. Os realizadores da montagem pretendiam uma tragédia grega coloquial, despojada da grandiloquência que se atribui ao gênero e que todo teatro ocidental confirmou ao longo dos tempos. Sem o código dos grandes gestos, grandes cenários, grandes máscaras sofridas e uma infinidade de gritos lancinantes.

O diretor Márcio Aurélio e o ator Renato Borghi tentaram uma versão mais camerística (ou, quem sabe, mais urbana) de Édipo Rei. Um texto representado com uma naturalidade mais terrena e contemporânea. É uma ideia perfeitamente defensável, como aquela que prevê a revisão dos pesados cânones da ópera.

Acontece, porém, que Sófocles não permite certas liberdades, Do fundo dos tempos exige que o encenador tenha maturidade artística e domínio

artesanal para lidar com aquilo que escreveu. Márcio Aurélio não tem esta vivência do teatro. Não conseguiu inventar uma nova linguagem, e em arte cênica qualquer mudança passa por isto. O seu espetáculo é um Édipo de meio fôlego, nem trovejante nem cotidiano. O elenco não tem, na maioria, técnica vocal para manter o clima trágico. Os atores mais tarimbados (Renato Borghi, Ítala Nandi, Francisco Martins) visivelmente não foram conquistados pelo diretor. Não o entendem ou não o seguem. Cada um representa a seu jeito (Renato, como se tivesse saído de todas suas peças anteriores), ou então não se encontram (Ítala Nandi). Os mais novos, os da geração do diretor, conseguem mais rendimento em papéis de menor intervenção (Elias Andreato e Edith Siqueira). O descompasso é fatal.

A cenografia fica na indecisão, tentando reconstruir um palácio inútil porque prevalece apenas a falsidade da madeira. Outras liberdades, como a de mostrar um Édipo seminu, mas sem nenhuma sugestão trágica, nenhuma alusão concreta ao poder, fica apenas no modernismo com aspas. Vence Sófocles sozinho, numa tradução rigorosamente literária e acadêmica (porque não arriscaram uma versão simplificadora e coloquial já que esta era a proposta?), O poeta soa ainda grandioso e os mais fiéis terão aqui forte motivo para uma noite no teatro.

Elas por Ela.

22 de abril de 1989

O fenômeno Marília Pêra se sobrepõe com frequência à obra em que a atriz está envolvida. Ela transcende o tema e o seu retorno cênico porque traz consigo uma potencialidade carismática incomum. A utilização excessiva da palavra toma a definição perigosa, mas o fato é que Marília tem aura de estrela: a artista a que – em nenhuma circunstância – se deixa de prestar atenção. Essa vibração interior e a energia de um ser integralmente dotado para a arte de representar constituem a sua grandeza.

Tais características, aliadas a uma produção benfeita, como *Elas por Ela*, estabelecem um referencial de qualidade para um teatro sujeito a perigosas concessões de conteúdo e de execução formal. Portanto, não é um carisma girando em si mesmo. A sua presença é prazer e fator de modernidade na profissão. E agora Marília volta como uma grande cantora, a voz trabalhada com rigor, para homenagear uma série de lendárias personalidades artísticas femininas brasileiras. São reconstituições perfeitas acompanhadas de demonstrações do seu estilo pessoal de cantar, Marília faz também esse trabalho o ato de fidelidades às origens radiofônicas e circenses de sua família. Trazendo os filhos Nina Morena,

Esperança e Ricardo para o palco, reencontra; e dá continuidade ao legado de Abel, Manuel Pêra e Dinorah Marzullo. Os saltimbancos continuam em outras dimensões.

Cantando bem, cercada de recursos técnicos (som) e artísticos de primeira ordem – cenografia, iluminação, coreografia – Marília faz um musical requintado, de nível raro no país. Todo esse esforço enfrenta a força repressivamente banalizadora da indústria cultural, para trazer ao palco - diante de uma deslumbrada plateia jovem cantoras como Araci Cortez, Dalva de Oliveira, Araci de Almeida (da época de Noel), Nora Ney, Linda Batista e Silvinha Teles. Há ainda um instante excepcional, quando Marília faz um rápido e profundamente reverente dueto com uma gravação de Elis Regina. O teatro fica paralisado de emoção. Percebe-se certa sobrecarga de adereços na caracterização de Carmem Miranda e Clementina de Jesus, que poderia ser aparada. A intérprete não precisa de todo o realismo de figurinos para incorporar o espírito das cantoras. Marília, que se transfigura em comediante em frações de segundos, consegue ser absolutamente respeitosa e, ao mesmo tempo, passar um aceno de afetuosa ironia nas homenagens. Misteriosa fusão de talento e magia.

El Dia Que Me Quieras.

El Dia Que Me Quieras é mais que nome de música, é a própria imagem de certa América Latina romântica (ou romantizada). Este título antigo e inesquecível evoca, imediatamente, Carlos Gardel. Nada mais teatral que a figura cintilante, os cabelos lisos e engomados, o sorriso cristalino, a legenda que atravessa gerações. Pois é deste Gardel, do ano distante de 1935 e do camarada Josef Stalin, que o dramaturgo venezuelano José Ignacio Cabrujas está falando na peça *El Dia Que Me Quieras* transformada em um dos mais belos e sensíveis espetáculos da temporada brasileira de 1980.

Cabrujas é o Tchecov das pequenas fantasias, de todas as frustrações e ridículos de uma Venezuela provinciana. Capta com comovente ternura os gestos que morrem no ar e os sonhos condenados a quatro paredes. Suas personagens são mulheres roubadas no amor, artistas sem possibilidades, mocinhas à espera do cavaleiro mágico, viúvas, funcionários públicos inconformados com a mediocridade inescapável do cotidiano. O tom de Cabrujas consegue ser leve, sentimental e, ao mesmo tempo, sempre irônico ao fixar a realidade objetiva e o delírio desta gente.

Em 1935 Carlos Gardel passa triunfalmente por Caracas. Arrasta multidões, provoca distúrbios,

paralisa corações. Uma família inteira está mobilizada para vê-lo. O impacto causado pelo cantor é visto por Cabrujas do interior da relativamente modesta família classe média composta por uma servidora dos Correios e Telégrafos que teve o marido seduzido pelos encantos de uma negra das Antilhas, uma irmã jovem e ardente, apesar do recato imposto pela época, um irmão boêmio, inofensivo e engraçado como convém igualmente ao clima doméstico retratado; e dois outros personagens especiais, uma terceira irmã com 38 anos, dos quais dez foram gastos no noivado com o exaltado comunista típico dos anos 30, quando Stalin se erguia perante os seus adeptos como o guia genial dos povos, o homem de ferro, o *paizinho*. Espécie de divindade ideológica que somente após sua morte seria apontado como ditador. O militante comunista e sua noiva cultivam expectativa de uma vida nova na Ucrânia, livres da ditadura de Gomez, que infelicitava a Venezuela naquele ano de 1935. Livres para plantarem beterraba nas planícies coletivizadas ucranianas. Mas chega Carlos Gardel na cidade e tudo se congela e se adia por horas. O cantor tem o encantador costume de visitar inesperadamente a casa de algum admirador e, por simples coincidência, entra justamente na residência destes anônimos descendentes de um velho general/herói da independência.

Imaginemos o confronto entre o magnetismo de Carlos Gardel e a admiração respeitosa provocada pelo camarada Stalin, imaginemos uma noite impossível acontecendo para moças quase fenecidas, imaginemos tudo isto e teremos *El Dia Que Me Quieras*.

A peça de Cabrujas é obra de poeta. Poeta crítico e político à sua maneira, observador agudo da sociedade venezuelana, perfeitamente semelhante à nossa. Para reconstituir em cena a poesia dramática do autor é necessário, portanto, identificação poética, quase a mesma sensibilidade do escritor. Qualidade que o diretor e cenógrafo Luís Carlos Ripper demonstra durante todo o espetáculo. A montagem não ignora nenhuma das possibilidades e sugestões explícitas ou implícitas no texto. É bonita como um cartão postal, nostálgica como um disco em 78 rotações. Tem a cor e o clima de folhinhas ou de rótulo de perfume antigo.

Ripper (apoiado nos figurinos delicados de Chico Ozanan) faz de *El Dia Que Me Quieras* o concerto de representações impecáveis onde cada intérprete tem solos perfeitos. A grandeza do ato de representar com talento está presente nos gestos medidos, na angústia tímida expressa por Yara Amaral (ela tem momentos magníficos sem dizer uma só palavra): a exuberância de Ada Chaseliov (sabe fazer graça com inteligência, um mínimo

de clichês para o máximo de garra); a finura cômica de Pedro Veras (ator de empatia direta, capaz de ganhar a plateia com uma frase bem inflexionada); a tensão e a dor recalcada de Nildo Parente (ator caloroso mesmo em silêncio); na capacidade de Thais Moniz Portinho em resumir o ridículo e o desamparo; na pequena e precisa intervenção de Chico Ozanan; e na convincente presença de Heleno Prestes, responsável pela difícil personificação de Gardel. Todos bons. Um elenco irmão dos seus personagens.

Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani

248

1981

Um espetáculo sério nas intenções, irônico na apreciação dos fatos e apaixonado pela tarefa assumida, resgata para o interesse do público atuai – ainda que em tênues pinceladas – a imagem e as lutas do militante anarquista italiano Gigi Damiani, que viveu 24 anos no Brasil até ser deportado em 1919 por razões políticas. Partindo de uma pesquisa meticulosa, as atrizes Eliana Rocha e Jandira Mantini montaram um texto de concisa teatralidade que a direção inventiva de Jandira transformou na montagem *Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani*.

O trecho proposto abrange, em inúmeros *flashes*, a greve geral de 1917, marco histórico no processo de formação da consciência social do proletariado brasileiro. E é justamente neste amplo movimento de massas que surge a figura de Luigi (Gigi) Damiani, invulgar combinação de trabalhador de muitos ofícios simples e intelectual engajado. Pintor de teatros (especializado em telões de cenários e *panos reclame* de boca de cena, com anúncios comerciais) e jornalista atuante, Damiani foi convenientemente apagado da história oficial do País. Que de resto prima por sonegar ao conhecimento contemporâneo a real situação da classe operária no Brasil.

Gigi Damiani tem o perfil certo do personagem teatral de impacto: coragem política, ideias originais e obstinação total (e o teatro vive da luta de vontades). Damiani participou das greves, empenhou-se no jornalismo libertário, pregando, nos comícios e na imprensa, seus princípios anarquistas. A elite dominante paulista, na esteira da repressão ao surto grevista, não perderia a oportunidade de se livrar do estrangeiro inconveniente.

Texto/espetáculos reproduzem – ou descrevem – o que se passou nas ruas e no cotidiano das pessoas envolvidas nos fatos (comícios, reuniões sindicais e de associações patronais). O enfoque especial, no entanto, é dado a Damiani e sua

companheira Emma Ballerini. O espectador tem assim uma visão dupla; o tumulto coletivo e seus reflexos no cotidiano do casal. Do ponto de vista da linguagem cênica, Jandira Martini criou sequências bonitas e expressivas. O rigor dos figurinos (Irineu Chamiso), a precisão e a arte da iluminação e o desempenho sincero do elenco fazem de *Em Defesa* uma encenação plena de credibilidade. Como o teatro não detém as possibilidades técnicas do cinema, o painel exposto não atinge evidentemente as mesmas dimensões de, por exemplo, *Os Companheiros*, de Mario Monicelli, ou *1900*, de Bertolucci. Compensa isso, porém, com a concentração dramática que a presença física do intérprete proporciona. E justamente aqui que se nota uns problemas da obra e sua representação: Gigi Damiani parece um tanto frágil e calmo demais, quase um gentil cavalheiro (quando as próprias autoras reconhecem que ele foi inquietante). Não se pede o estereótipo do anarquista trovejante e ameaçador, mas igualmente não se pode ficar no revolucionário esmaecido sob risco de apagá-lo. A presença de Damiani foi seguramente mais agressiva, como atestam os estudiosos da época. Ademais, ele foi um importante jornalista político, detalhe apenas mencionado na peça, que confere maior ênfase ao pintor de teatros.

São reparos inevitáveis, mas que não afetam a impressão favorável deixada pelo espetáculo. Opinião compartilhada por Paulo Sérgio Pinheiro, autor, juntamente com Michael M. Hall, de *A Classe Operária no Brasil*, que ofereceu subsídios às autoras na fase Inicial do projeto artístico. *Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani* é visivelmente um belo e digno teatro de emoções e reflexão. Com recursos mínimos, direção e elenco atingem resultados quase inimagináveis no precário palco do Teatro de Arte. De onde se conclui que ali existe verdade.

Jandira Martini revela-se competente diretora de atores. Há homogeneidade e vibração nas intervenções. Paulo Herculano, Zécarlos de Andrade e Luís Roberto Galizia formam um trio de burgueses ou um conjunto de operários em inteligentes traços gerais. Eliana Rocha e Noemi Gerbelli, poucos gestos, diálogos curtos, refazem as aflições domésticas e políticas das mulheres proletárias. Walter Breda confere existência a Gigi Damiani, evitando o recurso fácil do clichê revolucionário. O que ainda não se percebe bem é densidade interior, a real força psicológica e ideológica do homem retratado. Carência provavelmente advinda da linha branda seguida pela direção e da juventude do ator. Por sorte, Walter Breda tem garra e jamais abandona o papel. Numa rápida e delicada aparição. Juliana

Ferrite emociona particularmente a nós, envolvidos profissionalmente com o teatro. Juliana é filha da atriz Bri Fiocca e do ator Zanoni Ferrite, falecido no esplendor de seu talento.

Favor não Jogar Amendoim.

8 de fevereiro de 1980

252

Dois gigantescos portões de ferro, um cadeado maciço, e estamos no pátio da Penitenciária do Carandiru, onde acontecimentos impossíveis acontecem. Assim como foi possível nascer um distraído pé de gerânio a dois palmos da grade que separa aquelas mulheres do mundo, também se conseguiu realizar lá dentro uma forte experiência teatral de presidiárias: *Favor não Jogar Amendoim.*

Não é teatro no sentido convencional, nem mesmo uma criação vanguardista. Não é diversão. Então, por que ir até este local que soa ameaçadoramente aos nossos ouvidos: Carandiru? A resposta mais fácil, e quem sabe de maior efeito, seria dizer que se trata da oportunidade rara de se constatar que, mesmo mergulhado nas profundas do sofrimento e do descaminho, o ser humano carrega dentro de si insuspeitadas reservas de luz e grandeza.

Mas não é tudo. O antiespetáculo oferece múltiplas oportunidades e surpresas ao espectador eventual (e são muitos os que comparecem). Algumas delas, sem preocupação de prioridade: conhecer diretamente um dos ângulos mais assustadores da realidade social. Porque ler o noticiário policial nos jornais ou recebê-los pelas imagens da TV é uma coisa; visitar os pátios, as muralhas cinzentas e a vigília permanente do presídio é bem diferente. Ou ainda: viver a aventura de um encontro, cara a cara, com 11 mulheres, algumas condenadas a penas longas, e vê-las representar a seu modo os problemas e ansiedades que as incomodam. Captar, subitamente, uma sensação de poesia naqueles rostos expressivos – e alguns bonitos – e uma incontrolável vontade de viver. E ouvir o grito de uma delas: *Eu quero ir embora*.

253

São quase todas moças. O pequeno roteiro de confissões e desabafos que apresentam não inclui explicações sobre os motivos específicos que as levaram ao Carandiru. Não se toca em delitos passados (salvo uma breve referência). O que se poderia chamar de pequena peça é uma criação coletiva. Todas as detentas, orientadas por artistas de teatro e psicólogas, interferiram na elaboração do texto que é um instantâneo da realidade objetiva (a prisão) e subjetiva dos sentimentos íntimos de cada uma. Não são atri-

zes como estamos acostumados, mas pessoas capazes de transmitir com verossimilhança o que lhes passa por dentro. Afinal, representam literalmente suas vidas.

Esta criação teatral é uma contribuição do teatro a uma causa social. *Favor não Jogar Amendoim* tem a intenção de promover humanamente este grupo de pessoas, dar-lhes voz e uma oportunidade de crítica. Em nenhum momento é um ato de penitência. Ninguém pede desculpas. Ao contrário, há indisfarçável ironia quando as presas se anunciam como *as feras* e fazem referências às condições materiais e de segurança daquele *zoológico*. É verdade que a representação poderia ser mais explícita, discutir mais profundamente a questão da criminalidade, abdicando de certo tom discursivo e redundante presente no texto. Mas mesmo assim o trabalho levado adiante pela atriz Maria Rita Costa (coordenadora de projeto) e Elias Andeatro (diretor-geral da montagem) é digno de maior atenção.

O plano, audacioso de certa forma, vingou porque algumas instituições, pessoas e organismos oficiais, não se negaram à experiência: Funarte, Secretaria Municipal de Cultura, duas psicólogas e a própria diretora do presídio (Suraia Daher). Não se assustem. As moças representam na capela do presídio, um lugar calmo e agradável. Não há violências, ameaças ou riscos. As presidiárias

querem apenas se comunicar. Mas vale a pena (ver endereço no roteiro). O título da peça? Um poema do ex-presos político Alex Polari; *Estamos abertos à visitaçãol/ Aos sábados e domingos favor não jogar amendoim.*

A Ferro e Fogo

30 de dezembro de 1981

Os operários sobem novamente ao palco em *A Ferro e Fogo*, espetáculo conciso, benfeito, principalmente por contornar, tanto quanto possível, o caminho fácil da visão lacrimosa e/ou baluartista do proletariado em luta pela sobrevivência. Nota-se que o autor do texto, e diretor da encenação, Luiz Carlos Moreira tem a noção da impossibilidade de se ganhar a adesão do público quando a arte não mantém minimamente o equilíbrio entre as ideias e o entretenimento. Sem discursos panfletários e, fundamentalmente, sem primarismos amadorísticos na realização, *A Ferro e Fogo* reafirma a seriedade de intenções já revelada pelo *Grupo Apoená* em *Mãos Sujas de Terra*, de 1979.

O espetáculo situa um punhado de operários, homens e mulheres, em três espaços/situações distintos: na fábrica, em casa e em trânsito

de um lugar para outro. Aos pequenos lances domésticos: falta de dinheiro para compras, excesso de pessoas na mesma moradia, etc., seguem-se os fortes contrapontos diretamente político-sociais: jornadas fatigantes, salários baixos, o sentimento de revolta conduzindo à greve. Paralisação mostrada nos vários ângulos, os atritos entre moderados e defensores da ação radical, militância empenhada de uns e inércia de outros. Mas a peça não se limita apenas aos tons claro e escuro. Luiz Carlos Moreira detecta o aspecto não necessariamente ideológico da questão, embora igualmente importante no retrato esboçado: namoros tímidos entre operários, o insólito/cômico/grotesco das discussões desconexas em trens abarrotados, nos quais surge o bêbado ou um conquistador inesperado. O barulho das máquinas não impede conversas sobre futebol e, no refeitório, há tempo para combinar um cinema.

A Ferro e Fogo não tem narrativa linear. São *flashes*, cenas alternadas numa espécie de linguagem cinematográfica. O que exige maior rigor na montagem. Tomando como base de apoio um elenco convincente e um cenário (de Cláudio Lucchesi) que refaz o ambiente áspero da fábrica, Luís Carlos Moreira construiu o espetáculo com fluência e surpreendente bom humor. *A Ferro e Fogo* consegue ser extremamente sério

sem deixar de ser divertido. É difícil, mas não impossível (como Mario Monicelli já demonstrou exemplarmente no filme *Os Companheiros*.)

A obra reflete, sem explicar, diferentes concepções existentes no meio político-operário sobre os meios mais eficientes na condução das lutas sociais. Negociação cautelosa ou confronto direto? Aguardar as chamadas condições objetivas ou enfrentar um poder solidamente implantado e disposto a usar a força a qualquer instante? Por trás de *A Ferro e Fogo* o observador mais atento perceberá siglas partidárias e palavras de ordens de grupos de esquerda. Luiz Carlos Moreira transmite estas alternativas a partir de um dado: *trabalhador é trabalhador, ele está lá e não pode fugir à sua condição. Estará pronto para o que der e vier?*

Independente das concordâncias ou discordâncias, quanto ao enfoque, *A Ferro e Fogo* tem competência para se apresentar como criação teatral. As regras do jogo cênico são respeitadas e não meramente usadas como pretexto de atuação política. Quanto às divergências que possam eventualmente suscitar, os realizadores do empreendimento são os primeiros a dizer que *se o espetáculo provocar discussões terá atingido mais um de seus objetivos*.

Fica Comigo Esta Noite

25 de outubro de 1988

Fica Comigo Esta Noite, de Flávio de Souza, já traz na ambivalência do título os caminhos por onde anda o tema proposto pelo autor. O nome tanto pode ser uma bem-humorada referência a um lancinante tema musical, frequente em bordéis interioranos, como um achado poético que resvala o melodrama. É provável que o dramaturgo tenha pretendido ambos os resultados: é coerente com o estilo, o humor, a visão de mundo, enfim, de Flávio e seus parceiros de geração e/ou trabalho principalmente no grupo Pod Minoga, uma equipe que, durante anos, se dedicou à paródia de costumes da classe média baixa paulistana, à exploração das possibilidades humorísticas do *kitsch* e à carinhosa atenção dada aos adolescentes e suas fantasias.

Mas, se o Pod Minoga como um conjunto seguia a linha juvenil, Flávio de Souza agora procura uma variante dramática adulta, ao confrontar um casal em acerto de contas, existencial. O seu grande achado é situar o enredo no velório do marido que, de repente, se levanta e, com naturalidade, passa a dialogar com a viúva.

Flávio consegue essa passagem sem incomodar o espectador com uma sensação de morbidez. A obra e sua encenação jogam o tempo inteiro com a polaridade característica da comédia dramática.

Entre o combate mortal de Virginia Woolf, de Edward Albee, e a sordidez psicopata latente em Nelson Rodrigues, o casal situa-se na luz difusa do bolero e de Alan Kardec. Ou Freud, se a questão é sofisticar. Afinal, tudo pode ser uma ilusão provocada pela dor, uma viagem alucinada em que a viúva briga e faz as pazes com o marido morto. Eles se amam e se despedem tranquilos. Responsável pela direção, Flávio de Souza continua o jogo de ambivalências nas disparidades do elenco. Carlos Moreno consegue se impor por um traço de fragilidade e melancolia, embora não tenha temperamento para agressividade; Marisa Orth é uma encantadora revelação no teatro paulista. Ela surge assim, quase de repente, com recursos histriônicos e dramáticos, precisão e elegância de gestos, que faz lembrar Marília Pêra e Juliana Carneiro da Cunha. À beleza desse dueto se soma à despreziosa dramaturgia de Flávio de Souza. O resultado é um espetáculo sem nenhum pudor de não se definir. Alguma coisa como entre Ângela Maria e Tennessee Williams.

259

Geni

Marilena Ansaldi acertou novamente em *Geni*. É mais um desdobramento do destino que decidiu se dar como atriz/bailarina: transmitir uma ânsia

quase selvagem de liberdade e afirmação pessoal como mulher e artista. Uma liberdade que centra sua preocupação no domínio do corpo e do prazer. A esta postura, soma-se a atração pelo aspecto místico da existência (evidente em *Um Sopro de Vida*, espetáculo anterior baseado em Clarice Lispector). Um aparente paradoxo, mas ela sabe resolvê-lo.

Resulta de tais posições que Marilena Ansaldi hoje tem um projeto artístico em execução. Pode ocasionalmente não dar certo, pode até mesmo ser contestado: mas tem coerência interna. Se terá longa vida, isto é outro problema. Numa época difusa e de apatia nos palcos, ela é presença forte.

260

Esta mulher que odeia a crítica que a contradiz, que joga alto e arrisca bastante, encontrou o diretor capaz de materializar suas fantasias e angústias: José Possi Neto, esteta, vocação elitista, mas um profissional criativo. A prova se repete em *Geni* (Possi também fez *Sopro de Vida*). Ambos se entendem.

Geni é mistura de tragédia grega e Nelson Rodrigues da conhecida música de Chico Buarque. Uma visão desestabilizadora: *Geni* ameaça a moral burguesa através da liberdade instintiva. Desvia moças de casa e operários da produção. Incomoda o lucro, a ordem, os princípios. Rainha da anarquia sexual. É preciso liquidá-la: mas sur-

ge um Zeppelin. Stó. Geni pode salvar a cidade se ceder aos caprichos do invasor. E aqui a história muda: ao contrário da música, não basta Jogar pedra na Geni.

O tema é levado em dois níveis: o da poesia e da violência, ambos por Marilena Ansaldi. É bonito. O problema é que a protagonista já provou que pode aceitar desafios e vencê-los. E preciso então avançar. O que significa abolir o esquema de primeira bailarina que prevalece em suas realizações. Deixar de circular sozinha entre coadjuvantes. Assumir a palavra, não como monólogo, mas diálogo. Aprender a contracenar, olho nos olhos, conflito de vontades dramatizadas, jogo cênico. Marilena dança, interpreta perfeitamente como solista, ousa cantar, audácia perigosa. *Geni* é um trabalho com alma. Não precisa da desastrada cena inicial, virtuosismo teatral sem nada a dizer. O que conta é *Geni*. O resto é detalhe (os atores e atrizes envolvidos não têm culpa, são manobrados em função da figura central). Se esta irmandade talentosa: Marilena, Possi, o excelente cenógrafo Felipe Crescenti, Paulo Herculano (música). Vítor Navarro (cenografia). Umberto Silva (figurinos), reavaliar o que foi feito, e se as opiniões externas contarem, terão descobertas maravilhosas pela frente. Marilena Ansaldi, suplementarmente, tem o mérito de empresariar suas loucuras artísticas.

Apostou uma fortuna na montagem altamente profissional, o que se nota desde a qualidade do material usado em cena (parabéns, novamente, Débora Annemberg. produtora/assessora competente). Gastou o suficiente para falir se *Geni* não acontecer. Mas vai.

Happy End

19 de agosto de 1981

262

Há um bar clandestino no primeiro andar do Teatro Brasileiro de Comédia. Não sei se deveria dizê-lo: mas que *hay, hay*. Serve vinho razoável e a preço módico. Nota-se, é verdade, umas pessoas um tanto suspeitas andando de um lado para o outro (seriam *gangsters*?). Mas nada se comprova completamente porque - de uma cortina ao fundo - poderão surgir, uniformizados, membros do Exército da Salvação. Estranho realmente, mas o que se vai fazer? O local parece ser refúgio de aventureiros e ponto de encontro de piedosos salvadores da alma alheia!

Como? Não estão entendendo nada? (que diabo de língua estamos falando?). Começemos novamente: o TBC abriga um bar clandestino que, para disfarçar, apresenta o espetáculo *Happy End*, com canções realmente admiráveis. Você escolhe o

tipo de motivação que o levará àquele antro de diversões, pecados e – creiam – fé. Ou se vai pelos negócios escusos (falaram outro dia em assaltar um banco); ou pelo vinho, ou pelo simpático e inteligente *show* ou até para cantar aleluias ao Senhor. O autor intelectual do crime é Bertolt Brecht (alemão, dizem, de esquerda, dizem. Ainda bem que já morreu, dizem). Mas quem comanda diretamente as operações é Paulo Reis, diretor de *Happy End*. Como? Não entenderam?

Sejamos pacientemente didáticos (música de fundo maestro, por favor). *Happy End* é a última invenção carioca do grupo *Despertar da Primavera*, uma das mais criativas e artisticamente amadurecidas equipes de teatro não comercial (não empresarial, alternativo ou Off-Tijuca). Eles conquistaram Rio e São Paulo, em 1979, com a peça de Frank Wedekind, que hoje dá nome ao grupo. Numa época em que o trabalho artístico em profundidade, em busca de uma linha estética/ideológica no profissionalismo teatral, Paulo Reis e companheiros do *Despertar* demonstram coerência, talento e competência em criações vigorosas e apaixonadas (a falta de paixão é atualmente o mais grave mal do teatro brasileiro). *Happy End* é isto. Todavia para que não se alegue ignorância ou deliberada intenção do crítico em ser pouco claro, não custa registrar informações adicionais. O texto foi escrito por

Elizabeth Hauptmann, colaboradora de Brecht, a partir do argumento proposto pelo dramaturgo (que escreveria as letras das canções magistralmente musicadas por Kurt Weill). Brecht posteriormente teria retirado a assinatura do texto, o que permite discussões (Martin Esslin, um dos seus biógrafos atribui a ele a autoria). Paulo Reis, observando que Frau Hauptmann não é conhecida na praça desempatou a favor de Brecht (não disse que no bar do TBC ocorrem fatos no mínimo curiosos?)

Happy End narra as façanhas de uma quadrilha de bandidos numa hipotética Chicago dos anos 20. Gente braba sob o comando de Bill Cracker. Só que de nada adianta a valentia dos rapazes quando se misturam com os angelicais e assépticos membros do Exército da Salvação. Ninguém se converte a nada, mas Bill Cracker se apaixona por Lillian Holiday, frágil, loura e discretamente sensual integrante da entidade caritativa-salvadora. Quem interpreta Lillian é Maria Padilha. E quem não gosta de Maria Padilha? Dentro do elenco coeso, jovem na irreverência e postura cênica, ela brilha com uma predestinação de estrela. Todos se rendem ao desempenho de Maria/Lilian. Nestas alturas, o enredo está completamente enovelado: assaltantes e devotos metidos em tiros e cantigas puristas. Brecht/Hauptmann, maquiavélicos inventores da cilada, solucionam o

caso juntando bons e maus na tarefa de fundar um banco. Aqui, uma vez mais, o toque crítico do teatro brechtiano: o capitalismo não comporta amadores e /ou artesãos. Só compensa o crime organizado e oficial. O banco é a solução. Como a bondade voluntarista não salva nem o homem nem o mundo, os pequenos marginais acabam mal. A peça cai como luva na realidade brasileira. Pairando sobre o entrecho nem sempre brilhante (existem trechos banais e desinteressantes) reina a música límpida de Kurt Weill, um prazer antecipadamente garantido ao espectador. São belas, misteriosas e sublinham à perfeição o sarcasmo do letrista. O que faz de *Happy End* um *happy end* teatral.

265

Há um bar clandestino no TBC...

O Inocente

1984

Depois de fazer rir as pessoas, ou de tentar, Sérgio Jockyman, mais conhecido como autor de comédias lépidas a partir de motivos urbanos, faz inesperada incursão pelo tragicômico em *O Inocente*. Desta vez os seus personagens (como em *Lá e 13*, atualmente em cartaz) não são cidadãos banais presos em banheiros, inesperadamente

metidos em infidelidades conjugais ou sofrendo as emoções e as agruras da loteria esportiva. O inocente em questão é um pobre diabo atirado à masmorra da Itália fascista. Típica vítima de um Estado autoritário e, em princípio, um culpado. Cabe a ele, e não a seus coatores, a tarefa de provar que nada cometeu contra a ordem fascista. Jocyman colocou a ação na Itália mussoliniana, o que pode parecer estranho. Mas, se o espectador atentar bem, notará que certas coisas se repetem no tempo e no espaço. O dado geográfico é irrelevante. As pessoas continuam sendo presas por aí.

266

O infeliz aprisionado não entende absolutamente nada da política e cai entre dois companheiros de cela justamente opostos: um intelectual contestatário e um fascista em desgraça por querelas internas entre os adeptos do *Duce*. Mas eles também podem ser agentes secretos disfarçados para descobrir supostas culpas do frágil zé-ninguém.

O autor pretende colocar em cena o absurdo e o horror da situação em que um homem indefeso cai nas malhas repressivas do Estado. De Kafka a Brecht, com maior ou menos engajamento político, é um assunto que tem fascinado a literatura. E com justa razão.

Ocorre que Sérgio Jockyman é um dramaturgo atraído pelos mecanismos do humor e compro-

metido com os encantos das situações farsescas. Por uma boa piada em ritmo meteórico ele sacrifica a reflexão. Entre o fazedor de graça e o divulgador de problemas existe nítida diferença a favor do primeiro. Resulta daí que o teatro de Jockyman é percível ao nível das idéias, embora eficiente no momento do acontecimento cênico. Um ator com verve sempre consegue extrair do texto momentos engraçados. O espetáculo geralmente é leve.

Este choque entre intenções humorísticas e considerações mais graves acontece em quase toda linha de *O Inocente*. Ficamos entre Alberto Sordi e Gian Maria Volonté (ou entre Mario Monicelli e Francesco Rossi, já que estamos usando exemplos italianos). Não se tem nem a comédia total nem o drama e, por fim, nem mesmo a verdadeira tragicomédia. É difícil rir descontraído e sem compromissos quando o cenário é uma prisão fascista válida para qualquer lugar do mundo. Também ninguém é tão bobamente militante a ponto de se recusar a aderir às situações grotesco/hilariantes montadas por Jockyman e defendidas com o brilho pelo elenco. O diretor Antonio Ghigone-to realizou um espetáculo competente dentro das características gerais do autor. O que talvez poderia ter sido feito é a divisão mais nuançada entre o que é apenas risível e o que a peça tem de revelar em termos políticos.

O Inocente é uma obra que proporciona um envolvente jogo de interpretações. Em caminhos diferentes, Luís Carlos Arutim e Luís Serra conseguem maravilhas nos seus papéis. Arutim está próximo do ator característico que compõe um tipo a partir de pequenos detalhes físicos. Serra tem uma interpretação mais enxuta e densamente introspectiva. Para o trio presente na história estar perfeito basta Aldo César, uma boa presença no palco, evitar a super-representação.

Macho Beleza

268 12 de fevereiro de 1981

Em sua expressividade rebarbativa, *Macho Beleza* é um título que não deixa dúvidas. O assunto não é o canto da cotovia, o drama social dos explorados, a angústia conjugal ou o mistério divino. Não. Trata-se de uma obra *de e para homossexuais*. Traz ainda a coruscante novidade de inverter um velho preconceito. Não são os homossexuais as vítimas de restrições. Eles é que – triunfantes – proclamam uma obsessão predileta: todo homem é, no fundo, um homossexual latente, escondido, amedrontado e não assumido. Quanto mais conquistador, agressivo e insinuante for, mais inapelavelmente será um

homossexual. O típico machão, então, é o avesso do avesso, do avesso do homossexual.

É verdade que a teoria não é nova do ponto de vista da psicologia. Existe razoável quantidade de teses sobre a dubiedade sexual do chamado D. Juan. Tudo bem. Mas, à margem dos fatos/estudos, existe o folclore homossexual que estabelece, de pedra e cal, o caminho sinuoso por onde, mais dia, menos dia, todo cidadão do sexo masculino dará a sua escorregadela. É uma história tediosamente repetida e que *Macho Beleza* leva aos estertores da grandiloquência *kitsch*.

Vejamos o enredo: dois irmãos. Um é homossexual. Ou melhor: um travesti. O outro, o linha-dura que faria de Jece Valadão um cândido seminarista. Macho integral, rosnando de potência com o falo demolidor. Acontece que o irmão travesti conquista um namoradinho, garotão novo, tímido, esportivo, etc. Nosso caro machão pisa em falso. Não contente – ou melhor, perturbado com o pecadilho revelador –, entra em delírio paranoico/incestuoso e termina amando – simplesmente – o irmão. Não resta pedra sobre pedra da antiga masculinidade. Sobre suas ruínas passarão os acordes lânguido/misteriosos de Piazzola, luzes em claro-escuros e difusas silhuetas de jovens nus. Tudo com muito beijo na boca. Quem nunca viu, a oportunidade aí está. Longos, violentos, dramáticos e possessivos beijos na boca entre irmãos.

O texto, de Tito Alencastro, é apresentado como antes de tudo uma crítica à hipocrisia e aos preconceitos vitorianos *que ainda prevalecem nas sociedades*. Mas é apenas uma declaração de propósitos. *Macho Beleza* é melodrama e não rediscute o assunto abordado em termos inovadores. A única originalidade é a coragem de expor no palco um preconceito homossexual, tão discutível quanto aqueles difundidos pelos heterossexuais. *Macho Beleza* é uma vingancinha. O autor não teme levar o entredo às raias do bolero descabelado e do manual da psicanálise. Os irmãos, sintomaticamente, não gostam do pai. A peça caminha acelerada em estilo cabaré de cais/madrugada-boemias/esquinas-dos-encontros-disfarçados. Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Bienvenido Granda estão presentes com seus mais bombásticos clichês. É um jogo de lembranças e climas. Cada um inclui quem quiser, de Libertad Lamarque a Jean Genet. *Macho Beleza* é tudo isto. O problema está na falta de poesia que dimensione o tema em nível atraente. Jean Genet e James Baldwin conseguem estabelecer um contexto dramático envolvente e impõem respeito aos homossexuais. *Macho Beleza* é o rasga-coração-pinguim-na-geladeira dos rapazes que usam peruca e dos que não usam, mas gostariam de usar. Da mesma maneira que o cafajestíssimo machão incomoda, que as comédias burguesas

com maridos garanhões e infiéis são chatas e, intrinsecamente, reacionárias, do mesmíssimo jeito, o calvário homossexual, a revolta mal verbalizada dos homossexuais, o rancor homossexual é algo conservador e desinteressante. Conversa específica para quem só olha o umbigo (ou mais embaixo) ou para espantar moralistas distraídos que entrarem no teatro por engano. Os homossexuais estão certos ao lutarem por direitos iguais. Mas daí a troca de personagens no banco das ridicularias, vai uma diferença. O espetáculo de João Albano, acredita integralmente na peça, compra a ideia do dramaturgo e quase o supera nos exageros. É um profissional que sabe tirar efeitos das cenas, arma quadros visualmente chamativos e mantém um bom ritmo de representação. A coerência *kitsch* da montagem adquire uma uniformidade sólida. Aceita-se, ou não, mas não se poderá negar o empenho de Albano. As interpretações estão no mesmo compasso superlativo. Os atores atuam entre reticências (*sim, mas...; e se...*). Os circos-dramáticos do país agradecem a lembrança; as telenovelas, idem. Peter Lorre, idem. O desequilíbrio prejudica Jorge Cerrutil, que se esgota em gritos sem densidade interior. Carlos Arena, controlando melhor os pontos altos e baixos do papel, mais à vontade e identificado com o trabalho, constrói um convincente travesti. Yur Fogaça empresta o físico adequado e dosada timidez, que lhe custa pouco, e resolve.

Existe uma ala do teatro escavando o filão da homossexualidade. Consta que o assunto é pertinente. A questão, entretanto, é da qualidade desta arte. Gosta-se tranquilamente da criação romanesca/homossexual de James Baldwin, da refinada poesia erótica-homo do poeta português Antônio Boto. Gosta-se, enfim, de tudo que leve em consideração que desde o Relatório Kinsey, há 30 anos, é sabido que a prática homossexual é maior do que se pensa, O círculo vicioso das perseguições e das culpas eternas é que cansa. *Macho Beleza* desfruta prazerosamente a dor do grande estigma e se propõe a revidar. Para quem/para quem? Sim, existe o público específico que não perde oportunidade para lavar a alma. E daí? Estamos nos limites da redundância e o teatro ganha pouco. Quando alguém surge no palco sublinhando outra vez, outra vez, outra vez, que homossexual é GENTE, completa-se o ciclo das repetições. Com ou sem Piazzola, o vácuo é inevitável.

Mal Secreto

19 de setembro de 1981

Mal Secreto (texto/espetáculo) não economiza pudor. Ainda bem. Chega de teatrinho de meias-medidas, organizado burocraticamente.

O dramaturgo e diretor José Antônio de Sousa (um bom nome de *inconfidente mineiro*) propõe, desde *Oh Carol*, uma linguagem poética emocionalmente acelerada. Exagera aos limites do *kitsch*/barroco operístico pois seus temas transbordam do realismo e voam para dentro da imaginação dele/nossa. José Antônio trabalha em ritmo de tango que, como já se disse, é uma maneira de se andar na vida. E desta vez propõe o seguinte roteiro: jovem arquiteto, presumivelmente desequilibrado mental, desanda a matar amigos, mulheres e outros desavisados. O personagem tem, ocasionalmente, a intuição de que algo não vai bem e pressiona os circundantes para que digam qual é seu mal secreto. Ninguém terá tempo para o gesto informativo. Nem mesmo o público conseguirá formular hipótese razoável.

Seria, então, o caso de se indagar qual a intenção do autor. Bem, em primeiro lugar escrever uma peça e curtir o barato teatral. A magia cênica. Explica-se erroneamente que o drama do rapaz está no tato de ser arquiteto idealista e desempregado. Engano. Poderia ser taxidermista, agente funerário ou químico industrial que daria no mesmo. José Antônio de Sousa marca fundo o traço psicológico ao ponto de deixar margem estreita para deduções em torno da solidão humana, esmagamentos socioeconômicos, capita-

lismo selvagem, cinismos profissionais, angústia de se vender a alma e 400 outras possibilidades. O ímpeto criador do dramaturgo está mais para o devaneio poético subjetivo. Algo assim como a produção de um pintor primitivo (de tendência) surreal, como diriam os entendidos.

O problema do artista, no caso, é o de não estabelecer um enredo minimamente coerente e (com o perdão do termo) disciplinado. O jorro imaginativo-farfalhante-descontrolado funciona e tem charme uma vez. Depois surge a vontade de perguntar: qual a função do discurso inesperado que tal personagem faz sobre as boas intenções profissionais postas de lado? O escritor enfia a martelo o pequeno folhetim social. Ocorre que o que a peça quer na verdade é esvair-se melodramática e tragicamente em sangue e facadas. Costuma-se chamar a boa técnica dramatúrgica de carpintaria teatral. Estamos em falta porque o texto é desorganizado. Privilegia o personagem central e deixa de lado outros eventualmente importantes (como a mulher do arquiteto-matador). A falta de harmonia impede a obra de ser convincente dentro da loucura desesperada. Mas, mesmo assim, José Antônio de Sousa tem o toque que estabelece a originalidade. Dentro da dramaturgia brasileira que prima pela linearidade temática e formal ele se instala com uma postura anárquica no melhor sentido, ainda que tosca.

O espetáculo de Roberto Lage tem a virtude de seguir fielmente as circunvoluções da história sem temer o ridículo do qual chega perto; como tem a limitação de não extrair mais aprofundados desempenhos do elenco, Alberto Baruque (e/ mator arquitetônico), por exemplo, tem fôlego e garra mas ressent-se de maior regência; alguém para o conduzir através das pausas e meios-tons, da diferença entre o berro e o subentendido. Nota-se, por outro lado, que Giuseppe Oristânio e Julia Pascale atuam nas fronteiras da rotina (Júlia parece esquecida pelo diretor. Outra coisa: quem imaginou o desastroso figurino da atriz?).

São observações que podem ser trocadas por outra e única indicação: esqueçam os defeitos e assistam a *Mal Secreto*. Não há possibilidade de se gostar mais ou menos. É sim ou não. Um risco, como se vê. Só o crítico pode falar bem e mal. Crítico é assim mesmo.

275

As Margens Plácidas

30 de julho de 1980

Aviso aos navegantes e apressados que não aguentam mais de três linhas de jornal: assistam ao espetáculo *As Margens Plácidas*, do Grupo Pod Minoga (*não, meu senhor, não é pó de mi-*

nhoca, leia novamente). Faço a recomendação para contrariar o crítico mal-humorado que, exatamente no dia 27 de outubro de 1978, ao analisar a montagem anterior desta companhia, *Salada Paulista*, escreveu o seguinte: *Outra questão que o grupo deixa no ar é a dos seus objetivos finais. Para falarem aos adultos sem cair na repetição de exercícios humorísticos, os novos espetáculos deverão inevitavelmente refletir algum tipo de preocupação ou proposta mais consistente.*

276

Pobre crítico. Não entendeu que o Pod Minoga proclamou a infância permanente. Consequentemente, NÃO tem nada a dizer de sólido ou consistente ou seja lá o que for. Nasceu com a *brejeirice do papel crepom*, como diz o semiólogo italiano Cláudio Pucciletaro. Ou seja: O diáfano sentimento de bem-estar e descompromisso que caracteriza os filhos da classe média, que geralmente, entendem a ARTE como emoção abstrata. Sem conexões sociais e outras chatices de gente metida com a chamada realidade.

O Pod Minoga decretou a festinha escolar e pronto. Que mania esta de chamá-lo à razão. Desta vez, em *As Margens Plácidas*, quer, apenas, narrar as andanças de um punhado de personagens pelo terreno da imaginação infantojuvenil: circo, tias choronas, meninas tristonhas, pilantras de brinquedo, garotinhos ingênuos, uma santa

(sim, uma santa) que fica grávida, que rodam por lugares disparatados em busca de aventuras e sobrevivência. O curioso bando passa por um país chamado Eldorado e acaba enfrentando as espadas de uma figura poderosa chamada (como é mesmo?), parece que chamada Destino.

Ninguém está preocupado em explicar porque esta historieta de ninar irmãozinho de aluno de curso de arte da Fundação Alvares Penteado (ou até da FAU) chama-se *As Margens Plácidas*. Mas sejamos francos: o que interessa é que ele tem um ato com tiradas engraçadas. Alguém só precisa avisar, assim, delicadamente, que dois atos é um tantinho demais.

Precavido e justo, fui ao teatro em companhia de uma amiga que: 1) tem mais ou menos a idade de parte do elenco; 2) por coincidência, estudou na Faap; 3) até conhece um ou dois dos artistas; 4) provém de um ambiente socioeconômico-cultural semelhante ao dos intérpretes. E ela manifestou o que eu também já achava: o encanto inicial do *Pod Minoga* – quando foi criado – estava na surpresa, no inesperado que o pessoal tirava com bom humor a cada cena. O problema é que o grupo esgotou sua linguagem e hoje em dia já é possível se prever o que vai acontecer antes de o enredo ter sequência. A gramática cênica da companhia é limitada, embora tenha evoluído em alguns setores. Por exemplo: desta vez o aspecto

visual é bem mais elaborado, rico e colorido, e o grupo conseguiu criar um texto completo, com ação contínua, ao contrário da sucessão de quadros isolados da montagem anterior.

O *Pod Minoga* mandou fazer um programa que reproduz um caderno escolar. Consciente ou inconscientemente, eles sabem que são imaturos, infantis e (desculpem) frágeis em termos de visão abrangente do fenômeno cultural/artístico/teatral brasileiro. Não querem (ou não conseguem) escrever, no referido programa, uma única linha concreta. Para disfarçar, fingem que estão brincando.

278

Mas justiça se faça: os artistas do *Pod Minoga* estão crescendo, já têm um texto mais sofisticado e engenhoso (às vezes); dirigiram-se (coletivamente) bastante bem. O espetáculo tem amarração, ritmo, um jogo teatral vivo. Tudo coroado com o lindo desempenho de Mira Haar, uma vocação satírica inegável. Ela garante meio espetáculo. O Minoga teve – acrescente-se – o reforço de Cida Moreira, uma mulher que sabe se impor (deve ser muitíssimo mais aproveitada). Os rapazes devem continuar lutando contra o tom monocórdio de suas interpretações. No mais, tudo bem (excluindo minha dor em não poder ver os olhos azuis (ou verdes?) de Regina Wilke (lindos nas fotografias). No palco não foi possível desvendá-los.

O *Pod Minoga* é uma graça. Todos são corretos e simpáticos (a começar pelo sempre diplomata Artelino, divulgador, relações públicas e mestresala). Minha acompanhante (olhem lá: próxima a vocês) acha, todavia, que é preciso propor/expor um jogo novo. Senão, ficaremos sempre no jardim da infância. Concordo.

Por falar nisto tudo, o crítico mal-humorado de 78 gostaria de trocar umas ideias com vocês, ou receber informações mais explícitas sobre os objetivos da turma. Será que POD?

Monsieur Poquelin.

279

10 de novembro de 1989

Monsieur Poquelin (de Molière) que desculpe, mas a plateia quer ser feliz. Aplauda e pede bis. Principalmente quando Cacá Rosset, largado em uma poltrona, balbucia: *Não estou legal. Sei lá, mil coisas.* A cumplicidade se estabelece. Todos sabem que é uma frase de *Ubu Rei*, sucesso anterior da companhia, que andou na boca da cidade. Ou seja. Cacá Rosset e a sua estética é que estão em questão. Molière é pretexto. O velho e bom comediógrafo, se vivo fosse, até que entenderia. Ele mesmo não teve dúvidas em buscar na *Commedia Dell'Arte* os recursos para

seus espetáculos (Molière escrevia, encenava e representava suas obras). A excessiva improvisação pode levar à banalização vulgar de um clássico. O respeito absoluto leva, seguramente, ao sono. Até as cortinas e veludos da *Comédie Française* devem ressonar com a museologia dos tradicionalistas. A solução francesa, maluca na representação, mas fiel ao original, veio com Jerome Savary, criando de um *Burguês Fidalgo*, que misturava Alexandre Dumas, circo e Fernandel (espetáculo apresentado em São Paulo com sucesso). Cacá Rosset vai um pouco além, atropela o texto e se entrega ao circo, mas não é banal nem vulgar. Sobra um pouco de Molière. Porque o melhor de Molière tem substrato trágico e se concentra em *O Misanthropo*, *Tartufo* e *O Avaro*.

280

Cacá Rosset é um ator especial. Aparentemente escolheu a única linha do deboche protegido pela máscara branca, mas, dentro do projeto, é uma figura irresistível. Planta-se no palco, abusa de caras e bocas, confia nos olhos marcantes. Meio Peter Ustinov meio Renato Aragão, comanda a massa de um lado e do outro do palco. *O Doente Imaginário* é um prepotente hipocondríaco. Só pensa em doenças e no casamento da filha com um médico para ter um genro a seu serviço. A moça não quer. O resto é o que se sabe há 360 anos. Correrias, arranjos de amantes

clandestinos, uma criada providencial, uma multidão de patetas ou oportunistas. O resto é os jeitos e trejeitos de José Rubens Classeraux e um *show* de Ary França, que parece saído direto das páginas de Mad. Nos cuidados do Ornitorrinco só falta um papel do tamanho do talento de Maria Alice Vergueiro que faz, brincando, a serviçal intrigante. Funcionam todos com precisão em um caos criativo.

Oh! Carol

24 de janeiro de 1980

281

O espetáculo ia ao meio quando me veio uma impressão e uma certeza: o autor disto tudo é um louco varrido e, seguramente, um mineiro. Acertei. É mineiro. Acertei, é um louco varrido (isto é um elogio) embora não o conheça pessoalmente. Mineiro enquanto escritor e louco enquanto encenador. Uma loucura poética, quero dizer: a capacidade extrema de soltar a imaginação sem medo do ridículo, sem conveniências de estilo. Se o teatro pode ser definido como o domínio da fantasia. *Oh! Carol* é uma beleza: pois se trata de um espetáculo que arrasta o público. Ou melhor, seduz a plateia. Quebra resistências de quem pede sempre objetividade e coerência nas

coisas, fatos, ideias. A mágica da representação é suficiente para propor a todos alguns momentos de desequilíbrio e devaneio. Há um protesto no ar: um protesto maluco, mas possível. Alguém parece convidá-lo: tire a roupa e saia por aí para ver o que acontece. E se você tirar?

Toda esta coleção de truques e surpresas é de autoria/invenção de José Antônio de Souza. Ele escreveu e dirigiu a história de uma mãe e uma filha em um ambiente de total paranoia, trocando confissões, insultos, cobranças e inesperados gestos de carinho enquanto um estranho mensageiro interrompe a conversa com entregas misteriosas. O desconhecido, que se apresenta com roupas e atitudes diferentes a cada intervenção, inunda a casa de enormes pacotes de onde saem, por exemplo, uma perna de manequim. O que será isto? O atraente da peça é justamente sua transposição cênica. José Antônio de Souza monta situações completamente delirantes, visualmente doidas e lindas. A sala de visitas da casa e as roupas das personagens garantem metade da impressão causada por *Oh! Carol* (excelente trabalho de cenografia e figurinos de Waldir Gunther e Murilo Sola). E o diretor soube segurar os tempos dramáticos, as pausas, explorar o ângulo pictórico deste mundo ensandecido onde uma mãe range os dentes de ódio da família do marido morto, enquanto mergulha na desgas-

tante e patética relação amor/ódio com a filha. O chato de *Oh! Carol* é a mineiridade literalmente óbvia. Ah, as velhas famílias! Ah, os acertos de contas com os antepassados! Ah: a necessidade de matar o passado! Ah, quantos romances, novelas, contos, poemas, peças (todas mineiras) já foram escritas tentando dizer algo além de *Os Bens do Sangue*, de Carlos Drummond de Andrade. Difícil. Não se consegue todos os dias uma Ópera dos Mortos. *Oh! Carol* é um chavão do tamanho das *Alterosas*.

O autor, José Antônio de Souza, parece crer que a obra tem um sentido político-metafórico. Se bem entendi suas entrevistas, a peça sofreu as agruras do período Médici. Porque, diz ele, naquela época ou a peça tinha um discurso político fotográfico e, naturalmente, seria censurada: ou não tinha esse discurso político declarado e você era patrulhado pela esquerda. Por isso escrevi essa peça como um protesto contra a intolerância. Contra as duas intolerâncias.

Como? Vocês ouviram: duas intolerâncias? Sabiam? Médici e o pessoal que não gosta de certos tipos teatrais no mesmo nível. Seria melhor promover a peça de modo mais tranquilo: dizer que escreveu assim porque pensa assim, ou pensou assim ou quer ter o direito de pensar assim. Transar umas de loucura. É meio fora de hora vir com explicações político-ideológicas e

dar a entender que o personagem tal tem altos propósitos libertários-despistadores quando manda *abrir as janelas*.

A peça é antiga/superada como tema embora o problema nela tratado exista. O que interessa é constatar que, mesmo assim, o dramaturgo tem boas ideias, sequências curiosas, um diálogo contundente. Sabe escrever e pronto.

E que o diretor José Antônio de Souza soube fazer um belo, sonhador e emotivo espetáculo. Não fosse a direção, aquele bate-boca familiar teria o peso do chumbo e morreríamos todos de sono.

284

Então, como ficamos? Os leitores querem saber: vamos ou não vamos ao teatro? Pois vamos. Quem sabe a sua mãe, o seu pai e a sua filha estarão em cena. E você é o suicida ausente e sempre comentado. Ou, por fim, existe um entregador na sua porta, e você não está sabendo de nada. Mais ainda: não é sempre que o fogo está à solta no palco: Wanda Stefânia, Beth Goulart, Paulo Guarnieri. Eles farejaram que os papos eram bons. Sentiram a hora e se jogaram. O ano mal começa e Wanda Stefânia já está na corrida para melhor atriz. Ela, aquela expressão transfigurada, olhos brilhando e todas as roupas que lhe caem por cima: ela está inesquecível. Uma atriz e seu momento: o salto tríplice, o desempenho decisivo. Beth Goulart, subindo firme, amadu-

recendo por fora e por dentro. Um rosto tão bonito e a garra evidente. Poucos trabalhos e uma intérprete quase pronta. Quando as duas se encontram o duelo é brilhante. Paulo Guarnieri: temperamento agitado em fase de afinação. Destoa aqui, acerta mais adiante. Muita vontade e a urgência de ter certa disciplina. É difícil ser exaltado/apoplético/caótico/engraçado, etc./ com autocontrole. Mas Paulo tem pique e, afinando, afinando, chegará lá.

Oh! Carol, peça discutível, espetáculo quentíssimo, capaz de iluminar o estreito, minúsculo teatrinho no porão do TBC. Tem fantasia e gente boa. O que mais que vocês querem?

285

Paraíso Zona Norte

5 de maio de 1989

O Dr. Caligari na zona norte do Rio ou uma tragédia carioca na esfumaçada sala do Café Havelka, em Viena, são duas possibilidades plausíveis para o espetáculo. Do Butô à art-nouveau, o diretor Antunes filho continua sua releitura de Nelson Rodrigues, distanciando-se cada vez mais do aspecto mais visível, vulgar-moralista e suburbano do dramaturgo, para dele extrair linhas gerais, planos arquetípicos dos desvãos da

psique humana. A montagem transcorre em um ambiente de gare ferroviária francesa, enquanto intérpretes se movimentam com uma linguagem corporal marcada pelo gestual do teatro japonês e/ou do expressionismo cinematográfico alemão. São possibilidades, hipóteses de uma viagem artística em que o encenador procura a transcendência do folhetim, do deliberado melodrama provocador do dramaturgo. Duas peças e um só painel humano e social. Em *A Falecida*, a obsessão de uma mulher pela morte e, por trás disso, o inferno interior do adultério; em *Os Sete Gatinhos* – que Nelson Rodrigues chama, em intencional rasgo de absurdo, de *divina comédia* –, o mergulho na abjeção moral, uma família inteira se decompondo na prostituição. O olho poético do escritor procura o caos: a insolvência absoluta da normalidade pequeno-burguesa e dele consegue retirar uma estranha poesia. Nelson Rodrigues já pertence, mesmo que fragmentariamente, ao anedotário popular, enquanto permanece, imbatível, o melhor texto dramático do teatro brasileiro. Se não houvesse outros méritos, ele se imporia pelo ritmo de uma linguagem que se apropria da radionovela, da fabulação barata, teoricamente inverossímil com o despudor, a coragem do transgressor nato e talentoso. O espectador tem escândalo, emoção, espanto e – quando sensível – revelações.

Antunes Filho devolve ao palco a noção do grande teatro, que se vale de recursos pictóricos, operísticos, cinematográficos para criar a magia absoluta. Em *A Falecida* a montagem é nova em todas as propostas. A direção poderia, no entanto, rever o efeito fácil da cena final de *Os Sete Gatinhos*, em que exacerbação *kitsch* na possessão espírita-umbandista (ou demoníaca) está abaixo do clima geral.

A direção consegue novamente estabelecer um nível consistente de interpretações fortes, com um elenco novo (apesar de deficiências vocais em alguns casos) em que Luís Melo e Flávia Pucci são destaques evidentes. É por tudo isso um momento superior de arte teatral nessa zona norte, que não está mais no Rio, mas na alma do mundo.

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Introdução	11
Críticas – 1969	15
<i>Os Convalescentes</i>	15
Hair	17
Intriga e Amor	22
As Moças	25
Romeu e Julieta	28
Na Selva das Cidades	31
Anos 1970	33
<i>O Amor do Não</i>	35
<i>Bodas de Papel</i>	38
<i>Caixa de Cimento</i>	42
<i>Caixa de Sombras</i>	45
<i>Camas Redondas, Casais Quadrados</i>	48
<i>Na Carrera do Divino</i>	51
<i>Cordão Umbilical</i>	54
<i>Chuva</i>	58
<i>O Despertar da Primavera</i>	62
<i>Escuta, Zé!</i>	65
<i>Esperando Godot</i>	70
<i>Evita Perón</i>	73

<i>A Fábrica</i>	77
<i>Fábrica de Chocolate</i>	81
<i>Gata em Teto de Zinco Quente</i>	84
<i>O Grande Amor de Nossas Vidas</i>	89
<i>A Guerra do Cansa Cavallo</i>	92
<i>Investigação na Classe Dominante</i>	95
<i>A Morte do Caixeiro Viajante</i>	98
<i>Murro em Ponta de Faca</i>	102
<i>No Sex, Please</i>	107
<i>Ópera do Malandro</i>	110
<i>Oração para Um Pé de Chinelo</i>	113
<i>Peer Gynt</i>	117
<i>Os Pequenos Burgueses</i>	121
<i>Quem Tem Medo de Virgínia Woolf</i>	125
<i>Rasga Coração</i>	129
<i>Salada Paulista</i>	131
<i>O Santo Inquerito</i>	133
<i>O Senhor Galindez</i>	136
<i>Sinal de Vida</i>	140
<i>Sonata Sem Dó</i>	144
<i>Tietê, Tietê</i>	147
<i>Tiro ao Alvo</i>	152
<i>Torre de Babel</i>	155
<i>Trate-me Leão</i>	159

<i>Triste Fim de Policarpo Quaresma</i>	163
<i>Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Sou Donzela</i>	165
<i>A Vida é Sonho</i>	170
<i>A Vinda do Messias</i>	175
Anos 1980	179
Afinal, Uma Mulher de Negócios	179
O Amigo da Onça	183
Anti-Nélson Rodrigues	186
Aqui Há Ordem e Progresso	189
Aquela Coisa Toda	193
A Aurora da Minha Vida	196
Bent	200
Blue Jeans	204
Brasil da Censura à Abertura	207
<i>Cabeça e Corpo</i>	211
<i>Cala a Boca Já Morreu</i>	213
<i>Calabar</i>	216
<i>A Conferência dos Pássaros</i>	221
<i>A Dama de Copas e o Rei de Cuba</i>	223
<i>Decifra-me ou Devoro-te</i>	226
<i>Um Dibuk para Duas Pessoas</i>	229
<i>Divinas Palavras</i>	231
<i>Dona Rosita, a Solteira</i>	236
<i>Édipo Rei</i>	240

<i>Elas por Ela</i>	243
<i>El Día Que Me Quieras</i>	245
<i>Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani</i>	248
<i>Favor Não Jogar Amendoim</i>	252
<i>A Ferro e Fogo</i>	255
<i>Fica Comigo Esta Noite</i>	258
<i>Geni</i>	259
<i>Happy End</i>	262
<i>O Inocente</i>	265
<i>Macho Beleza</i>	268
<i>Mal Secreto</i>	272
<i>As Margens Plácidas</i>	275
<i>Monsieur Poquelin</i>	279
<i>Oh! Carol</i>	281
<i>Paraíso Zona Norte</i>	285

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

Alfredo Sternheim – Um Insólito Destino

Alfredo Sternheim

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma

Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha

Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue

Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

O Contador de Histórias

Roteiro de Luiz Villaça, Mariana Veríssimo, Maurício Arruda e José Roberto Torero

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade

Luiz Antonio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

***Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:
Os Anos do São Paulo Shimbun***

Org. Alessandro Gamo

***Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –
Analisando Cinema: Críticas de LG***

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfora – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Feliz Natal

Roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Francisco Ramalho Jr. – Éramos Apenas Paulistas

Celso Sabadin

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme

Sheila Schwarzman

Máximo Barro – Talento e Altruísmo

Alfredo Sternheim

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra

Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski
e Eugênio Puppó

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Olhos Azuis

Argumento de José Joffily e Jorge Duran
Roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo

Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Salve Geral

Roteiro de Sergio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Vlado – 30 Anos Depois

Roteiro de João Batista de Andrade

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis De Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Música

Maestro Diogo Pacheco – Um Maestro para Todos

Alfredo Sternheim

Rogério Duprat – Ecletismo Musical

Máximo Barro

Sérgio Ricardo – Canto Vadio

Eliana Pace

Wagner Tiso – Som, Imagem, Ação

Beatriz Coelho Silva

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico Garcia Lorca – Pequeno Poema Infinito

Antonio Gilberto e José Mauro Brant

Ilo Krugli – Poesia Rasgada

Ieda de Abreu

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

José Renato – Energia Eterna

Hersch Basbaum

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Abílio Pereira de Almeida

Abílio Pereira de Almeida

O Teatro de Aimar Labaki

Aimar Labaki

O Teatro de Alberto Guzik

Alberto Guzik

O Teatro de Antonio Rocco

Antonio Rocco

O Teatro de Cordel de Chico de Assis

Chico de Assis

O Teatro de Emílio Boechat

Emílio Boechat

***O Teatro de Germano Pereira – Reescrevendo
Clássicos***

Germano Pereira

O Teatro de José Saffioti Filho

José Saffioti Filho

***O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera
Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –
Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

***O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um tea-
tro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos
de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro***

Ivam Cabral

***O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona
Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma***

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

***O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –
O Fingidor – A Terra Prometida***

Samir Yazbek

O Teatro de Sérgio Roveri

Sérgio Roveri

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas
em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Analy Alvarez – De Corpo e Alma

Nicolau Radamés Creti

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Berta Zemel – A Alma das Pedras

Rodrigo Antunes Corrêa

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício

Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Débora Duarte – Filha da Televisão

Laura Malin

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Emilio Di Biasi – O Tempo e a Vida de um Aprendiz

Erika Riedel

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

***Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte:
Memória e Poética***

Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

Fernando Peixoto – Em Cena Aberta

Marília Balbi

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira

Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada

Luis Sergio Lima e Silva

Isolda Cresta – Zozô Vulcão

Luis Sérgio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão

Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão

Nilu Lebert

Jorge Loredó – O Perigote do Brasil

Cláudio Fragata

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso

Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa

Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra

Alberto Guzik

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real

Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador
Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas
Tania Carvalho

Paulo Hesse – A Vida Fez de Mim um Livro e Eu Não Sei Ler
Eliana Pace

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado
Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado
Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto
Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir
Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista
Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole
Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil
Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia
Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro
Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra
Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema
Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silnei Siqueira – A Palavra em Cena

Ieda de Abreu

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco

Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodriguiana?

Maria Thereza Vargas

Stênio Garcia – Força da Natureza

Wagner Assis

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Theresa Amayo – Ficção e Realidade

Theresa Amayo

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias

Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Walter George Durst – Doce Guerreiro

Nilu Lebert

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Av. Paulista, 900 – a História da TV Gazeta

Elmo Francfort

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Célia Helena – Uma Atriz Visceral

Nydia Licia

Charles Möeller e Claudio Botelho – Os Reis dos Musicais

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Mazzaropi – Uma Antologia de Risos

Paulo Duarte

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

***Odorico Paraguaçu: O Bem-amado de Dias
Gomes – História de um Personagem Larapista e
Maquiavelento***

José Dias

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movida pela Paixão

Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

***Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem
Indignado***

Djalma Limongi Batista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Del Rios, Jefferson

Crítica teatral, vol. 1 / Jefferson Del Rios – São Paulo :
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

316p : il. – (Coleção aplauso. Série teatro Brasil /
Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

Seleção de críticas publicadas nos jornais Folha de São
Paulo, O Estado de São Paulo, Valor Econômico, DCI, Isto
é, Revista Bravo e outras.

Conteúdo: V.1 – Críticas 1969, 1970, 1980. – v.2. 1980 a 2009.

ISBN 978.85.7060-832-1 (v.1)

1. Teatro – Brasil - História e crítica 3. Del Rios, Jefferson,
1946 I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 792.9

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil : Teatro : História e crítica 792.9

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização
prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2010

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção Aplauso Teatro Brasil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Claudio Erlichman
Assistente	Charles Bandeira
Editoração	Ana Lúcia Charnyai
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Heleusa Angelica Teixeira

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 316

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

*Nesta edição, respeitou-se o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

Jefferson Del Rios é discípulo da importante geração de críticos que o antecedeu, na imprensa de São Paulo. Teve sua vocação estimulada pelo notável jornalista Claudio Abramo que, em 1969, o convidou a assumir esta atividade na Folha de S.Paulo.

Convencido da necessidade de manter um diálogo contínuo com o leitor e com os criadores, ele procurou, sempre, conduzir suas opiniões acima da linearidade descritiva do que se passa em cena e, ao mesmo tempo, evitar o jargão teórico de difícil apreensão. Em quatro décadas de atividades, neste jornal e em outras publicações, manteve uma linha de observação centrada no espetáculo.

Uma de suas preocupações tem sido a de dar atenção aos novos valores: grupos, autores, encenadores e intérpretes. Procura igualmente reunir no texto informações de outras áreas artísticas, e estabelecer paralelos com a literatura, a política e a sociologia.

Mais um lançamento da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, em seu trabalho de recuperação e preservação da memória cultural brasileira.

ISBN 978-85-7060-832-1



9 788570 608321