



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

GRISOLLI EM CENA – EXPERIMENTOS INDOMADOS NO
PAÍS DIVINO-MARAVILHOSO ONDE CANTA O SABIÁ

ARNALDO MARQUES DA CUNHA

UNIRIO
Dezembro de 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

GRISOLLI EM CENA – EXPERIMENTOS INDOMADOS
NO PAÍS DIVINO-MARAVILHOSO ONDE CANTA O SABIÁ

ARNALDO MARQUES DA CUNHA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de
AndradeLinha de Pesquisa: HTA – História e
Historiografia do Teatro e das Artes

UNIRIO
Dezembro de 2025

Catálogo informatizada pelo autor

Cunha, Arnaldo Marques da

GRISOLLI EM CENA - EXPERIMENTOS INDOMADOS NO PAÍS
DIVINO-MARAVILHOSO ONDE CANTA O SABIÁ

Arnaldo Marques da Cunha, Rio de Janeiro:
UNIRIO, 2025.
342f.

Orientadora: Elza Maria Ferraz de Andrade

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas.
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA
Tese de Doutorado

**GRISOLLI EM CENA – EXPERIMENTOS INDOMADOS NO PAÍS
DIVINO- MARAVILHOSO ONDE CANTA O SABIÁ**

POR
ARNALDO MARQUES DA CUNHA

BANCA EXAMINADORA

Considerou a Tese: Aprovada com Louvor

Documento assinado digitalmente
 **ELZA MARIA FERRAZ DE ANDRADE**
Data: 14/12/2025 11:54:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade
Presidente e orientadora

Documento assinado digitalmente
 **DANIEL SCHENKER WAJNBERG**
Data: 15/12/2025 00:42:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Daniel Schenker Wajnberg (Faculdade CAL de Artes Cênicas)

Documento assinado digitalmente
 **ISAAC GARSON BERNAT**
Data: 13/12/2025 10:14:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Isaac Garson Bernat (Faculdade CAL de Artes Cênicas)

Documento assinado digitalmente
 **HENRIQUE BUARQUE DE GUSMAO**
Data: 12/12/2025 13:34:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão (PPGAC/UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
 **ANGELA DE CASTRO REIS**
Data: 14/12/2025 11:39:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Angela de Castro Reis (UNIRIO)

Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2025.

Meu muitíssimo obrigado

A primeira reverência eu gostaria de fazer para minha orientadora Elza de Andrade: privilégio alcançar seus saberes e sensatez avassaladores mediante nossa interlocução afetuosa de sempre.

À Banca acadêmica de Defesa de tese, pela adesão afetiva incontinenti: Professores Doutores Angela de Castro Reis e Henrique Buarque de Gusmão (UNIRIO), Daniel Schenker Wajnberg e Isaac Garson Bernat (CAL), estendendo minha gratidão também aos membros suplentes Profa. Dra. Silvia Soter (UFRJ) e Prof. Dr. Márcio Freitas (UNIRIO).

Aos meus Professores Doutores do Curso de Doutorado do PPGAC da UNIRIO: Adilson Florentino, Ana Achcar, Christina Streva, Gustavo Guenzsburger, José da Costa, Maria Helena Werneck, Tania Brandão, Zalinda Cartaxo, Daniel Schenker e Henrique Gusmão – os dois últimos presentes desde a etapa de qualificação deste projeto de pesquisa que, assim como os demais mestres ao longo de vários semestres, sempre me alimentaram fartamente de questões interessantes e conteúdos pertinentes.

Aos imensos artistas depoentes que trabalharam profissionalmente com Grisolli, pela generosidade atenciosa de doar este seu tempo dedicado às preciosas lembranças nas conversas por mim registradas para este trabalho: a atriz Betina Viany; o cenógrafo e diretor de arte Marcos Flaksman; o crítico e escritor Clóvis Levi, e o ator-bailarino Michel Robin – todos fontes presenciais inigualáveis.

Ao fotógrafo Mário Grisolli, filho de Paulo Afonso: pela ajuda carinhosa prestada com o acesso facilitado ao material inestimável do acervo familiar, cuja guarda cuidadosa merece catalogação oficial.

À Profa. Dra. Joana Ribeiro Tavares, pela atenção que me foi dada e por suas contribuições acadêmicas tão valiosas, fontes repassadas que me ampararam durante todo o andamento da pesquisa.

Aos meus colegas da Pós-Graduação, alguns recém-doutores, pelo apoio incondicional e acompanhamento no decorrer desta trajetória ‘pela longa estrada da Vida que passa pelo Teatro’: em especial o apoio carinhoso de Antonio Gilberto, além da cumplicidade de Camila Freitas, Denise Padilha, Jefferson Almeida, Malu Gonçalves, Mariana Rosa, Nina Pamplona, Osmar Vânio, Renato Farias, Suzana Abranches, Tereza Devulski, Tomaz Pereira e Wellington Júnior, dentre muitos outros.

À minha família biológica de Pai e Mãe, Irmãos e Irmãs, Cunhados e Cunhadas, Sobrinhos e Sobrinha, Sobrinhos-netos: me tornaram tio-avô pelo afeto continuado e generoso de uma vida inteira.

Ao casal de afilhados – o músico dublê de empresário Gustavo Ariani e a médica dublê de ‘bonequeira’ Sandra Monteiro – adotados desde sempre como amigos- irmãos, e que se tornaram parcerias essenciais à minha sobrevivência existencial.

À família por mim escolhida, que permeia mais de uma geração de amizades insubstituíveis – para citar algumas, há que omitir muitas: às irmãs Novaes, Luiza e Claudia, com Fernando Jefferson; além de Edna e Silvia, mãe e filha Soter; Sergio Lamarão e Marcia Quarti, compadres históricos; à ‘caçula herdada’ Ana Maria Ralston, à vizinha histórica Angela Freiberguer: meu apreço por todos, que dividem comigo a grata herança afetiva das saudades desproporcionais de amigos que já se foram...

À Biblioteca Setorial do CLA da UNIRIO, pela equipe competente que se traduz na pessoa inestimável de Bárbara Ribeiro – bibliotecária dos sonhos para qualquer pesquisador levado a sério.

Ao CEDOC-FUNARTE (Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes) nas pessoas da Coordenadora Joelma e da Bibliotecária Glória Maria.

Ao MIS-RJ (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro), na pessoa da pesquisadora Livia Lima, coordenadora do Centro de Pesquisa e Documentação Ricardo Cravo Alvim da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.

E a todos os meus ex-alunos e colegas professores compondo os corpos discente e docente do curso Técnico de Formação de Ator e do Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade CAL– Casa das Artes de Laranjeiras que, ininterruptamente nas últimas três décadas, partilharam comigo tantos aprendizados, preciosos ensinamentos e vivências – ou melhor: ‘vastas emoções e pensamentos imperfeitos’.

Para meu irmão

Amauri

(1947-2022),

tout court.

A Arte é, com efeito, o aperfeiçoamento subjetivo da vida.
(Fernando Pessoa, 1888-1935, poeta português)

A palavra é lâmina, mas não serve para nada se não soubermos afiá-la.
(Antunes Filho, 1930-2019, encenador brasileiro)

Muita coisa importante falta nome.
(Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, 1908-1967;
médico, diplomata e escritor brasileiro)

As palavras que nos faltam ^[*]

Todos os dias nos deparamos com neologismos tecnológicos: algoritmo, metaverso, blockchain etc. A revolução tecnológica em curso sabe como apelidar as suas criações, ainda que raramente estas palavras sejam traduzidas, ou melhor, reinventadas, para a nossa língua.

(...) Não obstante, creio que a turbulência que enfrentamos tem muito a ver com uma insidiosa crise lexical. Temos dificuldade em compreender os tempos atuais porque, antes de tudo, nos falta vocabulário. Como podemos produzir pensamento – filosofias, ensaios, teorias, explicações – se ainda nem sequer fomos capazes de inventar palavras capazes de exprimir as perplexidades, angústias, inquietações e outros sentimentos esquivos e complexos, que, de repente, estamos experimentando, com a violência de quem toma um soco no nariz?

Como nomear os novos assombros éticos? (...)

Que nome dar ao espanto agoniado, que é mais do que apenas espanto, ou apenas desgosto, com que assistimos à institucionalização da mentira, da vilania, da brutalidade em todas as suas múltiplas formas? (...)

Que nome dar ao sentimento de frustração, de tristeza, de incredulidade, que muitos de nós experimentam testemunhando o recuo dos ideais democráticos?

Há alguns anos chamávamos “desumanidade” a várias formas de barbárie, e essa única palavra cumpria a sua função – a de estarrecer as almas plácidas – com razoável sucesso. Entretanto, foi enfraquecendo. Adoeceu por excesso de trabalho, sendo convocada, a todo o momento, para enfeitar relatórios e noticiários. Não inquieta mais. Precisamos substituí-la por um outro termo, urgente como uma ambulância, afiado como uma adaga, e capaz de uivar sem perder o rigor. (...)

Quando a realidade se torna inconfiável, só a palavra – justa, exata, certa – tem poder para a restaurar. Não havendo palavras adequadas, teremos de as inventar. A crueldade prospera no silêncio. A civilização – ou, pelo menos, a gentileza, a nobreza, a empatia – recomeçará através de uma língua reinventada, feroz e refulgente.

[*] José Eduardo Agualusa, n.1960: jornalista, escritor e editor angolano.

RESUMO

A contribuição para a cena brasileira deixada pela trajetória profissional do artista empreendedor Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) passa pela adoção pioneira do experimentalismo, enquanto categoria estética, em seus procedimentos de criação de uma linguagem que ele próprio definia como ‘teatro de invenção’.

Nesta tentativa de sintetizar parte de seu legado mediante um recorte, temporal e geográfico, da sua produção artística na cidade do Rio de Janeiro, na metade final da década de 1960, emergem experimentos teatrais ‘indomados’ tais como as montagens das peças *Onde canta o sabiá* (1966), *A parábola da megera indomável* (1968) e *Alice no país divino-maravilhoso* (1970) – encenações de casos exemplares de sua concepção inventiva da cena. Sua personalidade artística aparece diretamente identificada com a iniciativa pioneira de ir além da tônica dominante já estabelecida como vetor inegável da modernidade cênica.

Para tanto, sai em busca de outra forma de se conceber o teatro: a experimentação teatral passa a atravessar sua atividade cênica até se firmar como recurso essencial ao próprio processo criativo de elaboração da cena teatral.

Neste sentido, este estudo investiga estéticas adotadas por Grisolli em sua prática como diretor autoral, em prol do devido reconhecimento da contribuição de seus experimentos cênicos para a historiografia recente do Teatro brasileiro.

Palavras-chave: Artes cênicas; Teatro brasileiro; Paulo Afonso Grisolli; Cena experimental.

ABSTRACT

The contribution made to the Brazilian stage by the professional career of the enterprising artist Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) involves the pioneering adoption of experimentalism as an aesthetic category in his creative processes, a language he himself defined as 'inventive theater'.

*In this attempt to synthesize part of his legacy through a temporal and geographic snapshot of his artistic production in the city of Rio de Janeiro in the late 1960s, 'untamed' theatrical experiments emerge such as the productions of the plays *Onde canta o sabiá* (1966), *A parábola da megera indomável* (1968) and *Alice no país divino-maravilhoso* (1970) – exemplary stagings of his inventive stage design. His artistic personality appears directly identified with the pioneering initiative to go beyond the dominant tone already established as an undeniable vector of scenic modernity.*

To this end, he seeks another way of conceiving theater: theatrical experimentation permeates his performing activities until it establishes itself as an essential resource for the process of creating theatrical scenes.

In this sense, this study investigates the aesthetics adopted by Grisolli in his practice as an author-director, seeking due recognition for the contribution of his scenic experiments to the recent historiography of Brazilian theater.

Keywords: *Performing arts; Brazilian theater; Paulo Afonso Grisolli; Experimental stage.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – <i>Grisolli quem?</i>	01
Capítulo 1 – <i>Entre o feijão e o sonho</i>	16
1.1. Paulo Afonso, quem é você afinal?	17
1.2. Nem poeta nem palhaço	23
1.3. Solto no mundo	26
1.4. Experimentos por escrito	28
1.4.1. Jornalista – de repórter a editor	33
1.4.2. Escritor-dramaturgo	38
Capítulo 2 – <i>Indomados anos 60</i>	50
2.1. Cena profissional expandida	50
2.1.1. Parcerias – na imprensa e no palco	51
2.1.2. Lideranças	54
2.1.3. Contexto cultural ampliado	68
Capítulo 3 – <i>Cenas indomadas: experimentos</i>	87
3.1. Onde canta o sabiá	88
3.1.1. O <i>Sabiá</i> brasileiro	88
3.1.2. O <i>Sabiá</i> de Tojeiro	92
3.1.3. O <i>Sabiá</i> de Grisolli – retoque ou ressurreição?	100
3.1.4. Os voos do canto do <i>Sabiá</i>	140
3.2. A parábola da megera indomável	150
3.2.1. <i>Megera</i> indomável ou indomada?	151
3.2.2. A Comunidade e o teatro de invenção	159
3.2.3. Da dramaturgia do texto para a cena inventada	168
3.2.4. Em busca autoral da ex- <i>Megera</i> de Shakespeare	177
3.2.5. A <i>Megera</i> e a Comunidade	192
3.2.6. A <i>Megera</i> por Paulo Afonso	198
3.2.7. Espacialidades incertas	210
3.2.8. Experimentos indomados	217

3.3. Alice no país divino-maravilhoso	226
3.3.1. A <i>Alice</i> de Carroll	227
3.3.2. O país divino-maravilhoso da Tropicália	236
3.3.3. Klauss – parceria indomada	245
3.3.4. <i>Alice</i> por uma dezena de mãos	250
3.3.5. Dramaturgia experimental da livre transposição teatral	266
3.3.6. Em torno do experimento musical do teatro musicado	278
Considerações finais	287
Referências bibliográficas e outras fontes	301
Apêndice – <i>Vida profissional na Linha do Tempo</i>	316
Posfácio-Epítáfio	341

GRISOLLI EM CENA – EXPERIMENTOS INDOMADOS NO PAÍS DIVINO- MARAVILHOSO ONDE CANTA O SABIÁ

INTRODUÇÃO – *Grisolli quem?*

A simples menção de seu sobrenome logo provoca esta pergunta, que persiste até hoje emerge de modo recorrente, formulada por artistas profissionais e mesmo por aqueles que, em especial, atuam na área cênica. Torna-se comum em meio a atores ainda em formação e assim segue normalizada, sobretudo por aquele público mais interessado na atividade teatral.

Para ser respondida, há que indicar o sujeito-objeto deste estudo, na medida em que se quer problematizar a estética experimentalista enquanto composição artística de tônica conceitual e híbrida. Bem como o seu desdobramento aqui proposto como arremate cênico, àquela altura ungindo a modernização recém-conquistada pelo Teatro brasileiro como um todo.

Neste ordenamento de ‘quem é quem’, esta inquirição merece resposta atenta brotando instantânea e convicta. Embora por vezes resoluto, na sequência vem acompanhada por certo espanto causado, ao interlocutor da ocasião, após a indicação do seu nome completo: “– Paulo Afonso Grisolli.”

Talvez por interesse ou mera curiosidade, no limite até mesmo como expressão cordial de empatia, a falta de memória referente ao Teatro e às Artes brasileiras garantiria, ao menos, a continuidade da conversa. A partir daí, passa a ser guiada por outra indagação imediata, formulada logo em seguida sem qualquer expectativa quanto a respostas embora, para quem indaga, possa revelar inesperadas e boas surpresas depois de alguns poucos esclarecimentos prestados.

Revelar o tema aqui posto em evidência sempre provoca esta reação indefectível após outra pausa breve, porém densa. A nova inquirição paira em suspenso no ar, hesitante por alguns segundos antes da já certa interrogação que a sucede e que, invariavelmente, assim se coloca: “– Grisolli quem?”

Na segunda metade do século passado, no Rio de Janeiro, um artista e intelectual brasileiro, desdobrado em jornalista e escritor, mobilizou seu potencial criativo em prol de experimentar uma dramaturgia que não se deixasse domar por regras convencionais, já então bem conhecidas, nem por limites narrativos ou cênicos tidos, de algum modo, como previsíveis.

Este ponto de partida, de caráter libertário intencional, o levará em busca obstinada por outras teatralidades ainda insuspeitas, por novas dinâmicas teatrais inventadas e submetidas a riscos desconhecidos, sem reivindicar qualquer garantia para um resultado artístico calculado.

Concebidas com intuito explícito de serem vivenciadas coletivamente, essas iniciativas envolveriam procedimentos improvisados no próprio processo atravessado para a sua elaboração constituindo, assim, propostas de experimentos cênicos criados por meio de novas possibilidades expressivas para a cena nacional – mais adiante, cena vista como ‘experimental’.

Considerando o contexto politicamente repressor daquele tempo, este relato redundaria leviano se prescindisse das circunstâncias dadas pelos recortes temporal e geográfico definidos de antemão, ambos submetidos à vigência plena de uma implacável censura prévia, institucionalizada sob tutela autoritária e sendo imposta ao país pelo regime ditatorial militar.

Posta como alvo temático, esta indagação inicial mira averiguar, seis décadas depois, de quem afinal se trata esta figura aqui em foco. E convém observar que, ao nomeá-la, a reação que geralmente se segue costuma refletir, mais do que sincero estranhamento, um evidente desconhecimento histórico sobre a obra produzida por esta personalidade teatral brasileira.

Sua atuação igualmente marcante na Imprensa, na Televisão e na Literatura não deveria deixar mais dúvidas a respeito de sua ainda ignorada relevância para a Cultura brasileira. Em termos historiográficos do Teatro e das Artes, aliás, omissões sistemáticas de feitos marcantes e seus autores há tempos caracterizam nossa frequente ausência nacional de memória cultural.

O legado de sua obra demarca não apenas a originalidade da linguagem cênica que propôs como, também, o manteve ativo e produtivo exercendo, em paralelo,

diversificadas atividades profissionais sendo vivenciadas ao longo de toda a metade final do século passado.

Esta crônica falta de memória teatral decerto exprime honesto desconhecimento, prontamente demonstrado de modo um tanto incrédulo sem realmente dimensionar, de fato, a conexão existente entre a obra cênica realizada por Grisolli e a cena brasileira contemporânea.

As experimentações, designadas aqui como ‘indomadas’, pressupõem proposições típicas de três escolhas dentre suas encenações vistas, naquela ocasião, com certa reserva por conterem ideias insubmissas aos padrões teatrais predeterminados. Além de cenicamente efetivadas, enfim, mediante ocupações espaciais ‘desobedientes’ – ou melhor, ‘subversivas’, para usar a terminologia e o jargão daqueles tempos opressivos e contraculturais contestadores.

O Brasil não se cansa de menosprezar seu passado, nutrindo este descaso quase como um ‘vício de origem’, não importando a área nem a atividade em que se debruce qualquer estudo ao ver o país desperdiçar assim, como se não houvesse futuro, o conhecimento aqui produzido.

Tradição colonizadora nefasta esta, falso traço de uma nacionalidade que o país insiste em cultivar adotando posturas sociais perversas, contraproducentes, como que para se orgulhar, às avessas, do próprio desprezo pelos saberes criados e aqui acumulados por sua brava gente.

Nossa formação cultural colonizada, imposta de cima para baixo e de fora para dentro, reproduz histórias impingidas como ‘oficiais’ até germinarem, na contramão, outras abordagens narrativas, ainda em construção, mediante pesquisas mais recentes na área das Artes da Cena.

O Brasil insiste em não se lembrar do Brasil, nem tampouco o *Brazil* reconhece o Brasil: um país desmemoriado, acostumado a trajar seu folclórico ‘complexo de vira-latas’, apesar da riqueza cultural ainda por descobrir e desfrutar, decorrente de sua ‘pura’ mestiçagem – a tropicalista ‘geleia geral’ brasileira de precariedades superpostas, perversamente herdadas sob a imposição colonizadora de uma matriz cultural branca ocidental e mesmo ainda dominante.

Daí provém esta urgência em relatar não só a contribuição, mas, também, a respectiva relevância do perfil artístico do brasileiro Paulo Afonso, aqui sendo

destacado de uma primeira geração surgida, entre nós, de diretores nascidos brasileiros e já considerados como modernos.

Alguns deles, inclusive, a princípio foram iniciados na atividade cênica profissional como assistentes dos chamados ‘diretores-pedagogos’ estrangeiros, em sua maioria italianos, embora todos fugitivos da Segunda Grande Guerra que se travava, sobretudo, na Europa.

Para nosso contexto artístico-cultural então existente, estes emigrantes ‘providenciais’, mesmo os temporários, felizmente trouxeram consigo variadas realizações em sua bagagem ilimitada de conhecimentos e vivências cênicas, propagando a renovadora linguagem teatral da modernidade aqui introduzida, na prática, enquanto uma ‘nova maneira de se fazer teatro’.

Nesta abordagem sugerida, a mudança inegável do nosso paradigma teatral se completaria não apenas com a concepção autoral por parte do encenador. Para exercer uma liderança artística, agora há que ‘experimentar’ possibilidades, criar novos caminhos, testar outras expressões cênicas para a dramaturgia em uso. O encenador, numa transposição coletiva adaptada para o espaço da cena, passa a inventar o próprio processo, sob sua orientação e acompanhamento, rumo àquela nova criação desejada enquanto outra expressiva teatralidade.

Determinadas propostas ‘experimentais’, portanto, serão injetadas na encenação saindo em busca de outras convenções cênicas, ainda por serem descobertas. Então, a partir dos novos conteúdos acionados por outras materialidades físicas, destinam-se a ocupar inédito espaço teatral, agora tido como ‘incerto’ para situar a cena – inventada coletivamente sem deixar que se perca, neste conjunto de improvisações ou tentativas, a unidade estética narrativa da obra.

Na sequência deste movimento de renovação da cena brasileira até então produzida, sobrevém ainda uma providencial dose concreta de realidade social brasileira, antes perversamente ignorada para ser, por sua vez, inoculada em nossos próprios dramaturgos em atividade ou ainda em gestação.

Este outro efeito colateral se torna, a partir daí, quase que um requisito essencial para o reconhecimento, mesmo que tardio, de nossa produção cênica finalmente considerada, sem qualquer questionamento, como de fato detentora de inegável teor nacional ‘brasileiro’.

Recortes

Para circunscrever essas inovações pretendidas pelos trabalhos desenvolvidos por Paulo Afonso, todavia, há que se considerar uma cena cultural brasileira estendida como um todo orgânico, aqui contextualizada de maneira ampliada, levando em conta tanto tudo aquilo que a precede quanto eventuais desdobramentos porventura verificados. Nesta percepção de continuidade de experimentos adotados no conjunto de sua obra, esta abordagem não se atém exclusivamente às realizações no decorrer da segunda metade da década de 1960 – isto é, de 1965 a 1970.

Deste modo, a partir da escolha decisiva deste recorte temporal ‘preferencial’ – em detrimento de outras possibilidades de aproximação crítica com a parcela maior da sua obra cênica realizada – serão abordadas especificamente três encenações concebidas e produzidas por Grisolli enquanto ‘experimentos teatrais’, caracterizando explicitamente essas cenas aqui apontadas como de natureza ‘indomada’.

A proposta comum a estes três estudos de caso selecionados – para posterior detalhamento em separado – segue identificada com três produções realizadas entre 1966 e 1970, portanto pinçadas desta pequena parte da obra teatral completa efetivamente realizada por Paulo Afonso Grisolli durante cerca de meio século.

Trata-se, aqui, de abordar sucessivas experimentações efetuadas em três de suas encenações vistas como algo exemplares daquele seu autodenominado ‘teatro de invenção’:

- *Onde canta o sabiá* no antigo Teatro do Rio ¹ em 1966 e, no ano seguinte de 1967, em segunda temporada carioca no Teatro Copacabana;
- *A parábola da megera indomável* em cartaz, em 1968, no segundo andar do pavilhão de exposições visuais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ²;
- Por fim, a transposição feita de *Alice no país divino-maravilhoso* em sua adaptação para espetáculo musicado cumprindo temporada no ano de 1970,

¹ Atualmente Teatro Cacilda Becker, integrante da rede pública federal de teatros, todos geridos pela Fundação Nacional de Artes (Funarte).

² No salão de exposições do segundo andar, área parcialmente denominada *Sala Corpo&Som* na década seguinte.

encenado na antiga configuração do Teatro Casa Grande³, também situado na cidade do Rio de Janeiro.

Vale registrar que este trio de encenações não compõe expressamente nenhuma trilogia, naquele mesmo sentido como Grisolli iria propor, já como assumido dramaturgo, ao juntar outros três textos de sua autoria numa mesma edição e sob o mesmo título: *Trilogia do Avatar*, composta pelas peças *A Sagrada Família*⁴, *O Temente Senhor Jó*⁵ e *Avatar*⁶.

Esta tríade de montagens em foco foi produzida em meio a outras ocupações profissionais em andamento, aí incluída a editoria de redação exercida ininterruptamente, desde 1964 até 1972, como responsável pelas pautas do seminal ‘Caderno B’ do *Jornal do Brasil* – um suplemento cultural carioca diário, que se tornou referencial para o país como um todo, no decorrer de todo aquele período de tempo aqui circunscrito à metade final da década de 1960.

Este recorte temporal, aliás, sobreveio em decorrência de uma saudável necessidade acadêmica – de fato recomendável a qualquer projeto de pesquisa – para se fechar o foco tanto quanto possível sobre um único alvo temático, visando ao aprofundamento de sua investigação.

Neste caso em tela, especificamente sobre a ideia de ‘experimento cênico’ para então, e só assim, tentar supor outras teatralidades não convencionais, concebidas segundo algo intrínseco a um caráter formulado como ‘indomado’ – insubmisso ou incontrolável, no sentido de não se deixar dominar por pressões de qualquer natureza, fossem ou não de ordem estética.

Em análises distintas, estas montagens se constituiriam como contribuições parciais do farto legado deixado por Grisolli – visto aqui, portanto, como ativo

³ Bem antes, portanto, do desmonte da tradicional edificação que funcionou como aparato cultural histórico na cidade, para a construção de um sofisticado *shopping-center* destinado a consumidores com alto poder aquisitivo. O Teatro, totalmente remodelado e modernizado após ser reduzido a cinzas por um incêndio sinistro que o destruiu completamente em 1997, ressurgiu com o triplo da capacidade anterior, embora permanecendo na mesma área antes ocupada, porém agora com suas instalações atuais abrangendo subsolo e três andares térreos do novo centro comercial.

⁴ Escrita em parceria com o também jornalista e escritor Tite de Lemos (1942-1989), recebeu *Menção Honrosa*, em 1966, no II Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT – Prêmio Serviço Nacional de Teatro.

⁵ *Jó* é personagem bíblico do Antigo Testamento, protagonista do texto original que, salvo erro, permanece inédito.

⁶ Espetáculo que marcou época pela originalidade de seu apelo visual, este seu texto montado também no espaço de exposições do segundo andar do MAM-RJ, em 1974, dirigido e cenografado por Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996).

colaborador e militante para a percepção deste nosso histórico, cada vez mais plural, que vem compondo a historiografia do teatro nacional desde então, incluindo novas etapas decorrentes do processo de modernização.

Mais adiante, Paulo Afonso ainda irá empreender intensa metamorfose como ‘bicho de palco’ virando um artista criador adepto do segmento audiovisual, dentro de uma espécie de ‘casulo televisivo’ de transição profissional, quando também diminuirá sua atividade jornalística concomitantemente à prática artística anteriormente circunscrita ao meio teatral.

Paulatinamente, irá intensificar esta mudança até se tornar um ‘homem de televisão’ – identificado, sobretudo, como produtor-executivo e roteirista de teleformatos ‘sob encomenda’ –, ou seja, projetos autorais especialmente criados ou desenvolvidos para serem realizados unicamente via linguagem audiovisual, sem considerar a exibição ao vivo ou em tempo real.

Assim, a dimensão do caráter experimentalista que contaminou sua produção cênica acaba transbordando, vazando para outras áreas profissionais, artísticas ou não, em que exerce diversas lideranças com regularidade, tais como em gestão pública ou administração cultural.

Atraído por clássicos da literatura brasileira ou ocidental, Grisolli inspirou-se em obras de autores tão diversos quanto os dramaturgos Gastão Tojeiro ou William Shakespeare, e mesmo em escritores supostamente voltados para o público infantojuvenil, tais como os ingleses Daniel Defoe e Lewis Carroll, além do brasileiro Monteiro Lobato, com as suas respectivas obras já clássicas sendo por ele ‘adaptadas e transpostas’ – tanto para o espaço teatral tridimensional quanto para a cena de estúdio ou em locações externas televisivas.

Portanto, para circunscrever Paulo Afonso Grisolli ‘em cena’, há que considerar esta produção cultural brasileira contextualizada de maneira bem mais ampliada para, assim, poder incluir e abordar seus experimentos, pioneiros ou não, sejam cênicos, jornalísticos ou literários.

Há que confrontar, ainda, esta parte do seu legado, clivado a partir da escolha deste recorte temporal específico, em função da ideia de contribuição relevante para a nossa historiografia cênica e em detrimento de outras possibilidades analíticas de aproximação crítica com o conjunto da sua obra efetivamente realizada.

Fontes

Em se tratando de investigar a obra de um artista-jornalista, grande parte documental das consultas realizadas na pesquisa se deve ao papel evidentemente desempenhado pela Imprensa no registro significativo da sua lida diária. Conforme corroborado pelo veterano jornalista e atual presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL) Merval Pereira (2023):

A História recente depende tanto dos jornalistas, que relatam a primeira versão dos fatos, quanto dos historiadores, que os analisam, e dos documentos de época, para daí extraírem a História do Brasil. Com frequência os fatos passados nos ensinam como, de acordo com a ação do presente, o futuro poderia ser diferente (PEREIRA, *Lições da História: O Globo*, 30 abr.2023, p.2).

Tania Brandão (2024) volta a valorizar a Imprensa na organização, partilhada com Diógenes Maciel (2024), da sua recente publicação sobre a burleta *Pum! ou Os tiros do teatro contra a República* (1894) – autoria de Artur Azevedo e Eduardo Garrido – nas observações em notas introdutórias sobre a minuciosa pesquisa, realizada por ambos, sobre esta obra que permaneceu praticamente desconhecida até pouco tempo atrás: “A principal coleção de fontes consultadas para este estudo foi a imprensa – e nenhum outro universo documental poderia oferecer uma riqueza de dados comparável para o tratamento crítico do original” (2024).

Em pesquisas historiográficas, não há como ignorar os preciosos acervos de instituições tradicionalmente guardiãs de nossa memória cultural, agora também digitalizados como o do Arquivo Nacional, o da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e o do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte), este recentemente disponibilizado para atendimentos remotos. Para citar mais outra fonte bastante acionada neste estudo, essencial destacar também o acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

Algumas observações sobre a metodologia adotada neste projeto também envolvem fontes relativas a temas essenciais de História Oral trabalhados ao longo da pesquisa, conforme novamente Tania Brandão (2009) anotou a este respeito na introdução de seu livro *Maria Della Costa: uma empresa e seus segredos* – que, pela própria relevância da sua pioneira abordagem, logo se tornou obra de referência para a historiografia cênica nacional:

Para a História do Teatro, o documento oral é de importância decisiva, pois ilumina o objeto de forma privilegiada ao revelar uma parte importante de seu desejo, dada a condição radical do teatro de acontecimento presente. A reconstituição do acontecimento teatral é uma perda, em especial se acontece apenas a partir dos vestígios materiais secundários, distantes da cena – que decidimos chamar de vestígios espectadores. É imprescindível, portanto, recorrer aos documentos e fontes orais – aos quais poderíamos chamar vestígios materiais primários, diretos, vestígios atuantes (BRANDÃO, 2009, p.33).

Convém apontar por onde se começa a puxar este ‘fio solto’ guardado no baú da historiografia do Teatro Brasileiro, de onde saíram esse interesse e essa curiosidade pela obra do ‘multiartista’ Grisolli: a pesquisa que resultou na dissertação de mestrado *A Comunidade (MAM-RJ, 1968-1971) – do saldo moderno para o salto experimental na cena carioca* (defendida por este pesquisador em 2019, sob a orientação da Profa. Dra. Angela Reis), focando o histórico do grupo por ele criado juntamente com outro diretor em ascensão na mesma época – Amir Haddad (n.1937), com quem divide a liderança criativa deste coletivo pioneiro em concepções experimentais inéditas na cidade do Rio de Janeiro.

Sobretudo a partir do depoimento também recolhido por Brandão (1981), por ocasião de um de seus projetos acadêmicos anteriores, este redundou inconcluso pela falta de continuidade em seu financiamento.

A transcrição desta entrevista registrada integralmente nos dois lados de uma fita cassete mirava a trajetória de outro importante colaborador de Grisolli, seu ‘cúmplice’ ativo em numerosas montagens encenadas na virada dos anos de 1960 para os de 1970 – o premiado cenógrafo e figurinista Joel de Carvalho (1930-1974), desaparecido precocemente aos 44 anos.

Neste mesmo rumo, para a devida fundamentação de várias passagens consultadas em períodos diferentes do percurso profissional cumprido por Grisolli, o pesquisador também lança mão de grande quantidade de dados oriundos de entrevistas publicadas ou mesmo depoimentos realizados em primeira pessoa, sobretudo em áudios registrados dando voz a diferentes artistas.

Importante não confundir, por exemplo, dois mananciais de informações aqui referidas de modo recorrente, por se revelarem pontos de apoio fundamentais para este

projeto, já que compartilhando deste mesmo intuito de preservação de nossa memória cultural.

Trata-se de dois áudios gravados com a voz de Grisolli, em ocasiões diversas e com finalidades diferentes embora, estritamente sob demanda profissional, ambos constituam depoimentos registrados por iniciativa institucional do MIS-RJ em suas atividades planejadas.

O primeiro – ‘Depoimento para a posteridade’ – gravado em 1976, integra uma longa série de registros confessionais realizados com expressivas personalidades artísticas de todas as áreas criativas, contando com a participação e a interlocução de outros quatro participantes, intelectuais e especialistas, também convidados enquanto condutores da entrevista.

Com propósito bem diverso, seu testemunho ainda será seguido por mais outro áudio gravado no ano seguinte, em 1977, desta feita para registrar a participação de Paulo Afonso na programação de uma palestra temática denominada ‘Técnicas do Diretor’.

Oferecido gratuitamente pelo Museu em sua sede histórica, no Centro da cidade do Rio, como parte da programação de atividades culturais, em geral destinadas ao público interessado, este curso livre voltava seu foco exclusivamente para temas relacionados com o fazer teatral envolvendo, em função disso, outros experientes nomes reconhecidos das Artes cênicas.

Neste evento, e para melhor dimensioná-lo, faz-se importante frisar as demais participações responsáveis por outros aspectos incluídos no mesmo campo de conhecimento em relevo, envolvendo as ‘Técnicas Teatrais’, conforme foi denominado este conjunto de palestras ocorridas em única edição, sempre no mesmo horário e mesmo dia útil a cada semana.

A conferência sobre ‘Técnicas do Dramaturgo’, por exemplo, ficou a cargo do escritor e teatrólogo Dias Gomes (1922-1999), ao passo que as especificidades referentes às ‘Técnicas de Interpretação’ foram abordadas em palestra proferida pela reconhecida atriz de teatro, cinema e televisão Dina Sfat (1938-1989). Grisolli volta a ser solicitado institucionalmente, portanto, por seu notório saber, desta feita para ministrar uma palestra com duração aproximada de um par de horas sobre ‘Técnicas teatrais do Diretor’.

Em conformidade com o mesmo procedimento seguido no ano anterior e com o devido registro providenciado para constar do acervo museológico, essas conferências ministradas com exposição teórica, por parte dos especialistas nas técnicas teatrais, resultaram em outros áudios gravados, contendo a integralidade sonora do evento – aí incluída esta parte que coube a Paulo Afonso, transcrita também em sua totalidade no curso deste projeto da pesquisa.

Importante também situar este seu momento profissional registrado em meio às demais ocupações sendo exercidas paralelamente: como jornalista-colaborador em vários veículos de comunicação, embora não mais como editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*; ainda em cartaz com a peça *Não me maltrate, Robinson* de sua autoria e direção, produção convidada a abrir o novo Teatro do Sesc (Serviço Social do Comércio) da Tijuca, em temporada de dupla estreia.

Além de também exercer neste período, de 1975 a 1979, cargo de gestão pública como diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do recém-criado Estado do Rio de Janeiro (SEC-RJ), no ano de sua fusão com a cidade-Estado da Guanabara.

Por fim, nesta mesma época, também já teria se iniciado sua dedicação à linguagem audiovisual, prestando serviços eventuais de direção, teledramaturgia e produção na TV Globo.

Vamos por partes

O propósito principal deste estudo se volta, sobretudo, para três das montagens teatrais de caráter experimental, encenadas por Paulo Afonso Grisolli, na segunda metade dos anos 1960, em prol do reconhecimento historiográfico de sua obra cênica, legada como contribuição expressiva para o Teatro brasileiro e já afetada por um generalizado processo de esquecimento.

Para tanto, este relato se divide em três partes cujos conteúdos, resumidos a seguir, culminam em observações finais sobre o percurso profissional cumprido por Paulo Afonso, além de considerações gerais apontando eventuais desdobramentos contemporâneos desse experimentalismo cênico, de certo modo, sempre presente na elaboração de toda a sua obra.

O **Capítulo 1 – *Entre o feijão e o sonho*** – faz esta analogia com o romance homônimo de Orígenes Lessa, ao também trazer um jovem brasileiro do interior portando o secreto desejo de se tornar escritor e que sai em busca de testar na prática a sua vocação para a carreira literária.

Compõe breve retrospectiva desde a cidade de Campinas (SP), onde Grisolli cresceu em família religiosa praticante, transferindo-se para a capital ao ingressar na Faculdade de Direito da USP. Ingênuo, imaginava que, assim procedendo, se aproximaria mais da criação literária.

Convertido em repórter por mero acaso, seguiu angariando credibilidade para assumir, posteriormente, funções editoriais mais exigentes e de maior responsabilidade. No início da atuação profissional, apaixona-se sobremaneira pelo ambiente teatral que, em definitivo, o atrai.

Repleto de sonhos vai sendo confrontado com a dura realidade do mercado existente, precário e instável tanto para a comunicação midiática quanto para a mão de obra artística.

Esta primeira parte perpassa aspectos de sua formação autodidata, em atividades artísticas ou não, em que acumula vivências, iniciativas e experimentações por escrito que o conduzem rumo à dramaturgia, alcançando afinal sua sonhada meta de se tornar um escritor.

O **Capítulo 2 – *Indomados anos 60*** – aborda a cena profissional de Grisolli afinal sendo expandida, tanto pelas lideranças efetivamente exercidas quanto pelas parcerias estabelecidas, enxergando a aprendizagem adquirida mediante confronto com desafios sempre experimentados na prática. A sobrevivência vai se materializando, portanto, entre precariedades e instabilidades financeiras advindas do exercício teatral e, paralelamente, de oportunidades enfim bem-sucedidas surgidas na Imprensa, por recomendação ou mesmo com o apoio dos seus companheiros no ambiente da redação de jornal ou revista, onde trabalhou por cerca de 20 anos.

Do escritor-jornalista nasceria, então, um encenador inquieto, cujo aprendizado amadurece seu potencial criativo ao longo desta década produtiva, graças às suas iniciativas originais e às efetivas lideranças exercidas em grupos de teatro amador ou semiprofissional.

Em atividades praticamente ininterruptas no decorrer deste período, algumas parcerias profícuas lhe permitem o acesso a experiências bem diferenciadas, propiciando um ritmo intenso de trabalho jornalístico diversificado e de produtividade artística de qualidade.

O contexto cultural é sacudido, afinal, por movimentos contraculturais importados, trazendo em seu bojo a revolução sexual, comportamental e estética, todas insufladas por meio de contestações políticas de resistência ao regime ditatorial imposto e ainda vigente em nosso país, naquele tempo assolado por manifestações libertárias ou reivindicatórias em andamento.

Contrapõe, por fim, uma diversidade de autores em suas abordagens teóricas, detalhando conceitos definidores da prática estética que categoriza aquele experimentalismo que contamina as Artes em geral e, especificamente, a cena teatral da época, apontando eventuais desdobramentos absorvidos pela própria criação teatral em nossa contemporaneidade.

O Capítulo 3 – *Cenas indomadas: experimentos* – analisa e tece reflexões sobre três montagens recortadas de todas as produções cênicas cariocas concebidas por Paulo Afonso.

Seu autoproclamado ‘teatro de invenção’ inclui adaptações livres de obras literárias clássicas, em transposições teatrais que também nos levam a denominá-las como ‘cenas indomadas’ – ou seja, que não teriam se deixado domar por quaisquer precariedades envolvidas na atividade artística, sobretudo cênica, e independentemente das pressões políticas e econômicas que se intensificavam sem cessar, em especial naquele período aqui em foco – merecem esta adjetivação justamente por não se sujeitarem preliminarmente a qualquer expectativa de resultado calculado, uma vez que decorrentes de constantes improvisações propostas em ensaios intensivos, no decorrer do próprio processo coletivo de sua criação.

Intercaladas por outros trabalhos profissionais do diretor, a sequência destas três produções foi produzida e exibida em intervalos pouco espaçados – em 1966, no Teatro do Rio e, em 1967, reabrindo o Teatro Copacabana; em 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em 1970, no Teatro Casa Grande – todas essas montagens cumprindo temporadas em espaços integrantes do circuito profissional de exibição da cena carioca de então.

E, claro, com a honrosa exceção de um salão de exposições do MAM-RJ: lugar não convencional de representação cênica, que acabou adotado como significativo experimento teatral efetuado na relação estabelecida do ator com o seu público, ao eliminar radicalmente a separação histórica entre o palco – antes ‘área exclusiva de representação’ – e a plateia, anteriormente demarcada como ‘área de não representação’.

Assim, esses três experimentos cênicos, a serem abordados em separado, apontam para cenas tidas como ‘indomadas’ exatamente por não conhecerem regras prévias ou mesmo ignorarem quaisquer limites de expressão predeterminados para a sua invenção teatral.

Por sinal, outra característica pretendida diz respeito à criação de um produto cênico atribuído a uma autoralidade coletiva, perseguida por todos na preparação e desenvolvimento dos ensaios diários, em geral contando com processos de trabalho de longa duração, além da sempre acidentada produção partilhada por todos para, somente assim, efetivar sua viabilização.

Quando Grisolli emigra para Portugal, o **Epílogo em terras lusitanas** (p.286) menciona, de modo conciso, tanto as circunstâncias de seu precoce desaparecimento quanto esta derradeira etapa de sua obra afinal realizada e que, até hoje, permanece desconhecida pelos brasileiros.

Por lá, forma uma nova família após outro casamento, desta feita com uma parceira também profissional e volta a se ver, como nos primórdios de sua profissionalização, outra vez acuado ‘entre o feijão e o sonho’ – do mesmo modo como ocorre no citado romance de Orígenes Lessa –, sem conseguir se firmar artisticamente de novo e nem reconquistar a estabilidade profissional ou tampouco uma condição financeira mínima para garantir a própria subsistência – ou permanência, como cidadão residente, já com a nacionalidade lusitana adquirida.

Apesar da situação precária em que se encontrava, e com sérios problemas de saúde já se anunciando gravemente, decide permanecer em Portugal e insiste em trabalhar por lá mesmo, sem retornar mais para o Brasil durante este seu tempo final de vida.

Já as **Reflexões finais** (p.291) tentam abranger, em retrospecto, o arco de sua atuação profissional considerando suas práticas diferenciadas, buscando avaliar os

experimentos estéticos realizados mediante a linguagem cênica inventada que conseguiu concretizar, ao mesmo tempo em que traça reflexões sobre as efetivas contribuições legadas por sua obra para a história recente do Teatro Brasileiro.

O único **Apêndice** ao corpo do texto principal – elaborado como apoio para o acompanhamento da obra por meio da sua *Vida profissional* na *Linha do tempo* (p.315) – finaliza esta aproximação com o conjunto de suas realizações disponibilizando um levantamento de todas as atividades desenvolvidas por Paulo Afonso Grisolli ao longo de cinco décadas.

Com o intuito de melhor orientar quem o lê, este levantamento constante do **Apêndice** foi providenciado em duas ‘versões’ cronológicas:

- A primeira, em sequência cronológica contínua ‘por cinco décadas’, misturando todas as suas atividades, seus empregos, iniciativas, projetos, cargos e funções;
- E ainda outra, desta feita separando o seu percurso laboral por cada área de atuação – desde a sua estreia profissional como inexperiente repórter, admitido por psicoteste nas *Folhas da Manhã, da Tarde e da Noite*, na capital São Paulo, até seu último trabalho publicado como jornalista contratado pelo diário *Correio do Brasil*, na época com circulação em Lisboa – a capital portuguesa e arredores, ou seja, os distritos adjacentes.

O leal apadrinhamento recebido por Grisolli, seguro e protetor, provocou a seguinte declaração por parte do seu ‘mecenas’ amigo de sempre – o veterano jornalista Alberto Dines que assim irá se expressar, ao proclamar um veredito final a respeito da múltipla trajetória profissional afinal cumprida por Paulo Afonso:

– “Grisolli começou e acabou jornalista”.

Uma profissão assumida de forma totalmente inesperada – a princípio, aprendiz ‘foca’ ou repórter amador –, permeada por entressafras constantes de desemprego constituindo intervalos sempre preenchidos com atividades cênicas paralelas que – cada vez mais – ele passa a assumir como ocupação principal, mesmo já detendo a condição de experiente redator e editor.

Para melhor situá-lo ‘entre o feijão e o sonho’, justiça seja feita: neste estudo aqui relatado, Paulo Afonso Grisolli ressurgue como detentor de percurso artístico marcante e merecedor de reconhecimento inquestionável, ainda que tardio, porém ao menos à altura do tamanho e da relevância de sua obra efetivamente realizada.

Capítulo 1 – *Entre o feijão e o sonho*

A trama original do romance *O feijão e o sonho* do escritor brasileiro Orígenes Lessa ⁷, publicado em 1938, gira em torno da figura de *Campos Lara*, um poeta que vive a embalar o sonho de se dedicar exclusivamente à criação literária. Alheio aos aspectos impositivos da luta pela sobrevivência, a relação disfuncional com o pragmatismo de sua esposa *Maria Rosa* se constitui como um constante desajuste.

Esta história imaginada para o casal, desde o encontro romântico até os problemas com os filhos, enfoca o contraste brutal existente entre o desejo sempre cultivado de trabalhar com algo que sonhe e o embate com a mais pura e dura realidade do mercado de trabalho. Obrigado a sustentar a família e, por fim, vencido por incessantes dificuldades financeiras, o poeta acaba abdicando de seu sonho de sobreviver da própria arte de escrever.

Diferentemente desta rendição final como destino inventado por Lessa para seu frustrado poeta protagonista, o paralelo sugerido com a trajetória experimentada por Grisolli em sua lida profissional se deve, sobretudo à temática abordada: todo artista se vê enredado, independentemente da própria vocação ou talento criativo envolvidos, quando enfrenta a dureza da realidade que lhe é imposta ao decidir sobreviver materialmente às custas da própria arte.

Embora, coincidentemente, Paulo Afonso e Lessa detenham outros pontos em comum: ambos provenientes de famílias com formação religiosa praticante, protestante presbiteriana, se transferiram sozinhos e ainda bem jovens para a capital, e abraçaram precocemente o jornalismo como tentativa inicial de garantir o próprio sustento. Além de também se dedicarem, por longos períodos em suas respectivas trajetórias, à criação literária voltada para o público infantojuvenil.

Apesar de assumirem outras alternativas profissionais ao longo do caminho, as semelhanças aparentes entre ambos quase param por aí, já que desenvolveram as respectivas obras em contextos históricos bem diferentes, embora ambos com mais de um matrimônio.

⁷ Orígenes Lessa (1903-1986): romancista, contista, ensaísta e jornalista brasileiro, conhecido por contribuições literárias significativas para a cultura brasileira do século XX. Esta sua obra em destaque lhe rendeu, em 1939, o *Prêmio Antônio de Alcântara Machado* concedido, logo no ano seguinte ao de sua publicação, pela Academia Paulista de Letras. Eleito em 1981 para a cadeira de nº 10, torna-se membro ‘imortal’ da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Paulo Afonso, por sua vez, formou sua primeira família nos anos 1960 com a médica Norma Maria, com quem teve uma filha e um filho. E nos anos 1990, já vivendo em Portugal, em suas segundas núpcias com Teresa, com quem teve outra filha, também portuguesa.

Como título escolhido para a etapa introdutória de sua vida profissional, assim como ocorre na formulação narrativa do romance, a questão familiar mais cedo ou mais tarde sempre acaba se impondo no percurso existencial de qualquer ser humano.

Por exemplo: na mesma ocasião em que Grisolli realizou estágios práticos em Paris e Lyon, usufruto de seu primeiro prêmio conquistado como diretor de teatro, a profissão da esposa médica, enquanto cientista, mereceu bolsa de estudos melhor remunerada como complemento decisivo para a garantia de permanência ininterrupta do casal durante dez meses na França.

Sabemos que, em quaisquer aproximações efetuadas com nossa produção artística, independentemente do tempo ou do espaço brasileiros revisitados, as vastas áreas profissionais englobando as Artes, a Educação e a Cultura historicamente padecem com a recorrente falta de recursos e mesmo algum prestígio social, além de incentivos e apoios efetivos fundamentais.

Em suma, leia-se: carência total de políticas públicas consistentes em meio a tantas dificuldades estruturais persistentes que cercam o exercício de qualquer ofício ligado à área cultural. Manter a profissionalização neste ambiente hostil, que ameaça tanto a continuidade do trabalho artístico ou intelectual quanto a viabilidade de remuneração digna, constitui um embate sem trégua para conciliar qualquer produção profissional com a própria sobrevivência material.

Deste modo, compõe-se um quadro disfuncional expressivo das precariedades que dominam essas atividades artísticas e educacionais formativas de uma cidadania plena, cuja disseminação nacional e abrangência inclusiva só deste único jeito, então, se afirmaria como elemento essencial ao sonhado desenvolvimento humano, em sentido amplo, do nosso País.

1.1. Paulo Afonso, quem é você afinal?

Esta abordagem do experimentalismo cênico introduzido no contexto carioca retrocede meia dúzia de décadas com o intuito de revalorizar esta geração pioneira de

encenadores brasileiros, considerados ‘modernos’ por darem prosseguimento, reconhecidamente, àquele processo de renovação da cena nacional – então já numa etapa conclusiva de consolidação e sedimentação, após a contribuição providencial e indispensável dada por encenadores estrangeiros que, exatamente por este motivo, são denominados como ‘diretores-pedagogos’⁸.

Curiosamente, um ponto de partida sugestivo para este relato aparece de forma filosófica na formulação citada a seguir. Em certa medida, volta-se para uma aproximação com nossa identidade cênica, tão perseguida de modo incessante até hoje, embora persistentemente construída com a ajuda da passagem do tempo e, também, pela conceituação ampliada para a adoção de uma teatralidade plural já latente em espaços cênicos não convencionais.

Sobretudo, em conformidade com a reflexão abaixo, quando esta busca por uma identidade nacional quer ser aplicada numa intervenção lúdica criativa por parte de alguma iniciativa individual, mesmo ao se movimentar entre estreitas margens típicas da ação pessoal:

Quem é você, afinal? Jogos entre adultos servem para escapar do “eu” corriqueiro. A gente costuma se apresentar para a sociedade como um produto biográfico específico, mas dentro de nós há todas as possibilidades de existência: somos não apenas cordatos, monogâmicos, amorosos, mas também agressivos, libidinosos, perversos, tudo o que se reprime. Encarcerados pela religião, pela cultura ou pela moral. Nossos outros “eus” só afloram quando estamos numa situação-limite ou a serviço da fantasia, que nos dá o álibi. Por isso a arte é tão necessária nesse mundo cheio de regras. Ela não tem pudores. Atravessa paredes e desmonta certezas. Tudo é aceito no cinema, na literatura. Coexistem, ao mesmo tempo, a timidez e o atrevimento, a bondade e a tirania. (...) o que me parece mais condizente com o que somos em essência: seres atormentados que se esforçam diariamente para viver com juízo. Até que a subversão nos chame para brincar (MEDEIROS, 2025)⁹.

⁸ Geração de emigrantes europeus, em geral fugitivos da Segunda Grande Guerra (1939-1945), que atuaram tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Grupo de artistas (diretores em sua maioria) formado por italianos – Adolfo Celi (1922-1986), Ruggero Jacobbi (1920-1981), Luciano Salce (1922- 1989), Flaminio Bollini Cerri (1924-1978), Alberto D’Aversa (1920-1969) e Gianni Ratto (1916-2005), além de outros estrangeiros igualmente essenciais na liderança do processo de renovação teatral em prol da modernização da cena nacional, como os poloneses Zbigniew Ziembinski (1908-1978) e Zygmunt Turkow (1896-1970); sem esquecer também o russo Eugênio Kusnet (1898-1975), o francês Louis Jouvet (1887-1951) e o belga Maurice Vaneau (1926-2007). Na convivência de trabalho com os artistas brasileiros desta geração de encenadores, estes mestres experientes e experimentados orientaram a modernidade cênica que, dali em diante, seria adotada pela atividade cênica no Brasil.

⁹ MEDEIROS, Martha. “Jogos eróticos”, revista *Ela*, p.10. *O Globo*: Rio de Janeiro, 19 jan.2025.

Deste modo, conforme descrito, ao avançar na contramão de “um produto biográfico específico” e, paralelamente, com disposição para refletir e provocar reflexões sobre a historiografia recente do Teatro brasileiro, este estudo quer abraçar aqui, como hipótese, estes mesmos pensamentos ou posicionamentos assumidos neste trecho extraído de uma crônica semanal de autoria de Martha Medeiros (2025).

Para tanto elege, como vetor axial para proceder à averiguação, tanto o sujeito lúdico dono deste mencionado ‘eu lírico’ – portanto, sempre a ser considerado por aqui – quanto parte de sua obra cênico-dramatúrgica, ambos tornados alvos-objetos desta investigação proposta.

Afinal, na medida mesmo em que constituiriam, conforme apontado na citação anterior, expressões indomáveis de “nossos outros eus” ainda não “encarcerados pela religião, pela cultura ou pela moral” – em conformidade com a maneira que se queira nomeá-los ao padronizar, neutralizar ou engessar sua subjetividade, suas características individuais percebidas exatamente como diferenciais que permitiriam sua identificação pessoal.

Segundo Medeiros, “nesse mundo cheio de regras”, limites e interdições, “a gente costuma se apresentar para a sociedade” já totalmente domado e preso a “tudo o que se reprime”. É justamente “por isso que a arte é tão necessária”: “tudo é aceito”, “ela não tem pudores”. Todas essas assertivas determinariam, a princípio, certa imaterialidade inerente a uma arte que, por si só, já nasceria conceitualizada no decorrer do próprio processo de sua invenção.

Um aspecto que passa a ser conquistado, adquirido, decorrente de descobertas ousadas feitas pela perda total do pudor da pesquisa cênica, cada vez mais incrementada. E que passa a vigorar, desde então, mediante reiteradas experimentações propostas em prol de buscas estéticas inovadoras, sem qualquer formato prévio para a própria configuração da cena teatral.

Além disso, conforme sugerido por Medeiros, surgiria uma imagem abstrata tal como esta metáfora por ela utilizada, análoga a algo que “atravessa paredes e desmonta certezas”.

Por fim, ainda de acordo com Medeiros, “dentro de nós há todas as possibilidades de existência”, porém as tendências latentes “só afloram quando estamos

numa situação-limite ou a serviço da fantasia” – o que nos daria o álibi para nossas ‘licenças poéticas’.

Afinal, condição existencial para fazer emergir o caráter experimental da criação conjunta, a tônica a ditar movimentações cênicas, comparsarias em relações inventadas e vivenciadas de maneira improvisada.

Continuando este seu mesmo pensamento, Medeiros ainda afirma que a Arte se faria portanto presente, potente e inventiva, só em questões limítrofes ou quando “a serviço da fantasia” – o álibi para nossa transgressão: aquilo que nos daria permissão para imaginar e agir.

Apenas nesta condição apoiada no imaginário, utilizada como álibi “numa situação-limite”, aplicada de modo criativo, improvisado, ainda desconhecido. Porém, já contemplado com a devida licença poética para podermos abstrair – transpor, transcender ou transfigurar a realidade concreta, reinventada como pura manifestação artística de nossa condição humana.

No caso da arte teatral, por exemplo, o imaginário coletivo irá ‘se servir’ da fantasia a fim de que, unicamente possibilitados em conjunto, se formatem fundamentos em que se apoiar para formular equações cênicas básicas via esforço coletivo, elaborando suas próprias especificidades por meio de outras convenções.

Por sua vez, esses mesmos experimentos se converteriam em códigos convencionados no próprio processo de invenção de determinada linguagem teatral pretendida.

Experimentos apresentados, assim, como esteticamente indomados, sem freios ou interdições, limites ou requisitos numa improvável busca corporal e vocal que, aqui, serão tratados preferencialmente como ‘descobertas’. E não mais enquanto meros resultados ‘calculados’ ou ‘calculistas’, decorrentes de uma lógica cênica ordenada com rigor por conexões racionais de causa e efeito, estabelecidas pela rigidez da narrativa dialógica de qualquer carpintaria dramatúrgica.

Ao privilegiarem a tônica experimentalista em seu próprio processo inventivo, essas experimentações tornam-se assertivas como portadoras de outras teatralidades, trazendo consigo tentativas e erros, novas possibilidades potencialmente expressivas. E não apenas por acúmulo, superposição ou entrelaçamento em seus desdobramentos cênicos, mas enquanto práticas artísticas híbridas experimentalistas que resultariam,

afinal, mescladas em nossa contemporaneidade teatral, adotadas e apontadas como a vanguarda da arte cênica brasileira.

Estes procedimentos experimentais, quando acionados “nesse mundo cheio de regras” e aliados à imaginação “sem pudores”, subverteriam a ordenação racional de “tudo o que se reprime”. Assim afloram, notadamente por impulso de alguma expressão artística, como uma espécie de concessão que se convencionou coletivamente para transgredir limites culturais ou morais, ao dilatarem ilusões de novas possibilidades ‘reais’ de existência da condição humana.

Adotada enquanto princípio criativo, a experimentação formal desequilibra as certezas decorrentes de nossos encarceramentos sociais “condizentes com o que somos em essência: seres atormentados que se esforçam diariamente para viver com juízo”.

Assim se pretende, aqui, enxergar as encenações sob a liderança de Grisolli: um enfoque crítico do caráter experimental de suas tentativas teatrais, expresso nas propostas de encenação.

Um teatro inventado para expor tormentos humanos implícitos, ocultos em nosso esforço cotidiano de sobreviver materialmente e viver racionalmente “até que a subversão nos chame para brincar” – conforme nos conclamam os imperativos inescapáveis de uma produção artística.

Uma teatralidade experimentada ou vivenciada, enfim, como brincadeira infinda para o exercício da criação coletiva, pois a fonte da imaginação sempre se revelaria inesgotável.

Vistos como experimentos de montagem teatral, três dos espetáculos concebidos por Grisolli aqui abordados pretenderiam iluminar, neste sentido, o cenário rebelde e contestador, tanto no Brasil quanto no resto do mundo, que corresponde àquele período turbulento e artisticamente efervescente da década de 1960, simultaneamente se impondo em seu conjunto como sempre questionador e reivindicativo, libertário e rebelde – ou seja, revolucionário.

No Brasil, vigoraria por muito tempo ainda a opressão sistemática via práticas brutais cada vez mais truculentas de um regime militar repressor que, então, segue se intensificando.

No mundo, em curso a guerra travada entre potências hegemônicas, ‘esfriada’ por trazer ameaças nucleares em escala planetária. Coincidente com os conflitos

armados ostensivos ‘fervendo’ no Vietnã em ebulição social, expressando esferas de influência político- econômica em confronto velado entre polaridades ideológicas opondo, assim, Ocidente e Oriente.

Neste contexto cultural ampliado, e inspirado por comédias tão díspares como *Onde canta o sabiá* de Gastão Tojeiro (1880-1965) e *A megera domada* de William Shakespeare (1564-1616) – reescrita como *A parábola da megera indomável* –, Paulo Afonso sai em busca dramaturgica de explorar, em separado, cada uma dessas transposições para o palco como ‘experimentos cênicos’, sem se deixar domar por condicionantes de produção nem tampouco por exigências comerciais do mercado dito ‘profissional’.

Assim como ocorreu ao adotar o mesmo procedimento reservado às obras em prosa nas quais se inspirou, originais clássicos de alguns escritores precursores, em seus países de origem, de uma literatura voltada para crianças “de todas as faixas etárias” – atividade de escrita à qual continuará a se dedicar em seus últimos anos de vida fora do Brasil, com mais intensidade.

Experimentos ‘indomados’ que tentam uma erudição insólita mediante elaborados diálogos versificados, paradoxalmente em busca de uma linguagem expressiva mais popular, não só corporal como também vocal.

No caso, por exemplo, de *Alice no país divino-maravilhoso*, em que Grisolli e os quatro coautores, a trilha sonora original e a direção cênica partem à procura de musicar uma peça sem deixar dúvida ao ser reconhecida como gênero ‘brasileiro’ naquela encenação enfim proposta.

Ademais, sem perder de vista aquele ‘espírito do tempo’ sempre presente, por conta da amplitude e versatilidade de sua atuação profissional, labutando não só enquanto autor-diretor, mas como jornalista-editor de jornais e impressos.

Ao longo da existência, também manteve outros ofícios pontuais – tais como o de escritor-dramaturgo ou teledramaturgo, ou o de produtor-gestor ao exercer ainda outras atividades com certa regularidade, fossem artísticas ou não embora, em geral, sempre paralelas.

Portanto, além de diretor e produtor dessas três montagens apontadas como exemplares na adoção do experimentalismo, veremos Paulo Afonso Grisolli sendo

também o próprio autor de transposições para teatro de diferentes clássicos da literatura brasileira e universal.

Versões cênicas especialmente adaptadas em espetáculos destinados tanto para o palco adulto quanto para um público preferencialmente jovem – como procederia mais à frente, nas décadas seguintes, quando em função de iniciativas e projetos voltados exclusivamente para produção em segmentos da mídia audiovisual.

“Até que a subversão nos chame para brincar” se assume, deste modo, como licença poética ou alibi para criação artística sob o comportamento transgressor da experimentação, em tentativas de invenção decerto desafiadoras e ousadas por arriscarem novas convenções cênicas.

Unicamente assim, talvez, lhe parecesse possível reinventar um teatro que ainda se mantivesse vivo no presente: parafraseando de novo Medeiros (2005), “mais condizente com o que somos em essência: seres atormentados que se esforçam diariamente para viver com juízo”.

1.2. Nem poeta nem palhaço

Esta dupla negação expressa neste título remete à revelação contida na resposta dada pelo próprio Grisolli, por ocasião de seu *Depoimento para a posteridade*¹⁰ prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), quando indagado a respeito de como estava se vendo naquele momento profissional específico. Assim Paulo Afonso explicita o contraste entre sonhos estabelecidos por seu imaginário juvenil quanto ao ofício que desejaria desempenhar ‘quando crescesse’:

Eu não sei o que eu sou realmente, eu sei o que eu gostaria de ter sido e não cheguei a ser, e formalmente eu nunca fui. Mas, de certa maneira, eu acho que eu estou sendo ao longo da vida, isto constantemente nas mais inesperadas formas. Primeira coisa: eu gostaria de ter sido poeta, isso realmente não tenho a formação específica, não sou no sentido formal da palavra. A outra coisa, que é muito mais contundente dentro de mim: eu gostaria de ser palhaço. Se há ser humano que eu invejo realmente como função social, como exercício de liberdade existencial e como expressão máxima da

¹⁰ Esta entrevista integra uma série de depoimentos prestados por personalidades de notório saber na área cultural, convidadas a registrar em áudio o seu percurso profissional. Gravada na antiga sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 17 de setembro de 1976, com duração de cerca de duas horas, contou com a mediação dos seguintes interlocutores: Itamar de Castro, João Vicente Salgueiro, Maria Helena Khüner e Wilson Cunha.

tragédia humana é o palhaço! E, realmente, a única coisa que eu sempre quis ser foi palhaço (GRISOLLI, 1976: *Depoimento para a posteridade*, MIS-RJ).

A indicação de seus desejos secretos foi imediata: ou poeta ou palhaço, as ocupações que pessoalmente mais admirava. Tal qual o poeta *Campos Lara*, o personagem de ficção de Lessa sempre acuado ‘entre o feijão e o sonho’, a primeira alternativa permearia sua trajetória de modo recorrente, atravessando a diversidade de situações profissionais com que se deparou.

Já no caso do palhaço “como exercício de liberdade existencial e como expressão máxima da tragédia humana”, conforme aponta, Paulo Afonso iria vivenciar uma única vez, em 1968, ao encarnar o *Bufão* narrador na encenação de sua peça *A parábola da megera indomável*, segundo seu próprio relato anos depois, numa mesa-redonda realizada no MAM-RJ em 1975:

O espetáculo era crucialmente marginal e aglutinava um grupo de atores tão visivelmente marginais que, por isso, talvez não tivessem nem o preparo suficiente para realizar o vanguardismo que ele propunha. E na dificuldade de mobilizar pessoas com a coragem necessária para demolir (a expressão é essa) o espaço cênico brasileiro naquele momento, eu me fiz também ator, para conduzir a demolição. (...) Quando o espetáculo começava, não se distinguiam atores de espectadores, subiam todos juntos. Havia um único personagem – o *Bufão*, sintomaticamente chamado de bufão – que não vinha com o público. Separava-se dele e se apresentava estranhamente vestido, mas com o rosto limpo. Esse bufão descia as escadas que conduziam à plateia e parava para olhar as pessoas... Para olhar as pessoas... Olhar as pessoas... Era eu esse *Bufão* (GRISOLLI, 1975: cópias datilografadas, acervo da Família).

Aliás, inesperadamente, esta iria constituir sua única experiência vivenciada como intérprete ao participar da montagem de uma peça sua desempenhando a função de ator, ou seja, a exceção que viria a confirmar a regra, por ele seguida dali em diante, de não mais voltar a se aventurar em outro elenco novamente, de qualquer espetáculo teatral e mesmo que fosse o seu.

Apesar de transparecer o impacto experimentado como ator no papel daquele *Bufão* nesta sua participação inédita, e mesmo descontados seus poucos recursos vocais e corporais, conseguiu valorizar esta experiência conceitual na composição teatral da figura de um palhaço:

Durante dez minutos o *Bufão* se movimentava, olhando fixamente as pessoas, relacionando nesse olhar os espectadores com os outros, para só então, depois de longo tempo de contemplação, tirar do bolso uma caixa de tintas. Com a qual, servindo-se dos espectadores como um suposto espelho, começar a maquilar-se. Sua máscara era, nada mais nada menos, que a transferência da máscara de cada um para a composição de uma máscara coletiva projetada no rosto do *Bufão* (GRISOLLI, 1975: cópias datilografadas, acervo da Família).

Durante curso livre que ministrara, junto com Klauss Vianna e Sidney Miller no Bloco-Escola anexo ao Museu e no mesmo evento promotor da Mesa-redonda – descreve como se recorda daquela atuação que tanto marcara não só seu percurso existencial individual como também, em analogia direta, o nosso contexto político nacional tão repressor daqueles tempos:

Pergunto hoje em que crise de criatividade maravilhosa eu me encontrava para realmente fazer esses quinze minutos de espetáculo, que talvez tenham sido os quinze minutos mais significativos de todos os que já fiz na minha vida (...). A crise de um artista rejeitado de tal maneira que põe em movimento a sua criatividade, a fim de enfrentar o outro elemento que lhe é polar; para enfrentar cara a cara o estabelecido que o rejeita; para arrancar desse estabelecido a composição de sua própria máscara. E, através dela, transar com o inimigo. (...) essa lembrança da *Parábola da Megera Indomável*– um processo criativo muito vivo, momento especificamente crucial de minha vida, e da vida do País (GRISOLLI, 1975: cópias datilografadas, acervo da Família).

Voltando a seu depoimento gravado em 1976 a convite do MIS-RJ, ele afinal reconheceria que, se tivesse que assumir qual seria então naquele momento a designação atualizada a respeito da sua atividade profissional que consideraria como principal, Grisolli não hesita em apontar o fato de, na prática, ter se tornado realmente um escritor.

Algo que lhe transportaria de imediato para os mais remotos sonhos juvenis, vivenciados precocemente com outro colega do grupo escolar quando, juntos, se dedicaram a produzir um pasquim artesanal, com impressão manual doméstica, financiado mediante a venda prévia de anúncios pagos e captados junto ao comércio local.

1.3. Solto no mundo

Por mais que não se pretenda aqui seguir uma ordem cronológica com a finalidade de formular um perfil biográfico de Grisolli ao revelar ligações ‘invisíveis’ entre sua Vida e sua Obra, ao menos como referência temporal convém partir de um retrospecto cobrindo geograficamente lugares por onde inicialmente ele transitou.

Em busca de melhores oportunidades de sustento, a família religiosa praticante e de fé evangélica presbiteriana se transfere de sua Bragança Paulista (SP) natal para Campinas, também localizada no interior do Estado, porém, como cidade, bem maior e mais desenvolvida.

Foi lá onde se criou, cresceu e estudou até a conclusão do curso Clássico: na época, alternativa de formação na área de Ciências Humanas em nível colegial, depois designado como de segundo grau – ou seja, a escolaridade equivalente ao patamar atual do dito Ensino Médio.

Esta rápida passagem para o fim da adolescência inclui sua formação individual, tanto em âmbito escolar como familiar, com experimentações musicais destinadas aos cultos dominicais: todos em sua família religiosa, até por tradição, tocavam ao menos um instrumento.

Foram essas as principais influências que o guiariam até o dia em que decide se mudar para a Capital com o propósito de estudar Ciências Jurídicas na renomada Faculdade de Direito, situada no Centro da cidade, instituição pública tradicional paulistana que frequentaria com assiduidade somente até o terceiro ano daquele curso que, portanto, nunca chegou a concluir.

Foi deste modo que conseguiu confrontar a mentalidade paterna interiorana de um caixeiro-viajante por profissão, sempre temeroso dos perigos escamoteados para os jovens em toda cidade grande – tal como aquela metrópole superpovoada de São Paulo, onde Grisolli escolhe levar a vida mergulhando de cabeça no trabalho intelectual.

Já na década de 1950, São Paulo não podia mais parar e se afirmara como a maior concentração urbana e centro econômico do País. Solto no mundo a partir de então, e tendo de lidar com a própria subsistência, por mero acaso do destino irá inventar a profissão de repórter, encarada como plataforma de lançamento para qualquer outro mercado profissional nesta área.

No meio do caminho, porém, irá se deparar com seu interesse genuíno pelo folclore nacional, embora despertado a princípio pela atração física por uma bela dançarina de um grupo gaúcho, que o levará a morar e trabalhar secretariando a equipe em Porto Alegre (RS) durante alguns meses, quando novamente se rende às dificuldades interpostas para a sua subsistência.

Este desvio de rota por um breve intervalo de tempo o trará de volta para as redações das *Folhas*, diários paulistanos na época. Emprego de onde, em nova aproximação amorosa atraído pela talentosa atriz Célia Helena (1936-1997) ¹¹, sairá conduzido por suas mãos vocacionadas, em 1958, para o ambiente teatral dos Seminários de Dramaturgia Brasileira, uma oportunidade decisiva que o levou a entrar em contato direto com a vanguarda cênica na época.

Em pleno andamento, uma iniciativa promovida pela ação de jovens de um grupo inquieto de estudantes, politicamente bastante engajados e sintonizados esteticamente com a modernidade – todos recém-reunidos naquele movimento do Teatro de Arena de São Paulo ¹².

Após mais outra tentativa matrimonial que se inviabilizara, será convidado a assumir a administração desta companhia situada na vanguarda teatral ‘politicamente militante’ naquela virada dos anos 1950 para os de 1960. Nesta oportunidade, com a missão de gerir a temporada em sua sede no Teatro Opinião ¹³, ele se transfere com o grupo para a cidade do Rio de Janeiro.

Constitui sua primeira família na primeira metade da década de 1960, aspecto que logo se torna um complicador agravante, já que ainda continuava buscando se inserir no mercado potencial existente, seja em algum ambiente mais profissional do jornalismo ou mesmo semiprofissional de seus projetos literários em andamento, bem como no meio artístico, apesar de submetido à recorrente falta de continuidade em suas iniciativas ou investidas teatrais.

¹¹ A importância do seu encontro com Célia Helena em seu caminho profissional será retomada mais adiante.

¹² Grupo fundado por José Renato Pécora, liderado por Augusto Boal naquele momento histórico dos *Seminários*.

¹³ Grupo carioca liderado pelo diretor João das Neves em prol de um teatro com função social e politicamente engajado. Adquirido pelo empresário Adaury Dantas foi rebatizado como Teatro de Arena por adotar o formato cênico consagrado por seu equivalente coletivo paulistano durante muitos anos, antes de fechar definitivamente.

E seguirá assim, ainda por um bom tempo, acuado ‘entre o feijão e o sonho’ neste mundo ‘adulto’ em que procurará se inserir profissionalmente durante as próximas décadas, em terras cariocas – como *Arlequim, servidor de dois amos*, o clássico personagem de Carlo Goldoni (1707-1793).

Até a primeira metade dos anos de 1990, atuará sempre alternando suas ocupações ditas ‘principais’ – algumas até bem-sucedidas em termos de lhe garantir a sobrevivência com bastante dignidade. Porém, invariavelmente marcadas por sua versatilidade profissional que, quase sempre, o deixa repartido, dividido entre seus projetos teatrais, atendendo muitas vezes a convites de trabalho, e as funções editoriais já exercidas em paralelo à sua atividade cênica.

Paulo Afonso permanece, assim, se debatendo entre aquele porto ‘menos’ inseguro, ancorado na lida diária da labuta na Imprensa – o seu ‘feijão de cada dia’ – ou totalmente à deriva, à mercê de instabilidades financeiras ou mesmo das recorrentes dificuldades de produção, em geral decorrentes de precariedades estruturais que geralmente cercam a criação artística, sobretudo teatral, atividade que tanto lhe atraía – outro persistente ‘sonho’ acalentado.

1.4. Experimentos por escrito

*São só palavras, Inês, mas é delas que provém a minha força.*¹⁴

Desde o início de seu percurso profissional como ‘repórter por acaso’ até assumir responsabilidades editoriais como jornalista-chefe de redação, Grisolli logo descobre e adota o poder da palavra como força-motriz de sua produção por escrito que, aliás, vai se intensificando cada vez mais pelas duas décadas seguintes, e praticamente sem interrupção.

Já como escritor de ficção, além de peças de teatro e literatura para crianças, ainda irá percorrer sucessivos trilhos de criação experimentando sua originalidade como autor na linguagem audiovisual. Com novas convenções estéticas e especificidades do

¹⁴ Fala do personagem *Bufão* interpretado por ele, o próprio autor da peça *A Parábola da Megera Indomável*, única produção em que Grisolli também participa do elenco. Sua concepção e direção desta montagem encenada em espaço não convencional marca a estreia do grupo *A Comunidade*, em setembro de 1968, em um salão originalmente concebido e destinado para exposições de artes visuais, no segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, eliminando totalmente a tradicional separação cênica entre o palco e os espectadores.

veículo, assume a posição de roteirista em processos de transposição narrativa para formatos teledramatúrgicos.

Aventura-se, ainda, em adaptações teatrais de linguagens literárias em prosa em arriscadas transposições destinadas ao palco, além de compor diálogos sequenciados em narrativas dramáticas ‘teleformatadas’ especialmente para séries televisivas ou telefilmes.

Trabalhos cada vez mais recorrentes no segmento audiovisual, se comparados com a demanda de eventuais traduções de peças, seara em que também andou se experimentando. Além disso, Grisolli participará esporadicamente de um restrito mercado editorial como escritor ‘bissexta’, que ainda será publicado até em Portugal.

Mediante esta abrangência de criações literárias com alvos assim tão diversificados, Paulo Afonso iria circular por variadas linguagens nas quais se experimenta enquanto escritor – ou ‘inventor de profissão’, um dos termos que assumirá para se autodefinir – em material datilografado e não publicado, que integra o acervo pessoal que segue preservado pela Família:

Sou inventor de profissão. Diante de um mundo excessivamente desorganizado – que se modifica, diariamente, segundo uma imutável ordenação das suas coisas – que se pode esperar do artista senão a invenção? Na sua ordem inflexível, o mundo terá que ser, inapelavelmente, reinventado. É preciso inventar a própria arte, afinal de contas. (Pois não está o mundo de tal ordem organizado em forças que se opõem, em classes que se odeiam, em regras, em normas cibernéticas? É natural, portanto, que o artista se desorganize.) Faço teatro. (...) Mas a cada ensaio que faço, reinvento o teatro. Invento o teatro. (...) Entretanto, mesmo fora do teatro (...) decidi que não devo mais parar de inventar (GRISOLLI, “Inventor de profissão”: cópias datilografadas, s/d, acervo da Família).

‘Em princípio, era o verbo’: a inflexão bíblica do *Gênesis* se torna leitura familiar obrigatória em sua formação religiosa, confirmando a emergência do escritor que não aponta nada mais dotado de razoabilidade, coerência e continuidade do que o próprio potencial de comunicação das palavras, capaz por si só de transmitir com clareza sua percepção do mundo.

Testadas em suas buscas estéticas, as palavras se revelam suficientes para constituir uma unidade ‘literária’ que resuma o significado e a expressão maior da obra de Paulo Afonso, por meio da qual alimenta e explora sua subjetividade que ele próprio iria reconhecer como tipicamente ‘palavrista’:

Eu uso a palavra muito facilmente, eu tenho um vernáculo às vezes até precioso. Eu reconheço isso, entende? E as coisas, elas se inter-relacionam muito porque, na verdade, todo o meu trabalho como diretor em teatro, hoje, converge muito para a exploração da palavra enquanto uma sonoridade e instrumento. E o meu mais recente espetáculo, que é a *Nau Catarineta* (...) é exatamente o exercício da sonoridade musical da palavra não pela sonoridade, mas a sonoridade usada como instrumento para o esclarecimento da palavra e, ao mesmo tempo, uma sonoridade decorrente da compreensão do sentido mais profundo dessa palavra. Por conseguinte, realmente, é isso que me faz muito embaraçado se eu me pergunto se sou jornalista, se eu me pergunto se sou diretor de teatro. Acho que eu sou muito mais ‘palavrista’, entende? (GRISOLLI, 1976, acervo MIS/RJ).

Ou seja, trocando em miúdos, a palavra utilizada como matéria-prima flexível, componente totalmente versátil em sua produção por escrito. E a importância adquirida como denominador comum, algo identificável na própria formulação da invenção artística que define ‘estilos’ que se tornam tão característicos.

A palavra sempre acionada concretamente por Grisolli como rica aliada, seja valendo enquanto signo, significante ou significado em seus usos diferenciados, a palavra descrita pelos sentidos que lhe são atribuídos, em composições narrativas elaboradas ou ‘desconstruídas’:

Maria Helena Khüner – Você não acha que a partir do momento em que você, como diretor de teatro, muitas vezes se permitia alterar textos e recriar o texto para uma linguagem cênica... Você não acha que aí já estava presente o escritor também?

Paulo Afonso Grisolli – Bom, isso facilitou muito evidentemente. Quer dizer, a facilidade com que eu mexia... Eu sangrei textos! E, às vezes, sangrei inclusive a própria alma de alguns escritores brasileiros vivos, pelo menos a de um deles eu tenho certeza. Decorreu do fato de que eu mexia... eu mexo em texto com muita facilidade. Eu manipulo, eu... O escritor já estava latente por baixo (GRISOLLI, 1976: *Depoimento para a posteridade*, MIS-RJ).

Em suma, conforme Paulo Afonso se exprime e ele mesmo sugere, o emprego de um vocábulo surge ‘sangrado’ quando ele decide alterar certos trechos, cortando excessos ou acrescentando sentidos, adaptando-os para uma linguagem adequada, para que ‘viva’ no palco.

Em sua inventiva linguagem verbal, se apropria do texto alheio ou mesmo de sua autoria, traduzindo-o cenicamente por movimentos e ações subjacentes à dramaturgia literária ou por luz projetada sobre as relações pretendidas do elenco com o espaço e o

tempo criados, por sua vez, em função de determinada cena ‘indomada’, afinal, por ele ‘inventada’.

A palavra sendo revirada pelo avesso ou ampliada ao máximo em sua potencialidade teatral. Mesmo pela própria sonoridade, a palavra assume sua condição de raiz da linguagem verbal, vocábulos que brotam de ‘sementes autorais’ plantadas por escrito. Ainda mais à frente, a palavra que logo se tornará corporal em seus ‘experimentos’, ao ser atravessada por dinâmicas cênicas, sejam ou não improvisadas, nas quais é o próprio corpo do intérprete que fala.

Aqui convém ressaltar a relação híbrida, mesclada esteticamente entre potencialidades expressivas não só da palavra quanto do som e do corpo, trazendo como exemplo a integração preconizada pelo escritor ‘palavrista’ Grisolli ao articular em conjunto estes três elementos expressivos, componentes de uma teatralidade latente a ser descoberta: a palavra acompanhada pela proposta corporal de Klauss Vianna e por vivências sonoras com o músico Sidney Miller.

Essas parcerias artísticas estabelecidas em 1970, na montagem do musical *Alice no país divino-maravilhoso* (vide Capítulo 3, item 3.3.3. p.244), ainda frutificaram no ano seguinte em forma de cursos livres ministrados por este trio de artistas dentro da programação oficial do Bloco-Escola, anexo ao MAM-RJ.

Conforme nos explica Kátia Maffi (2022) em seu artigo ¹⁵ publicado em periódico acadêmico da UDESC-Universidade do Estado de Santa Catarina, ao sugerir uma simbiose gráfica mais simplificada para esta tríade temática, reescrevendo seu conteúdo “sem hifens”:

Nesse sentido, foi apresentado o curso Corpo-Som-Palavra, ofertado por Klauss Viana, Sidney Miller e Paulo Afonso Grisolli na década de 1970, com o intuito de exemplificar práticas que se desenvolvem embasadas em uma parceria interdisciplinar e que nos dão margem para seguir buscando por caminhos metodológicos, em que possamos nos aproximar de nossas próprias formas de articulação de liberdade, uma via de acesso para experimentarmos a manifestação de nossos corpos na riqueza e complexidade de seus movimentos, sons e palavras, tomando consciência e trabalhando de modo a reduzir dualidades, acentuando a unicidade que é própria do organismo que somos. Portanto, sugiro a reescrita desta forma – *corposompalavra*, sem hifens. Essa atitude é a latência de um desejo pelo fazer-saber que

¹⁵ MAFFI, Katia Milene dos Santos. *Expressão corporal: a interdisciplinaridade de Klauss Vianna e o corposompalavra em foco*. “A Luz em Cena”, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022. Acesso em 08 ago.2023. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22804/15093>

seja um constante encontro harmônico de quem somos com aquilo que fazemos e enquanto fazemos (MAFFI, 2022).

Em entrevista concedida naquela época (1972) ao jornal *O Globo*, as vivências orientadas por este trio formado por ‘artistas-professores’ tratam da ‘desconstrução’ referente a padrões formais de aprendizado na proposta deste curso ‘Corpo-Som- Palavra’ – talvez melhor percebido, de acordo com Maffi, como uma unidade harmônica enquanto *corposompalavra*.

Klauss Vianna, por sua vez, afirma que “a educação formal dessensibiliza o corpo: a música, por exemplo, passa a ser aquilo que nos apresentam como música e isso limita a captação inclusive dos sons do próprio corpo. Precisamos recriar a percepção do som ambiente que escutamos e não notamos” (Vianna *apud* Maffi, 2022).

Grisolli faz importante observação: “O corpo fala uma linguagem muito peculiar, que vai muito além do gesto, da palavra e do som. Essa linguagem nova é que buscamos e ela se abre na medida em que se aprende a usar a linguagem corporal” (Grisolli *apud* Maffi, 2022).

E, por fim, Sidney Miller sintetiza o modo como o curso funcionava: “Nossas aulas são essencialmente práticas. [...] Não existe divisão de trabalhos, nós três trabalhamos juntos e estamos presentes em todas as aulas. É lógico que cada um de nós acaba se orientando mais para seu campo específico” (Miller *apud* Maffi, 2022).

Este hibridismo na aplicação de recursos expressivos após devidamente desconstruídos e recombinaos buscava, assim, ressensibilizar o corpo, criar nova percepção nesta relação concreta com o ambiente, experimentando outras práticas expressivas tais como uma linguagem inventada tanto com a música do próprio corpo – que não ouvimos – quanto com a potência do próprio gesto, que não percebemos.

Seria esta, portanto, a ‘palavra corporal’ – quando somente o corpo é que vai expressar a fala: isto exploraria a potencialidade presente numa experimentação cênica, uma nova percepção para o corpo em sua relação com a concretude do contexto em que está inserido ou do ambiente físico em seu entorno.

Providencial para o Teatro Brasileiro de então, graças a este encontro com a figura emblemática de Klauss Vianna, este trabalho com a expressão do corpo conduzirá Paulo Afonso a se deparar com esta força apaixonante da sonoridade da “palavra corporal” – em alguns de seus experimentos pioneiros, em termos de formas

teatrais ‘desconstruídas’ – com a introdução de novos conteúdos e temáticas inovadoras para a prática cênica carioca vigente na época.

1.4.1. Jornalista – de repórter a editor

Recolhida em áudio a convite do MIS-RJ, nesta declaração emitida para seus interlocutores por ocasião de seu *Depoimento para a posteridade*, Grisolli exprime disposição ainda precoce para a produção editorial, revelando uma imaginária expectativa guardada na intimidade de seu passado remoto:

A gente nunca precisa ser monodirigido na vida, a gente pode ter pendores para várias coisas, e tinha realmente até uma certa bossa jornalística dentro de mim. Tanto que, desde menino, eu me divertia fazendo jornaizinhos, primeiro domésticos em casa, manuscritos, depois... eu me lembro que no tempo do curso Clássico, em Campinas, encontrei um companheiro (...) e fundei com ele um jornal independente chamado *A Voz do Estudante*. Era um jornal que a gente saía para a rua, catava publicidade, arranjava um dinheirinho e editava. E era um jornal que tinha uma grande e pretensiosa impostação literária, não é? Muito pouco jornal, muito revista literária da nossa adolescência campineira. Então, quando eu fui estudar Direito em São Paulo, à revelia de meu pai que tinha muito medo da cidade grande realmente, eu levava na alma o sonho secreto... o plano secreto e o sonho de ser jornalista (GRISOLLI, 1976).

Já solto no mundo, enfrenta esta situação, para ele inédita até então, quando se distancia do convívio familiar para, enfim, cair no cotidiano da vida por sua própria conta e risco.

Ao chegar e se estabelecer na capital em 1953, Grisolli logo iniciará o seu percurso profissional pela área da Imprensa, embora por simples e mero acaso: graças a seu cultivado hábito de leitura, atende por curiosidade a um anúncio ‘classificado’ oferecendo vagas abertas para repórter das *Folhas (da Manhã, da Tarde e da Noite)* – jornal paulistano em três edições diárias e com bastante apelo popular naquela ocasião.

Para tanto, submete-se e acaba passando por um inesperado psicoteste de acesso, interpretando inclusive as famosas manchas desenhadas naquelas pranchas do ‘Teste de Rorschach’¹⁶.

Conquista, assim, a décima e última colocação disponível para ser formalmente contratado – no jargão da Imprensa, como ‘repórter-foca’ iniciante ou um neófito com disponibilidade total para as matérias pautadas para devida averiguação e imediata apuração *in loco* – isto é, no próprio local dos acontecimentos relatados e no frescor de suas ocorrências.

¹⁶ Técnica projetiva utilizada por psicólogos para avaliar características da personalidade e o funcionamento

emocional dos concorrentes, consiste em uma série de manchas de tinta desenhadas e visualizadas em pranchas de papel cujas respostas descritivas, daquilo que o indivíduo consegue enxergar nelas, ajudam a revelar padrões de pensamento e emoções subjacentes. Teste frequentemente utilizado para detectar disposições psicóticas, ou não, no comportamento social, constitui uma ferramenta que permite explorar inseguranças e medos mais profundos.

Começa a trabalhar, portanto, sem qualquer formação específica nesta área, completamente inexperiente no desempenho dessa função decerto desafiadora para qualquer iniciante. Apesar de já se apresentar como detentor de razoável cultura geral para poder se experimentar na prática daquele trabalho, além disso provavelmente pouco ou mal remunerado.

Porém, desde então já começa a testar a sua própria habilidade na escrita e sua respectiva capacidade de articulação e reflexão, por meio de sua percepção crítica e sensível dos eventos da vida real, tanto pública quanto privada que, simultaneamente, acontecem em volta. Entretanto, claro que contrariando a vontade dos pais, acaba por abandonar de vez a Faculdade de Direito, deixando incompleto o curso superior que seguira somente até a metade.

Considerando a carreira jornalística cumprida no Brasil, faz-se necessário avaliar seu ritmo de aprendizagem nesta área, afinal em grande parte responsável por seu sustento e o da família, sobretudo durante as duas primeiras décadas de vida profissional. Até que se assumisse com mais segurança como artista, convém traçar um breve retrospecto desta trajetória inicial.

A partir de 1953, portanto, jornalista já contratado como repórter das ‘Folhas’ em São Paulo – *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite* –, em 1956 vai se

transferir, recomendado como redator, para a revista *Visão*, onde trabalhará nesta função até 1958. Ainda permanecerá na cidade até 1959, com a abertura pioneira da primeira filial de um jornal com ambição nacional, indicado para chefe de reportagem da sucursal de *O Globo* em São Paulo por seu incentivador de sempre – o amigo jornalista

Alberto Dines, chefe da redação. Por esta época, já como frequentador assíduo da programação dos *Seminários de Dramaturgia Brasileira* promovidos pelo Teatro de Arena. Assim, ao ser convidado, no mesmo ano de 1959, para administrar a temporada carioca, transfere-se com o grupo para o Rio de Janeiro, onde consegue se encaixar, também por indicação, como redator no *Diário da Noite*.

Já em 1960, no ano seguinte ao da mudança de cidade, de São Paulo para o Rio, consegue ser admitido inicialmente na mesma função de redator, esta vez na revista semanal de variedades *Fatos&Fotos*, passando logo depois a secretário de redação – cargo que exerce até 1963 completando, assim, sua primeira década de trabalho profissional como jornalista.

Tempos duros de penúria financeira o afastaram definitivamente do Teatro de Arena paulistano. Desde que se fixara na cidade do Rio, de novo por indicação de seu protetor Alberto Dines, que o recomenda para dirigir um grupo judaico de teatro amador – inaugurando esta fase cênica que, a partir dali, se estenderá intensa e produtiva praticamente até o final da sua vida.

Por fim, todo este período bastante movimentado e cumprido em vários veículos de comunicação, novamente por indicação do veterano Dines irá culminar nesta nova etapa profissional que, finalmente, lhe traz estabilidade: a partir de 1964, permanecendo na função até 1972, passa a editar o ‘Caderno B’, suplemento cultural do *Jornal do Brasil* – o que garante sua sobrevivência com bastante dignidade e, ao mesmo tempo, lhe permite maior dedicação, embora não exclusiva, abrindo espaço para suas atividades artísticas cada vez mais absorventes.

As declarações em primeira pessoa, no *Depoimento para a posteridade* prestado ao MIS-RJ aqui referidas, buscam direcionar este estudo, proposto em torno de sua obra multifacetada e empreendedora, no rumo – não só, mas sobretudo – dos experimentos artísticos originais efetuados:

E aí comecei uma carreira supostamente profissional, sempre como jornalista, sempre dublê de jornalista. (...) um dia, por acaso, Alberto Dines, que também tem uma participação grande na minha vida, me telefona: “como é, Grisolli, só teatro ou teatro e jornalismo?” “Estou desesperado, rapaz, me arranja um emprego aí!” Ele me disse: “vem cá!” E disse uma coisa que me comoveu, me lembro muito bem: “Grisolli, você foi escolhido como um dos 10 jornalistas que o *Jornal do Brasil* precisa contratar imediatamente: escolha o que você quer fazer.” Fiquei besta: outra vez o número 10 e outra vez ‘escolha o que quer fazer’, né? Bestificado, examinei as possibilidades. E ele me oferecia um negócio chamado *Caderno B*. “Eu quero isso aí, me dá o *Caderno B*. Eu quero fazer isso aí.” Não sabia fazer, não. Aprendi a fazer *Caderno B* anos depois. Passei os dois primeiros anos sofrendo muito, sem saber fazer. Eu não tinha experiência jornalística para fazer aquilo, não (GRISOLLI, 1976: MIS-RJ).

As referências explícitas a seu trabalho artístico sempre desenvolvido em paralelo, e nessa altura já incessante, aparecem neste trecho citado, compondo um pano de fundo aflito pelas demasiadas dificuldades profissionais e, claro, em termos de problemas financeiros.

Por mais que desejasse trazer os seus sonhos para o primeiro plano, torná-los enfim sua atividade principal, o ‘feijão’ sempre se impunha, ameaçador, conforme exemplificado pela recorrência das entressafras teatrais já apontadas e, quase sempre, retomadas na sequência.

No trecho acima também reconhece o papel fundamental do ‘padrinho’ Dines em seu percurso profissional e escancara seu desconhecimento e a inexperiência a respeito da função para a qual havia sido indicado. E na qual permaneceria por um bom tempo, coincidente com o período talvez mais duro e repressor da ditadura militar imposta ao país, atingindo diretamente a liberdade de expressão da Imprensa, das Artes em geral e, em especial, da atividade teatral.

Outro trecho ainda menciona a providencial parceria estabelecida com sua assistente e vice editora Marina Colasanti ¹⁷, já com dois anos de experiência no cargo e que se tornou sua ‘fada-madrinha’ salvadora, ensinando-lhe a conduzir aquela produção editorial cultural e diária:

Wilson Cunha – E você começou no Caderno B quando?
 Paulo Afonso Grisolli – Deve ter sido 64... 64? É, 64 realmente. Valeu e muito a Marina Colasanti, que era lá uma redatora que virou minha assistente depois, uma pessoa dessas maravilhosa. Passei oito anos vivendo praticamente todos os dias da minha vida com Marina Colasanti, uma figura maravilhosa, temos um pelo outro um carinho enorme realmente. Vivendo a intimidade profissional, a gente acaba vivendo um tipo de intimidade profundamente humana que, quando a gente se encontra, se entenece muito. Porque parece que a gente intercambiou vida durante oito anos (CUNHA *et* GRISOLLI, *Depoimento para a posteridade*, 1976: MIS-RJ).

¹⁷ Marina Colasanti (1937-2025): escritora, contista, jornalista, tradutora e artista plástica ítalo-brasileira reconhecida por mais de 70 obras voltadas para crianças e adultos. Uma das grandes autoras da literatura brasileira recebeu os mais importantes prêmios concedidos (*Jabuti*, *Portugal Telecom de Literatura e Machado de Assis*).

Após este reconhecimento afetivo agradecido, resta completar o seu currículo no Brasil: ainda faltaria, para tanto, incluir a editoria do *Programa em Revista* de 1971 a 1972, publicação mensal especializada na divulgação da programação teatral dos espetáculos, em cartaz tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, com distribuição gratuita em teatros dessas duas cidades.

Grisolli ainda assina como articulista, em 1975, uma coluna na *Folha de S.Paulo*.

Uma década depois, em 1985, responde pela orientação editorial da revista *Pesquisa e Música*, publicada pelo Centro de Pós-Graduação e Pesquisa do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, sob a direção da musicista Cecília Conde, parceira em várias peças.

Para concluir essas referências ao vasto espaço ocupado pela Imprensa e o peso correspondente definido em sua trajetória profissional, convém reforçar a extrema importância da utilização, aqui recorrente, de citações extraídas diretamente de material veiculado pela mídia impressa.

Ao mesmo tempo, faz-se necessário justificá-lo como algo totalmente condizente com esta posição assumida por Grisolli de um artista ‘dublê de jornalista’, cabendo valorizar essas referências recolhidas na pesquisa, adotadas como ideias trazidas por seus próprios pares e que, porventura, possam agregar reflexões sobre sua atuação diferenciada neste meio profissional.

Outros trechos extraídos do exercício cotidiano do jornalismo confirmam, em nossa contemporaneidade, a função política essencial desta trincheira democrática da manifestação livre do pensamento: em várias partes do mundo, algo ainda constantemente ameaçado.

Na constatação a seguir, aparece este mesmo reconhecimento que se impõe ao exercício do jornalismo como uma espécie de ‘missão social por escrito’, conforme expressa o especialista em comunicação Jaime Abello ¹⁸ (2023). Segundo observa Abello, estas iniciativas civilizatórias, infelizmente, ainda se encontram sob constante ataque cerrado.

¹⁸ Jaime Abello, Diretor-geral da Fundação Gabo criada, em 1994, em parceria com o também jornalista e escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) – *Prêmio Nobel de Literatura* em 1982 – com o firme propósito de acompanhar mais de perto os rumos tomados pela Cultura e pela Imprensa neste nosso século XXI, especialmente no que concerne à América Latina.

Ultimamente, então, incrementadas com a emergência de ‘versões ou narrativas alternativas dos fatos’, mais conhecidas por sua designação corrente nas chamadas ‘redes sociais’ enquanto *fake news* – literalmente denotando falsas notícias, informação falseada, ou melhor, tosca desinformação mesmo ou ‘ruído’ proposital na comunicação.

Inverdades flagrantemente enganosas que ainda ganham eufemismos tais como ‘narrativas’ ou ‘versões dos fatos’. Se acaso não constituem uma invenção recente, carregam hoje um enorme poder destrutivo graças ao efeito multiplicador de tecnologias da informação:

García Márquez (1927-2014) dizia que há três pontos básicos no nosso ofício: todo jornalismo é investigativo por definição; ética e técnica são inseparáveis; o jornalismo é um serviço público. Esses três pontos têm que se manter também no futuro, até para justificar a existência do jornalismo. E aqui lembro de outra questão a ser pensada: hoje em dia o jornalismo se constrói numa conversação direta com a audiência, numa relação supostamente facilitada pelos meios digitais. Essa relação interativa, intensa e crítica é uma evolução muito importante em comparação a épocas anteriores (ABELLO *apud* VASCONCELOS. *O Globo*, 05 mai.2023, “As *fake news* vieram para ficar”, Segundo Caderno, p.6)

O jornalismo sendo definido, portanto, neste exato sentido funcional: como um serviço público investigativo, de utilidade pública, em que ética e técnica permaneçam inseparáveis nesta mencionada “conversação direta com a audiência”.

Algo que fará parte, inclusive, das tentativas experimentalistas que Grisolli irá abraçar, por meio de sua própria linguagem cênica inventada, em futuras dramaturgias já imaginadas como ‘interativas’, tanto enquanto autor dramático quanto na função criativa de um encenador – neste caso, de seus próprios textos – já propostos, então, como experimentos teatrais a serem desenvolvidos coletivamente.

1.4.2. Escritor-dramaturgo

Como autor de ficção, fora a dramaturgia, Paulo Afonso se aventurou apenas pela literatura infantojuvenil, e mesmo assim em poucas edições. Sua primeira publicação nesta seara – *O mito da infância feliz* – consta de uma coletânea teórica

organizada por Fanny Abramovich ¹⁹ (1940-2017) reunindo artigos diversos sobre temas de Arte-Educação ²⁰.

No ano seguinte publica *Um leão em perigo* ²¹ e recebe um prêmio como revelação de autor de Literatura Infantil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Volta a publicar outra obra literária juvenil somente uma década depois: *Moscalúnau – o segredo das letras* ²².

Em seu último ano de vida, vivendo em Portugal, publica *Luc & Tóti* ²³, uma série educativa sobre a asma infantil composta por cinco livros para crianças, deixando ainda uma aventura ecológica em planejamento editorial no Brasil – *O menino verde salva seu planeta* ²⁴.

Como dramaturgo, contabiliza 13 peças para adultos, das quais nove em coautoria com parceiros variados, acumulando a função de encenador de seus próprios textos em meia dúzia de montagens. Além disso, escreve três peças dirigidas para o público jovem: *O embusteiro leal (Subvertidas aventuras de D. Juan e seu infiel companheiro Sonso)* que, salvo erro, permanece inédita, e *Asma não é fantasma*, uma opereta infantojuvenil, com música de J. Moraes, obra com informações sobre saúde patrocinada pela empresa GSK Portugal, ambas escritas em 1994.

Somente uma década depois, no ano de seu falecimento, realizou aquele que seria seu último trabalho cênico: *Deixa estar, jacaré!* – espetáculo para crianças, com atores e marionetes, história em coautoria com sua esposa e parceira profissional Teresa Chaves, numa encenação do grupo Zeca, Zico & Zoom, também fundado por ambos em Lisboa.

A mesa, sua primeira tentativa de escrever um texto dramático, foi por ele montada em sua investida inicial como encenador também com um grupo ainda amador (Teatro da BIBSA). Publicada na mesma edição que inclui *A Sagrada Família*, sua obra mais assumida como teatral em coautoria com Tite de Lemos, acabou recebendo *Menção Honrosa* no II Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1966.

¹⁹ Pedagoga, arte-educadora, crítica literária e escritora infanto-juvenil brasileira, escreveu mais de 40 livros.

²⁰ São Paulo: Editora Summus, 1984.

²¹ Prêmio Jannart Moutinho Ribeiro de 1986.

²² Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1985.

²³ Obra realizada sob patrocínio institucional do laboratório GSK Portugal.

²⁴ Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

A Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em sua edição quadrimestral de setembro/dezembro de 1975, publicou o texto integral de outra peça sua – *Avatar* –, sobre a qual Grisolli vinha trabalhando há cerca de dois anos. Composta em versos, caracteriza-se por uma linguagem expressa como experiência formal compondo uma trilogia, completada por *O temente senhor Jó*, editada naquele mesmo ano pela Editora Rio, conforme explica o próprio autor:

Creio que, com este *Avatar*, inicio fase nova da minha produção dramática. Provavelmente será ainda cedo para explicar, mas, por pouco que pareça ter de aspectos nacionais posto que se inspira numa lenda de índios do Canadá, este texto encaminha-me para uma pesquisa formal e ideológica que, no meu entender, me abre perspectivas enormes enquanto dramaturgo brasileiro – explica o próprio Grisolli. Por outro lado, estou hoje mais do que convencido de que a Literatura teatral brasileira nunca viveu verdadeiramente a sua etapa literária, primordial e inteiramente diferente daquela em que, ao carnificar-se em cena, transforma-se em Arte cênica. Ao escrever *Avatar* eu tinha a consciência plena de que estava fazendo literatura. Foi, aliás, por isso que preferi que, mesmo sendo diretor, um outro encenasse este texto (GRISOLLI, 1975: *Revista da SBAT*).

O espetáculo *Avatar*, gesta dramática de Paulo Affonso Grisolli, foi montado em 1974, na Sala Corpo&Som do MAM-RJ, com direção e cenografia de Luiz Carlos Ripper:

Deixa eu te explicar um pouco: a *Trilogia do Avatar*, como estava te falando, se compõe do *Jó*, onde eu assumo de repente o despudor de confessar uma origem protestante, que está muito presente no tema – *Jó* – que é a peça que eu mais quero montar atualmente, como peça. E onde eu acho que eu elucubro, sabe, o equacionamento de problemas existenciais fundos meus, sem nenhum pudor nisso, acho perfeito. É composta do *Avatar*, que é uma peça que eu escrevi em 48 horas, e escrevi... eu tinha acabado de escrever o *Jó*, chamei uns amigos, li o *Jó* para eles, ficaram todos muito confusos porque o *Jó* é uma peça muito difícil, muito estranho, como texto inclusive (GRISOLLI, 1976).

Isto posto, ainda sem considerar as realizações especialmente criadas para seriados em ambientes audiovisuais, com introdução pioneira de teleformatos narrativos inovadores (séries, telefilmes, casos especiais) – assunto que certamente será retomado mais adiante, ao investigarmos seus atributos formais assumidos, afinal, como “homem de televisão”.

Com intuito de fechar este item de relevância considerável na produção escrita de Grisolli – de dramaturgia ‘para teatro’ –, convém transcrever a totalidade do seu relato sobre a terceira peça desta *Trilogia do Avatar – Palatravi malac mic*. Por ele mesmo encenada quase uma década e meia após ser escrita, e tendo cumprido temporadas não só no Rio de Janeiro bem como em São Paulo com razoável sucesso, o espetáculo teve seu título original alterado – no decorrer do processo de criação, também estabelecido coletivamente, ou seja, ao longo da própria transposição para a linguagem teatral.

Desde o lançamento da peça, o texto foi rebatizado com o novo título de *Não me maltrate, Robinson* – assim sendo denominada a tradução cênica que ele próprio dirigiu após inventar sua concepção. Ao criar esta determinada abordagem interpretativa, concebe de qual maneira, enfim, poderia ser melhor contada aquela história: apropria-se de novo das palavras por ele próprio escritas, manipulando-as em movimentos e confrontos a partir da sonoridade corporal emanada do próprio texto, desdobrado em ações e relações elaboradas para o ‘espaço de representação’ – por ele mesmo concebido em parceria com Klauss Vianna.

Enquanto escrita criativa, esta obra lírica elabora sua dimensão poética mediante o emprego da versificação, em versos brancos ou rimados, assim como a literatura épica se estabelece com o texto corrido fluindo em prosa, permitindo-se também lançar mão tanto do verso quanto do diálogo nesta invenção narrativa. A dramaturgia, como qualquer outra vertente literária, também possui suas especificidades para a devida carpintaria de construção textual.

O diálogo constitui, por sua vez, a unidade literária construtora da trama da peça, tanto o que os personagens exteriorizam verbalmente quanto omitem em seu subtexto: o que falam entre si e consigo mesmo ou ocultam da audiência vai determinar o encadeamento narrativo, mesmo que não seja linear, em sua estrutura convencional por escrito de ‘começo-meio-fim’.

A criação dramática decorrente da ‘palavra corporal’ – isto é, a dramaturgia da palavra como experimento da encenação ‘palavrista’ – surge como eixo criativo em realizações coletivas posteriores, um vetor presente na obra teatral indicando caminhos que Grisolli irá acessar em seus atrevimentos cênicos ao inventar uma dramaturgia experimental para a cena.

Paulatinamente, se aproxima do próprio teatro como atividade exercida com mais regularidade e enquanto invenção de uma escrita visual no espaço físico ‘sagrado’ da área de representação, demarcado pela potência experimental que a cena coletiva propõe como criação de uma dramaturgia da própria encenação – e composta para ser ‘profanada’, desconstruída.

A fim de que esta perspectiva profissional de fato se imponha como ocupação principal, juntando o ‘Feijão’ ao ‘Sonho’, Paulo Afonso trabalha em ritmo crescente até se deixar domar pela maior dedicação ao teatro, ofício ‘experimentado’ por longos períodos em sua existência:

Eu queria... eu me aproximava de teatro, eu queria escrever, quando o Boal inventa de fazer então um seminário, o Seminário de Dramaturgia. O primeiro seminário de dramaturgia que houve em São Paulo que reunia o Guarnieri, que reunia o Flávio Migliaccio, que reunia o Vianna, Barbosa Lessa, o Benedito Ruy Barbosa que hoje está adaptando *O feijão e o sonho* na televisão, a mim! Cada um de nós com uma peça genial debaixo do braço. Quer dizer, não se salvava uma, na verdade. *Chapetuba* foi a peça que se salvou dessa leva realmente. E o Boal, com uma visão extraordinária das coisas realmente. Como diretor, foi uma das pessoas que mais me influenciaram na vida (...) (GRISOLLI, 1977: acervo MIS-RJ).

Conduzido pelas mãos da atriz Célia Helena, com quem vivia maritalmente naquela ocasião, este primeiro contato direto estabelecido por Grisolli com a dramaturgia ocorre por meio dessa sua aproximação com este grupo que a atriz integrava – o Teatro de Arena de São Paulo – de início liderado por José Renato Pécora (1926-2011), na fase justamente em que seria ampliado com a adesão dos componentes do conjunto amador Grupo de Teatro Experimental (GTE) ²⁵.

Esta oportunidade providencial ocorre justamente no momento em que o coletivo abraçava sua nova proposta de valorização do autor nacional, ainda mais radicalizada após a chegada de Augusto Boal (1931-2009), proveniente de uma temporada estadunidense cumprindo um estágio prático de acompanhamento junto ao lendário *Actor's Studio* ²⁶.

²⁵ O GTE, uma das raízes do Tetro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado por Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) e Alfredo Mesquita (1907-1986). Mesquita, por sua vez, irá liderar um grupo de professores para a abertura de uma Escola de Arte Dramática (EAD), antiga reivindicação da classe artística, incorporada bem depois pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

²⁶ Associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situada em Manhattan, na cidade de Nova York. Fundado em 1947 por Elia Kazan (1909-2003), Cheryl Crawford (1902-1986) e Robert Lewis (1909-1997), o grupo ficou conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, por meio de uma técnica denominada como “o Método” – desenvolvido, nos anos 1930, por artistas ligados ao *Group Theater* a partir das proposições do russo Constantin Stanislavski (1863-1938).

A chegada de Boal e a sua liderança no grupo define, portanto, um rumo mais militante e engajado politicamente ao estimular a criação dramatúrgica exclusivamente brasileira, com temática nacional e personagens da base da pirâmide social alijados em sua cidadania e impedidos, assim, de abrir caminho para conquistar alguma possível mobilidade social.

Porém, como parte expressiva desta atração cênica inicial, há que se considerar, sobretudo, a forte impressão que lhe causou a temporada de um espetáculo trazido por uma empresa teatral carioca, em montagem de produção profissional em visita à cidade de Campinas. Especialmente se a ela adicionarmos a importância do valor agregado afetivo e familiar em decorrência da companhia totalmente inesperada, como espectador, de seu próprio pai tão admirado que, quando soube da programação, imediatamente se interessou pela temática da peça (no original, *Death of a Salesman* do dramaturgo americano Arthur Miller (1915-2005)).

Para Grisolli, tornou-se um evento familiar, definitivamente marcante, esta atitude inesperada por parte de seu progenitor que, por vontade própria, decidiu acompanhar o filho nesta memorável ida ao teatro, de acordo com as palavras a seguir transcritas dando conta, ainda, do encantamento experimentado toda vez que ia ao teatro – algo de que realmente passou a gostar de fazer sempre que lhe fosse possível reservar “um dinheirinho” para isso:

[...] principalmente depois que, adolescente, eu tinha visto em Campinas, passando por lá, Rodolfo Mayer fazendo *As mãos de Eurídice*. O Pedro Bloch talvez tenha sido o autor brasileiro que mais me influenciou na vida! *[Risos]* É verdade, é verdade! Porque, eu me lembro do Rodolfo Mayer... eu me lembro que eu, menino, vendo... o teatro estava aí: eu não sei por que, eu menino ia ao Teatro Municipal de Campinas ver Rodolfo Mayer, pagando com o meu pouco dinheirinho. Eu, que não tinha nenhum impulso ou indicação familiar que me desse esse rumo, entende? Eu comecei a gostar de teatro, eu ia! E me lembro que, uma vez, indo ao teatro, meu pai perguntou: onde é que você vai? Eu vou ao Teatro Municipal. Fazer o quê? Tem uma peça muito bonita que eu quero ver. Qual é a peça? *A morte do caixeiro-viajante*. Ele disse: eu quero ver, ele disse. Ele era caixeiro-viajante! E nesse dia eu levei meu pai ao Teatro Municipal, que ficou com um... uma identificação terrível com *Willy Loman* e seus filhos: ele, ao lado do filho mais jovem, aquela coisa toda, foi muito bonito isso (GRISOLLI, 1976: acervo MIS-RJ).

Em sua formação cultural, evidentemente, o comparecimento regular e cada vez mais frequente ao teatro passa a ocupar uma posição privilegiada nesta tentativa de traçar quais seriam os primórdios da ligação de Grisolli com o fenômeno teatral.

Sempre no trilho impulsivo do seu autodidatismo voluntário, esta sua preparação para a vida que viria a levar nas décadas seguintes ainda se nutriu de sua constante busca, ainda enquanto público leigo, como espectador de encenações ao vivo e mesmo ouvinte inveterado da programação radiofônica que sempre permanecia na liderança da preferência da maior audiência naquela época – a *Rádio Nacional*.

A marca que lhe ficou de todas essas experiências vivenciadas diretamente da plateia, ainda como público comum, desavisado, e também o aprendizado proporcionado por esta constante prática cultural irão delinear esta espécie de “pragmatismo” que acabou sempre orientando esta sua formação cênica, mais ou menos assídua, graças à eficácia deste seu contínuo aprendizado autodidata.

Em 1976, em seu *Depoimento para a posteridade*, também ao abordar quais seriam as primeiras influências que o formaram e o ensinaram como ser humano, Grisolli cita espontaneamente a sua atração literária mais antiga: o escritor brasileiro Monteiro Lobato ²⁷ e, mais especificamente, a sua coleção infantil em vários tomos contendo as narrativas sobre *O Sítio do Picapau Amarelo*, inspirado na sua infância em Taubaté (SP), a terra natal do autor.

Por outro lado, cabe ressaltar que esta obra também o levou, no limite, a dividir sua jovem atenção e interesse com a leitura da própria *Bíblia*, livro sagrado recorrentemente lido em casa, junto à família protestante presbiteriana – o que aponta a dimensão do real fervor com o qual Grisolli lia Lobato desde sua juventude mais precoce.

²⁷ Monteiro Lobato nasceu em 1882, em Taubaté (SP), formado em Direito, se destacou como escritor, tradutor e editor, especialmente na literatura infantil. Além de sua obra literária, fundou a Editora Monteiro Lobato e a Companhia Editora Nacional, contribuindo significativamente para a Cultura brasileira até sua morte, aos 66 anos, em 1948.

Bem mais adiante em seu percurso profissional, Paulo Afonso ainda há de se referir novamente à situação vivenciada enquanto teledramaturgo – tempos depois e na função de roteirista, já funcionário contratado pela Rede Globo de Televisão – ao adaptar, justamente, este clássico da literatura brasileira tido como a maior obra da Cultura nacional destinada para um público infantil que, idealmente, englobaria todas as crianças brasileiras que soubessem ler.

Por ironia do destino ou pelas trapaças da sorte, acaba passando por suas mãos autorais esta oportunidade de enfrentar uma empreitada que lhe parecia gigante mas que, por seu intermédio, ganharia ainda maior projeção e visibilidade de mídia ao ser produzida e ambientada expressando exatamente aquilo que, pela repercussão alcançada, acabaria representando *O Sítio do Picapau Amarelo* da infância brasileira.

Nesta bem-sucedida transposição para o teleformato seriado, graças a parcerias como a estabelecida com o seu roteirista Wilson Rocha (1931-2014)²⁸, resta patente mais esta outra incontestável iniciativa empreendedora de Grisolli que, não por acaso, seria o produtor-executivo responsável pela realização da série depois sempre reprisada, até com outros elencos.

Tamanho sucesso, evidentemente, não se deveu somente à feliz abertura musical de Gilberto Gil (n.1942) – que, aliás, se tornou um clássico musical geracional –, convertendo-se numa bem-sucedida programação televisiva de longa duração, reverberando por todo o território nacional coberto pelas redes afiliadas da TV Globo, ao propagar esta obra literária que ainda hoje continua a nos impactar, geração após geração.

Nesta etapa televisiva de seu percurso profissional, destaca-se esta referência brasileira coletiva da qual Paulo Afonso se apropriou em uma de suas experimentações por escrito. Dentre outras transposições para a cena realizadas a partir de clássicos da literatura brasileira ou universal – neste caso, embalado pela roteirização de um novo teleformato programado para alavancar audiências nos fins de tarde – esta realização exemplifica o trânsito que conseguiu estabelecer, como escritor, entre narrativas

²⁸ Em 1977, Wilson Rocha colabora como um dos redatores do programa infantil *Sítio do Picapau Amarelo*, baseado na obra de Monteiro Lobato e com direção geral de Geraldo Casé (1928-2008). Escrevendo as adaptações do *Sítio* por mais de oito anos, torna-se seu autor-roteirista mais frequente, nesta fase do programa na Rede Globo trabalhando inicialmente com Paulo Afonso Grisolli, também responsável pela produção e realização seriada.

literárias diferentes, especialmente ao experimentar adaptação dramática de obra original em prosa para a linguagem de estúdio ou viva no palco.

Suas peças para adultos representam a parte mais significativa de sua obra literária, embora seu impulso criativo em prosa se voltará justamente para o público mais jovem, sobretudo na década final de sua existência vivendo em Portugal.

Escrever para crianças decerto constitui uma experiência de real desafio para adultos, embora todos carreguem sua própria infância dentro de si, segundo observa nossa maior autora brasileira de peças infantis Maria Clara Machado (1921-2001)²⁹, neste seu relato publicado em 1986, na revista *Dyonisos* editada pelo SNT, a respeito de um método sugestivo para o estudo de textos destinados para crianças, de acordo com este trecho dali extraído:

A verdade é que muito pouca coisa escrita e feita para a criança resiste ao tempo. E nem sempre o que resistiu ao tempo é aquilo que os educadores podem chamar de saudável para a criança. Estão aí os irmãos Grimm, Andersen, Perrault e outros, desafiando o tempo (...) Lewis Carroll, com sua *Alice no País das Maravilhas*, Monteiro Lobato e a deliciosa *Emília*, são personagens onde o *nonsense* desenfreado faz lembrar aos adultos que é mais saudável não levar a sério demais as coisas tidas como certas e imutáveis. Uma cambalhota, à maneira dos irmãos Marx, está talvez mais perto da verdade das crianças do que uma enxurrada de ensinamentos morais duvidosos (MACHADO, 1986, p.51)³⁰.

Maria Clara Machado (1986) cita expressamente dois emblemáticos personagens – *Alice* e *Emília* – criados por dois autores, um inglês e o outro brasileiro, em cuja obra Grisolli iria se inspirar para propor alguns de seus experimentos cênicos realizados a partir de narrativas em prosa transpostas e adaptadas para a literatura dramática: respectivamente, convertida em dramaturgia musical ou teledramaturgia seriada, em cenas analisadas adiante como exemplos ‘indomados’ (vide **Capítulo 3**).

Portanto, bem antes do *Sítio* de Monteiro Lobato virar seriado na televisão no final dos anos 1970, *A megera domada* de Shakespeare já servira de inspiração para a

²⁹ Maria Clara Machado é escritora, dramaturga e atriz brasileira, conhecida por suas famosas peças infantis e por ser a fundadora do grupo de teatro amador *O Tablado*, importante escola de formação de atores funcionando até hoje no prédio anexo ao Patronato da Gávea, no Rio de Janeiro. Dedicou sua vida ao teatro, influenciando gerações de artistas e escritores.

³⁰ “Profissão e outros problemas de um grupo amador”, trecho retirado da revista *Dionysos* n. 27, p.51: SNT, 1986.

Megeira indomável de Grisolli torná-la espetáculo teatral – uma versão cênica do clássico original de Lewis Carroll experienciado como gênero musical brasileiro que, bem ao gosto contracultural daquela época, receberia o título ‘lisérgico-tropicalista’ de *Alice no país divino-maravilhoso* (vide **Capítulo 3**, p.226).

Em se tratando de um artista-jornalista, nesta aproximação literária com a obra de Paulo Afonso, aliás, vale a pena citar novo trecho retirado de outra crônica dominical, desta vez de autoria de Bruno ASTUTO (2023).

Esta citação vem justamente se encaixar nesta questão relativa a profissões especificamente permeadas e mediadas pela profusão de palavras, pela manipulação de letras escolhidas literalmente ‘a dedo’, envolvendo atribuições poéticas que visam à produção experimental de alguma dramaturgia cênica.

Este relato, em consonância com a valorização acadêmica de fontes contemporâneas de consulta, sai em busca de referências mais recentes para pesquisas historiográficas em que apareçam reflexões conceituais sobre a aplicação de categorias estéticas a orientar práticas artísticas, de acordo com esta ponderação de Astuto extraída de uma crônica sua publicada na imprensa diária carioca:

A arte é um retrato de seu tempo, a evidência e o rastro daquilo que fomos, do que quisemos mostrar e do que tentamos ocultar. Sem ela e sem literatura, seria impossível rastrear a evolução da Humanidade e corrigir os vícios que nos entravam historicamente como sociedade. (...) Olhar para as obras de um artista é mergulhar na sua técnica, mas também na sua visão de mundo. A ética não anula a estética; a primeira nos ajuda a entender por que a segunda nos encanta ou nos incomoda (ASTUTO, 2023) ³¹.

Segundo Astuto, qualquer técnica empregada na criação de uma obra de arte carregaria consigo conteúdos desejados pelo artista, por ele transmitidos para poder impactar a recepção pelo público, alvo preferencial sob sua mira, levando o entendimento e a percepção do que lhe encantaria ou incomodaria: “a ética não anula a estética” e, assim, o registro por escrito ainda retrataria usos e costumes próprios de determinada época ou contexto social cronológico.

A produção literária evidencia uma época histórica determinada, portadora de seus próprios vícios e virtudes característicos, rastreando como uma espécie de radar

³¹ *Cancela? – O Globo*, 16 abr.2023, Revista *Ela*, p.54.

estético o caminho percorrido desde o momento de sua criação até a atualidade, quando constatamos que é assim mesmo que caminha a Humanidade – equilibrando-se entre entraves éticos que se interpõem em seu caminho em busca de encantamentos estéticos.

O poder da escrita ‘interpretaria’ uma visão cênica do mundo e certa teatralidade, afinal, se concretizaria ao sustentar a invenção narrativa convincente de um tempo e de um lugar.

Neste sentido, no trecho anteriormente citado de sua crônica, as ponderações de Astuto (2023) fecham o foco nesta espécie de supressão propositada, sem qualquer contextualização histórica, de referências relativas a determinados temas, digamos, pouco cômodos ou atinentes a personalidades de evidente destaque mesmo que, posteriormente, lhes seja negado o merecido reconhecimento futuro como artistas pioneiros, desbravadores da cena experimental brasileira.

Em nossa contemporaneidade virtual, serve como vetor indicador esta adoção de práticas de ocultamento, esquecimento ou mesmo, no limite, de determinado apagamento histórico, que se efetuam igualmente por meio deste mesmo comportamento atual: mediante um bloqueio unilateral via redes sociais, por exemplo.

Este procedimento encarado aqui como algo ilustrativo (traduzido em tempo real pela ‘ética’ digital) nesta analogia tida como predominante, embora não esteja restrita ao nicho geracional mais jovem, denominada pelo ativismo internauta como conduta do ‘cancelamento’ – ou seja, definida pela própria negação ou anulação de sua evidente ocorrência.

Ao atravessar um oceano para se radicar em Portugal, em meio a novas realidades vigentes de criação e produção, Paulo Afonso ainda consegue levar adiante diversas iniciativas audiovisuais, a maioria delas até hoje desconhecida por nós, no Brasil, mesmo aquelas mais recentes realizações tanto literárias quanto cênicas totalmente voltadas para o universo infantil.

Com sérios problemas de saúde agravados pela penúria financeira em que se encontrava, Grisolli deixará alguns planos inconclusos, isso sem contabilizar outros projetos que ficaram pelo caminho ou que porventura não contaram com o devido apoio por parte de algum patrocínio ou mesmo financiamento parcial, imprescindíveis para que afinal pudessem viabilizar a sua realização.

Como reflexão final deste primeiro capítulo *Entre o feijão e o sonho*, segue trecho da entrevista de Grisolli concedida à Tania Pacheco falando sobre ‘noite de autógrafos’:

Tania Pacheco – *Você acaba de dar uma ‘noite de autógrafos’, lançando a "Trilogia do Avatar". Afinal, o que é isso?*³²

Grisolli – A “Trilogia” é a reunião das últimas peças que escrevi: “O Temente Senhor Jó”, “Avatar” e “Palatravi Malac Mic”. Na verdade, é uma variação em torno de três grandes gestas: a gesta bíblica de Jó, a gesta indígena canadense de *Asdiwal* e a gesta consagrada de *Robinson Crusoe*. Agora, o sentido de “trilogia” talvez seja, aparentemente, subjetivo. À primeira vista, ele não se evidencia. Mas elas são unas e consequentes. Além disso, são peças que assinalam o meu afastamento do palco enquanto diretor, numa abstenção voluntária. Marcam um momento de introjeção e perplexidade. E é, precisamente, nesse processo de introjeção, que eu acabo descobrindo a temática que as unifica. A temática da ousadia para o voo. Além disso, são peças extremamente literárias. De certa maneira, é um encontro, meu, com uma nova fórmula. Porque, apesar de literárias, elas são, também, potencialmente, de grande riqueza cênica. Estou convencido – hoje, mais do que nunca – de que uma das coisas de que mais carece a “dramaturgia” brasileira é sua afirmação enquanto literatura dramática. O autor precisa sentir que uma peça é um objeto final de arte literária, que se constituirá (ou não) na matéria final da arte cênica.

Esta entrevista, aliás, veicula conteúdos verbalizados em primeira pessoa por Paulo Afonso que, por si sós, resultam bem esclarecedores, tanto em relação ao conjunto de sua obra quanto às concepções de teatralidade envolvendo a sua percepção de um ‘teatro de invenção’.

Por este motivo, portanto, segue sendo bastante citada ao longo deste estudo.

³² Tania Pacheco. Grisolli – *Na arte e na vida, a ousadia do voo: O Globo*, 10 jan.1976, p.27.

Capítulo 2 – *INDOMADOS ANOS 60*

2.1. Cena profissional expandida

Obedecendo a determinado ordenamento cronológico de atividades laborais exercidas por Paulo Afonso Grisolli talvez possamos, deste modo, pavimentar um percurso, evidentemente bastante acidentado, por ele trilhado rumo a ocupar posições de liderança em grupos de trabalho envolvidos, ou não, com declaradas atividades artísticas.

Mais especificamente, em direção ao próprio exercício do teatro como ocupação ou dedicação principal, posicionando-se na contramão das precariedades que se interpõem no caminho da produção estética que procura, por meio da expressão individual ou coletiva, se engajar na ‘nobre’ função de incrementar transformações na realidade social em seu entorno.

Ou seja, ao participar de diferentes coletivos de trabalho necessariamente cumpridos por alguma equipe, afinal formada ou por ele definida agregando, assim, valores e vantagens trazidas pela própria continuidade de uma criação ‘experimentada’ em conjunto. E que, por sua vez, para ser bem-sucedida ou mesmo viabilizar sua produção dependeria, portanto, de um máximo de integração possível a ser alcançada pelas propostas lançadas sob seu comando.

Parcerias e lideranças constituem aspectos presentes em suas iniciativas profissionais, sejam ou não artísticas que, por fim, funcionaram não apenas como anteparo defensivo em busca da própria sobrevivência. Porém, e sobretudo, como garantia para a continuidade de seu desenvolvimento literário-dramatúrgico ou de seu potencial criativo tanto como agente cultural, autor e diretor cênico quanto como gestor público ou produtor-executivo em televisão.

Ao privilegiar especialmente sua obra realizada nos anos de 1960, convém traçar o percurso que cumpriu profissionalmente desde suas investidas iniciais nesta área cultural que, aos poucos, se expande no ritmo ditado por sua própria curiosidade e interesses pessoais, guiados pela atração exercida pelo rico universo do folclore brasileiro durante aqueles anos de 1950, à guisa de uma porta de entrada ou acesso às atividades cênicas desenvolvidas ao longo da década seguinte.

Uma década, aliás, notadamente revolucionária em termos de confrontos diretos com os valores da organização social e política vigentes, explicitada por ações ou movimentos contestadores, urgências de mudanças plenas de questionamentos dos costumes ainda em uso.

2.1.1. Parcerias na imprensa e no palco

Este aspecto recorrente na obra de Paulo Afonso acaba se tornando algo característico, já que imprescindível à realização efetiva dos experimentos profissionais que Grisolli se propôs ao longo dessa trajetória inicial: a opção contínua pelo estabelecimento de parcerias que, afinal, se revelariam fundamentais, mesmo determinantes para complementar, na prática, sua própria formação autodidata no exercício de ofícios para os quais não contava com nenhuma preparação formal precedente.

Pode-se considerar, assim, as coautorias dramatúrgicas, algumas até reincidentes, que renderam diversificadas experimentações cênicas – para citar algumas comparsarias nesta área teatral: Tite de Lemos, Sidney Miller, Luiz Carlos Maciel, Marcos Flaksman, Maurício Abud, Theotônio de Paiva, Armênio Graça Filho, ou com a esposa Teresa Chaves, já em Portugal. Até mesmo nos primeiros experimentos teledramatúrgicos: vide, por exemplo, a dobradinha estabelecida em rodízio com Wilson Rocha, roteirizando em conjunto a primeira adaptação seriada do *Sítio do Picapau Amarelo* para a linguagem audiovisual ‘televisiva’.

Neste quesito da comparsaria, porém, há que ressaltar pelo menos três produtivas associações cobrindo grande parte de seu aprendizado realizado na prática profissional diária, não apenas na Imprensa como também na área de Artes cênicas. Em diversas fases, inclusive, ambas as atividades profissionais foram se revezando continuamente como sua ocupação principal.

Na imprensa

Com Alberto Dines (1932-2018) na redação e com Marina Colasanti na editoria, desde 1964 e até 1972, Grisolli trabalha como editor-geral de cultura do *Caderno B*, renomado suplemento diário do *Jornal do Brasil*. Esta valorizada posição profissional, à

época, já lhe assegura ao menos a sobrevivência básica como chefe de família permitindo-lhe, ainda, alternar esta ocupação principal com outras atividades desenvolvidas intermitentemente no meio teatral, que continuava a frequentar amiúde, tanto como diretor quanto espectador.

No trecho destacado a seguir, Grisolli faz questão de mencionar figuras marcantes nesta espécie de rodízio ou alternância profissional entre o palco e a redação de um jornal: o consagrado jornalista e escritor Alberto Dines, uma espécie de padrinho e protetor onipresente em numerosas ocasiões durante a sua existência, até quando se transfere para Portugal; além da longeva parceria que, a partir de então, formaria na imprensa com a artista plástica, jornalista e escritora Marina Colasanti, que mais adiante ainda se tornará colaboradora preciosa também no teatro, trabalhando como figurinista em algumas peças.

Por sorte, Paulo Afonso pôde contar com Marina Colasanti, que já ocupava há algum tempo a vice editoria e sempre o auxiliava na tarefa de definir prioridades, perfis, pautas e matérias preferenciais de interesse cultural a serem veiculadas. Juntamente com Grisolli, Colasanti monitorou diversos eventos planejados, e que marcaram época pela dinâmica das experimentações, cujo principal apoiador na divulgação era justamente o *Jornal do Brasil*.

Alguns deles bem sintonizados com a vanguarda da época, ou melhor, iniciativas de impacto realizadas em várias edições nos jardins do MAM-RJ – tais como os “Domingos da Criação”³³, valendo citar também, neste período da segunda metade da década de 60, o pioneiro Festival de Curtas-Metragens (filmes em ‘Super-8’), durante anos funcionando como embrião de novas gerações de artistas e técnicos do segmento audiovisual numa etapa pós-Cinema Novo.

Esta parceria com sua vice editora na criação e produção de conteúdo para o *Caderno B* durou quase uma década, cuja indicação aparece de maneira explícita no decorrer do *Depoimento* prestado ao MIS-RJ, em 1976: neste sentido, suas declarações refletem o tom afetivo que caracteriza a convivência intelectual e cênica que Paulo Afonso conseguiu estabelecer com diversas figuras recorrentes em sua trajetória, algumas parcerias esporádicas mas constantes, que frutificaram ao longo de seu

³³ Vivências plásticas coletivas, improvisadas de maneira eventual e performática a partir de determinado material específico em abundância, cedido em quantidade e afinal escolhido pelo montante disponibilizado, tais como papel, fios, plásticos etc.

percurso profissional revelando-se, portanto, profícuas e significativas no cômputo geral de sua obra realizada.

No palco

Klauss Vianna (1928-1992) finalmente entra agora em cena com Grisolli: o corpo experimental encontra a palavra corporal e a parceria entre Klauss e Paulo Afonso perdura ao longo de toda a década de 1970, ultrapassando a mera colaboração nas cinco montagens teatrais em que efetivamente trabalharam juntos.

Segundo Joana Ribeiro TAVARES (2011), na época em que foi Secretário de Cultura na administração do Governo estadual, Paulo Afonso desdobrou o "passe" de Klauss Vianna em âmbito institucional, designando-o como diretor da Escola de Teatro Martins Pena (entre 1976-1978). Durante sua gestão, Klauss Vianna colocou em prática um projeto experimental de "escola aberta": idealizado por Grisolli, transformou a escola em um "laboratório de cursos livres".

Em seguida, Klauss foi designado por ele para dirigir o Inearte, um instituto criado para reunir todas as escolas estaduais de Arte do Rio de Janeiro, incluindo-se aí a pioneira Escola de Teatro Martins Pena, funcionando ininterruptamente desde a abertura em 1908.

Nesta sua gestão (1978-1980), Klauss implantou um projeto de "polos artísticos" para responder à carência de toda a Região fluminense em relação aos professores de arte-educação vinculados às escolas estaduais responsáveis, por lei, por todo o Ensino Médio da rede pública.

Grisolli seria, ainda, uma peça-chave na fundação do novo grupo de dança da Família Vianna, liderado por Klauss e composto por sua esposa bailarina e comparsaria da vida inteira Angel, além do filho de ambos Rainer – conhecido como Teatro do Movimento (1975-1980).

Em sequência, Klauss Vianna também voltaria a participar, em 1977, na concepção e execução de dois projetos de teatro planejados com o diretor Grisolli – *O exercício* e *Não me maltrate, Robinson* –, de acordo com a tese de doutoramento defendida por Ribeiro Tavares (2011) envolvendo os seus estudos e pesquisas:

Paulo Afonso Grisolli, tal qual um "passador", pôde ainda testemunhar a passagem do amigo Klauss Vianna de "preparador corporal" para "diretor" na peça *O exercício*, em 1977 – uma montagem que encerrou

com maestria a parceria desta dupla na cena teatral carioca (TAVARES, 2011, p.171).

Convém apontar que Paulo Afonso, no cumprimento de sua trajetória profissional por décadas, circulou praticamente em meio à nata intelectual e artística brasileiras daquela época – convivendo com *la crème de la crème* da *intelligentsia* nacional ao trabalhar com figuras exponenciais da Cultura nacional, referências assertivas para as gerações que se sucederam.

Para exemplificar, haveria que se destacar pelo menos alguns nomes de expressão em suas respectivas áreas de atuação, embora certamente incorrendo em omissões inevitáveis: por isso, a opção de assim não proceder, visto que esta listagem de personalidades brasileiras ativas na segunda metade do século passado assume um rol de composição quase interminável...

2.1.2. Lideranças

As parcerias recorrentes estabelecidas em numerosas oportunidades envolvem grande quantidade de colaborações em trabalhos variados, quase sempre realizados em períodos contrastantes no decorrer de seu percurso profissional, pois refletem amadurecimentos artísticos vivenciados em separado – o que só viria a agregar mais qualidade a trocas de alto nível técnico.

Combinadas a diversificadas lideranças exercidas – algumas mencionadas na sequência como se a pavimentar o caminho percorrido por Grisolli, nesta década aqui posta em questão até ele chegar à cena teatral propriamente dita –, de fato foram se mostrando essenciais para alimentar a criatividade latente de Paulo Afonso em muitas de suas iniciativas artísticas.

Até mesmo sua participação tida como fundamental, por parte de seus parceiros profissionais nestes projetos ambiciosos que, se acaso não pudessem contar com a confiança e a escuta possibilitados por este apoio seguro, talvez nem chegassem a se constituir como desafios concretos de realização e ainda bem-sucedidos enquanto criação e produção artísticas.

Esta liderança cênica – exercida com regularidade ao guiar grupos formados, muitas vezes, por artistas veteranos mesclados com outros bem menos experientes –

determinou uma prática que se mostrou insubstituível para lidar com as dinâmicas de criação coletiva que se transformaram, para Paulo Afonso, em um longo e efetivo aprendizado da linguagem teatral. Além do desdobramento decorrente de suas orientações, em certa medida, como recursos pedagógicos advindos de seu comando por propiciarem, justamente, tanto a iniciação artística individual quanto sua inserção na integração colaborativa nascente.

Grisolli, ao instruir o coletivo rumo a percorrer determinado trilha de princípios formativos, produz algo próximo a uma provável ‘pedagogia da liderança’ neste processo de apreensão de conteúdos cênicos, esteticamente convencionados, por parte de iniciantes inexperientes. Afinal, essas experimentações vivenciadas por todos buscam códigos “inventados” e perseguem propósitos comuns com a efetiva transmissão de saberes cênicos na criação em conjunto. E que, assim, segue sendo constantemente exercitada de modo assertivo.

Em decorrência deste esforço geral orquestrado dessa sua maneira, a direção de Grisolli busca centralizar uma liderança a ser preferencialmente “partilhada” com os demais artistas participantes da equipe de criação, sobretudo com os cenógrafos que arquitetam o espaço cênico como ‘área de representação’, o que resulta funcional e mais eficaz teatralmente.

A partir deste pacto interno realizado entre artistas que se associam temporariamente, há que propiciar à equipe formada oportunidades de fazer emergir a contribuição individual advinda diretamente do artesanato teatral continuado e acompanhado por todos os participantes do grupo de trabalho, sem exceção.

Este procedimento, por sua vez, institui como requisito incondicional um aspecto inconfundível a ser vivenciado de maneira incontornável: para se constituir e ser considerado, de fato, como um ‘grupo de trabalho’, é mandatório que todos os seus membros, ao longo do exercício das tarefas conjuntas, se provem componentes verdadeiramente imprescindíveis àquela invenção coletiva em andamento.

Agente cultural

A iniciativa de aproximação, assumida por parte de Paulo Afonso, em direção ao mundo das atividades cênicas de certo modo concretiza o seu interesse pessoal genuíno voltado para o universo do Folclore brasileiro.

Talvez assim, afinal, conseguisse juntar a curiosidade agradável de lidar com temas, para ele atraentes, com o expediente útil que representaria esta sua necessidade premente, na ânsia de algum conhecimento específico, a fim de viabilizar a própria sobrevivência financeira para permanecer, trabalhar e viver com certa dignidade na capital paulista.

Neste sentido, isto não se deu de maneira casual, conforme havia se passado com a oportunidade, que ‘se lhe apresentou’, por intermédio de um anúncio classificado de jornal ‘aceitando’ candidatos para 10 vagas de repórter de rua.

Afinal, constituía algo que jamais havia considerado antes, já que acreditando ainda piamente no curso superior de Ciências Jurídicas como via natural e propícia de acesso ao seu sonho ‘secreto’ de construir uma carreira literária.

Este ritual de passagem para sua inserção no mercado laboral configurou a sua adesão ao teste ‘psicotécnico’ proposto para o desejado ingresso como contratado das *Folhas*, diários paulistanos ainda relevantes naquele início da década de 1950.

Os meios de comunicação então se modernizavam no pós-guerra, a exemplo da chegada da televisão em 1950, primeiramente à cidade de São Paulo, já como principal centro econômico da Nação para, logo no ano seguinte, aportar também no Rio de Janeiro em 1951, naquela época ainda usufruindo da condição que seria perdida, em 1960, como Distrito Federal abrigando a capital do País.

Quanto ao ambiente teatral, esta atração se deu paulatinamente e de modo crescente, começando pela coordenação de um grupo de danças folclóricas gaúchas, seduzido inicialmente por uma dançarina integrante da equipe: por insistência do destino, talvez o acaso residisse aí.

Porém, o que cabe valorizar agora diz respeito às experiências, desafios e chances aproveitadas (ou não, talvez mesmo desperdiçadas) para poder absorver ensinamentos de uma atividade que nunca exercera profissionalmente.

De alguma forma, este ‘agenciamento’ cultural exige habilidades para agregar pessoas que se reúnam em prol de criar algo em conjunto em alguma manifestação puramente artística. Além de, outra vez na prática, depurar seu potencial criativo ao ocupar posições de liderança que, em contrapartida, lhe exigiriam maior dedicação e responsabilidades executivas e também intelectuais – o que não deixava de se constituir,

para ele, como um novo desafio a enfrentar em alguns de seus recorrentes ‘experimentos’ e ensinamentos prediletos.

De novo, este seu autodidatismo característico se impõe e não mais o intimida para aceitar assumir comando executivo – ou mesmo propositivo, enquanto outro espaço de franca aprendizagem –, naquela prática paralela à formação universitária interrompida e na medida de seus exercícios de criação artística, sempre em busca de outros desafios por ele ‘inventados’ para ‘se experimentar’:

- Coordenador do Grupo Folclórico Brasileiro (danças típicas gaúchas, 1956-58), Membro da Comissão Nacional de Folclore e Folclorista contemplado com a *Medalha Sílvio Romero*, concedida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por serviços prestados à defesa do folclore nacional;
- Administrador do Teatro de Arena de São Paulo (1959-60).

Em depoimento ³⁴ concedido à pesquisadora e historiadora Tania BRANDÃO (1981), motivado pelo levantamento da trajetória artística cumprida pelo cenógrafo e figurinista Joel de Carvalho (1930-1974) – outro nome injustamente apagado de nossa história teatral pregressa, com quem teve intensa cumplicidade teatral ao trabalharem juntos, Grisolli relembra como chegou ao Rio, em 1959, proveniente da cidade de São Paulo, logo na sequência do fim de seu relacionamento marital com a prestigiada atriz paulista Célia Helena (1936-1997) ³⁵.

Naquele final da década de 1950, já chegou ao Rio com trabalho remunerado garantido pelo convite, por parte da equipe nuclear do Teatro de Arena, feito ainda antes de vir e por ele aceito, para que funcionasse como “administrador-gestor” daquele conjunto teatral paulistano. Desde a sua promoção dos *Seminários de Dramaturgia Brasileira*, este grupo vinha atravessando uma crise financeira agravada pela cisão entre seus componentes após seu maior sucesso – *Eles não usam black-tie*, especialmente

³⁴ Salvo indicação em contrário, todas as informações a seguir, que lhe dizem respeito, foram extraídas deste depoimento prestado em áudio produzido por Tania BRANDÃO (1981), posteriormente transcrito e datilografado, constituindo material integrante da pasta “Personalidades artísticas” preservada atualmente no acervo do Centro de Documentação e Pesquisa (Cedoc) da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

³⁵ Vide também **Notas de rodapé números 11 e 86**.

escrita por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) ³⁶ para leitura e discussão ao participar daquele evento marcante para a nossa historiografia teatral.

Por sua vez, este coletivo de artistas reunidos numa companhia teatral se mostrou esteticamente renovador ao atrelar a transmissão de conteúdos ‘políticos’ à disposição física e aproveitamento do espaço cênico na relação de maior intimidade estabelecida, por parte do elenco, com o público presente. Além de baratear a produção dos recursos cenográficos, reduzindo-os a dispositivos cênicos ‘vazados’ pelo olhar da audiência confrontada entre si.

Historicamente inovador, portanto, e ao mesmo tempo em plena expansão comercial, planejando deste modo a formação de novas plateias estudantis com esta temporada em cartaz no Teatro Opinião, sede do grupo não menos histórico e de mesmo nome, seu equivalente carioca em suas propostas politicamente engajadas.

Após duro período de penúria financeira tentando conciliar o seu ‘feijão de cada dia’ com o ‘sonho’ de se estabelecer profissionalmente envolvido com suas atividades artísticas, Paulo Afonso acaba se desligando deste grupo que o trouxe para o Rio de Janeiro com trabalho garantido e função definida. Mesmo assim, Grisolli decide permanecer na cidade e, para tanto, volta a exercer aquele seu ‘outro’ ofício profissional – o de jornalista.

Acaba contratado pelo *Jornal do Brasil*, exercendo a função de editor do *Caderno B*, após perambular por algumas outras redações de revistas ou periódicos.

Encenador

(...) essa capacidade mágica do teatro de convencionalizar-se a si mesmo, através de signos irracionais (GRISOLLI *apud* PACHECO: “Na arte e na vida, a ousadia do voo”, *O Globo*, 10 jan.1976, p.27).

Ao lado do escritor, nasceria então o que se convencionou denominar de ‘bicho de palco’: alguém que não consegue mais deixar de se envolver com a linguagem cênica

³⁶ Autor, ator e produtor italiano naturalizado brasileiro: esta sua peça de estreia como dramaturgo, encenada em 1958 pelo Teatro de Arena de São Paulo, foi dirigida por José Renato Pécora. Programada para encerrar a série histórica de trabalhos deste grupo, alcançou sucesso significativo naquele momento, tornando-se um dos marcos da renovação dramática que caracteriza o processo de modernização do Teatro Brasileiro na época.

teatral. Aqui caberiam menções às principais propostas originais realizadas, assumidamente já como diretor cênico, correspondentes a seus experimentos ‘indomados’ segundo concepções autorais.

Na realidade, seu primeiro contato profissional com o teatro ocorre apenas em 1956, quando se faz secretário do Grupo Folclórico Brasileiro. Monitorando este grupo, juntamente com ele se transfere para Porto Alegre em nova tentativa de profissionalização que, poucos meses depois, acaba se inviabilizando por absoluta falta de mercado regular para tal atividade.

Na sequência, sua reaproximação com a cena se dá ao ser levado pela atriz Célia Helena, sua companheira na ocasião, a participar com a leitura de sua peça no *II Seminário de Dramaturgia Brasileira* criado pelo Teatro de Arena de São Paulo – mesmo grupo do qual se tornaria um tempo depois, ainda em 1959, o administrador na produção da temporada carioca.

Sua estreia como autor, entretanto, irá coincidir com a emergência do diretor cênico: escreveu e dirigiu *A mesa* (peça em um ato) com o elenco amador do Teatro da BIBSA, em 1960. Em seguida, conclui os textos das peças *Um bom revolucionário não toma sorvete em serviço* e *A parábola da megera indomável*. Porém, seu reconhecimento oficial como dramaturgo somente advém com a peça *A Sagrada Família*, escrita em 1965 em coautoria com o jornalista Tite de Lemos, que recebe *Menção Honrosa* no II Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro) logo no ano seguinte de 1966.

Nesta função de encenador, que constitui o foco maior de parte deste estudo, faz-se necessário registrar outras facetas de sua obra já que atua também, por exemplo, como diretor de shows musicais no Teatro Casa Grande, entre 1968 e 1972, paralelamente ainda ao seu cargo de editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*.

Daí em diante vai acumulando trabalhos paralelos que comprovam sua versatilidade: a partir de 1973, por exemplo, dedica-se mais intensamente à televisão como diretor de casos especiais, seriados e minisséries.

Contudo, em 1974, retorna aos palcos como autor na montagem de sua peça *Avatar*, que marcou a ocupação da *Sala Corpo&Som* do MAM-RJ – concepção idealizada, encenada e cenografada pela ousadia das mãos hipercriativas de Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996).

Forçoso reconhecer que suas encenações, realizadas a partir de então, não alcançariam mais a mesma repercussão das produções de sua fase cênica anterior – tais como, por exemplo: a *Nau Catarineta (Barca do povo)*, colagem de músicas montada, em 1975, no Teatro da Fonte da Saudade, na Lagoa; *Não me maltrate, Robinson*, texto de sua própria autoria, convidado para inaugurar o Teatro do Sesc da Tijuca, em 1977; *E quem governa o Rei?*, seu texto em parceria com Maurício Abud, experimento realizado em 1983 na Petite Galerie, espaço originalmente destinado para exibição de artes plásticas, em Ipanema; além de *Tamen ou 1789, a Inconfidência*, em nova parceria com Luiz Carlos Maciel, Armênio Graça e Theotônio de Paiva, na programação de abertura do *shopping* cultural carioca batizado como *Fundição Progresso*.

Teatro da BIBSA (1960-1963)

Ao transferir para o Rio a sua experiência profissional já adquirida como jornalista, decide se radicar na cidade. Interessado em novas experiências cênicas que o orientassem como dramaturgo, Paulo Afonso foi indicado (de novo por Alberto Dines) para ser o diretor artístico do grupo de teatro amador da BIBSA, que funcionava em um auditório no primeiro andar de um prédio no Centro da cidade do Rio.

Assim Paulo Afonso assinou em outubro de 1960, pela primeira vez como encenador³⁷, um espetáculo composto por duas peças nacionais em um ato: *A mesa*, um drama de sua autoria, e *A ocasião faz o ladrão*, farsa de Flávio Migliaccio (1934-2020) – peças de estreia de seus autores, ambos integrantes daquele movimento estético empreendido pelo Teatro de Arena de São Paulo.

Com este grupo obtém, em 1961, o *Prêmio de Melhor Diretor* pela montagem de *Histórias para serem contadas* apresentada no I Festival de Teatro Amador do Estado da Guanabara, o que lhe valeu uma bolsa de estudos na França. Por lá, estagiou em Paris com Jean Villar no *Théâtre National Populaire* (TNP) e, em Lyon, com Roger Planchon no *Théâtre de la Cité de Villeurbaine*, naquela virada do ano de 1962 para o de 1963.

Portanto, já em seu primeiro trabalho na direção deste grupo, em 1961, teria sua participação destacada naquele festival que pretendia manter continuidade, embora não

³⁷ “BIBSA: duas e um ato”: Caderno B, *Jornal do Brasil*, 04 out.1960, edição 233, p.5.

o conseguisse, promovido heroicamente pelo recém-fundado grupo também amador *O Tablado*. Voltou a chamar a atenção da crítica especializada com nova montagem, em 1962, de *Quatro séculos de maus costumes*, espetáculo reunindo peças de Gil Vicente e Leonardo Fróes.

Em função do prêmio recebido na montagem anterior, ganhou uma bolsa de estudos bancada pelo Governo francês, para estagiar com os mestres franceses citados, em Paris e em Lyon, durante dez meses em fins de 1962 e no início de 1963, na companhia da esposa e médica Norma, por sorte também contemplada com uma bolsa mais polpuda de iniciação científica.

Grupo Mambembe (1963-1964)

De volta ao Brasil em 1963, após estágio na França desfrutando deste seu primeiro prêmio conquistado como encenador, Paulo Afonso cria com antigos acompanhados de batalha teatral o Grupo Mambembe, na cidade de Niterói. Com este coletivo, dirige *Electra* de Sófocles, encenação destinada especialmente para plateias populares e apresentada de forma itinerante em fábricas e sindicatos, influenciado que estava pelo trabalho vivenciado com o TNP francês.

Teatro de Repertório (1964-1965)

No ano seguinte organiza no Rio de Janeiro, com Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel – liderando outro grupo de atores em ascensão, dentre os quais Fábio Sabag (1931-2008) e Ary Coslov (n.1942) –, um novo coletivo chamado Teatro de Repertório, agora com a proposta de encenar textos selecionados da dramaturgia contemporânea com quem irá montar em 1965, *Mortos sem sepultura* de Jean-Paul Sartre (1905-1980); além de *A vida impressa em ólar*, de Clifford Odets (1906-1963), autor americano naquela ocasião recentemente desaparecido.

O ano de 1966 se desdobra especificamente profícuo para Paulo Afonso pois, além da ‘Menção Honrosa’ recebida no II Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT, ele ainda se mostra bastante ativo no teatro carioca ao conceber as montagens de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht (1898-1956) e de *As troianas* de Eurípides, na sua versão para a peça já livremente adaptada por Sartre.

Pequeno Teatro Musicado (1966-1967)

Na experiência de montagem de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro – proposta original de produção encenada, em 1966, na qual se serve da moral da *belle époque* para comentar a revolução sexual em pleno andamento naqueles revolucionários anos ‘indomados’ de 1960 –, Grisolli concebe o espetáculo cuja direção segue sendo considerada, pela crítica especializada, a que detém maior importância histórica (vide **Capítulo 3, item 3.1**, p.88).

A Comunidade (1968-1969)

Em 1968, volta a criar um grupo com propósitos experimentais com seu mais recente parceiro Amir Haddad, diretor também ainda em ascensão na época, propondo uma alternativa de produção cênica sem quaisquer concessões comerciais, cujo espetáculo inaugural – *A parábola da megera indomável* – o apresenta com os créditos de autor, diretor, ator e produtor.

Teatro Casa Grande

Em 1970 dirige *Alice no país divino-maravilhoso*, texto escrito por ele em coautoria com Sidney Miller, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman, espetáculo musical em temporada no Teatro Casa Grande impregnado de passagens associativas com narrativas de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, resultando em cenas ‘indomadas’ – abertas e oníricas – enquanto ‘experimento’ do gênero de teatro musicado tradicionalmente brasileiro.

Atua também como diretor de shows musicais de MPB (Música Popular Brasileira) no Teatro Casa Grande, especialmente entre 1968 e 1972, voltando a este filão em 1980 ao dirigir o espetáculo *Pala-palavra*, em homenagem póstuma ao ex- parceiro e músico popular ³⁸, morto precocemente aos 35 anos.

³⁸ Sidney Miller (1945-1980): intensificou sua carreira na área de produção juntamente com Grisolli, organizando no Teatro Casa Grande (RJ) o espetáculo *Yes, nós temos Braguinha*, na companhia do compositor João de Barro. Também com Grisolli, relançaram a cantora Marlene como atriz no show *Carnavália*. Em 1969, ainda ao lado de Grisolli, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel, Sueli Costa, Marcos Flaksmann e da própria Marlene, organizou o espetáculo *Alice no país Divino-Maravilhoso*. Em parceria reincidente com o diretor Paulo Afonso, também foi autor da trilha sonora das suas encenações *Por mares nunca dantes navegados* (1972) no Theatro Municipal, texto de Orlando Miranda (1933-2024), em que musicou alguns sonetos de Camões, e da fracassada montagem do espetáculo *A torre em concurso* (1974), peça de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) – o consagrado autor de *A*

Assim se inaugura a *Sala Funarte Sidney Miller* em seu tributo, local onde trabalhara bastante e que se convertera em Teatro público ocupando metade do segundo andar do Palácio Gustavo Capanema, edificação histórica tombada e recém-restaurada da arquitetura modernista.

A partir de 1973

Dedica-se cada vez mais intensamente à linguagem audiovisual da televisão, como diretor de casos especiais, seriados e minisséries na Rede Globo por cerca de duas décadas.

Em 1974, sua peça *Avatar* é premiada ao ser encenada e cenografada, na Sala *Corpo&Som* do MAM-RJ, sob a direção inventiva de Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996).

De 1975 a 1979, cumprirá um mandato governamental integral como Diretor-geral do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Segundo constata o crítico Yan Michalski (1932-1990), ao avaliar o conjunto da obra artística legada por Paulo Afonso, lhe parecia assegurado um lugar de destaque na historiografia recente do Teatro Brasileiro:

Não resta dúvida de que Grisolli foi um importante pioneiro da revolução cênica que sacudiu o Teatro Brasileiro no fim dos anos 60 e na década de 70. Neste sentido, a sua montagem de *Onde Canta o Sabiá* aparece hoje como um divisor de águas, que abriu caminho a muitas outras encenações inovadoras; e *A Parábola da Megera Indomável* foi, talvez, a primeira experiência de radical questionamento do palco italiano e sua substituição por um espaço no qual atores e espectadores coexistem lado a lado (MICHALSKI, 1989) ³⁹.

Esta apreciação vem a calhar para reforçar a principal reivindicação do pesquisador, referente à relevância para a Cultura nacional deste sujeito-objeto investigado aqui neste estudo.

Moreninha – no extinto Teatro de Arena da Guanabara, localizado no Largo da Carioca, no Centro da cidade.

³⁹ Verbete *Paulo Afonso Grisolli*. In: “Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo”, material elaborado em projeto continuado para o CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa): Rio de Janeiro, 1989.

Gestor público (1975-1979)

Com a fusão da Guanabara com o Estado do Rio, em 1975, Paulo Afonso Grisolli, já bem atuante em teatro e televisão, foi convidado pela Secretária de Educação Myrthes Wenzel, fundadora do prestigiado Centro Educacional de Niterói (CEN), a dirigir a Divisão de Teatro e o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (SEC-RJ).

Neste novo desafio, ocupando cargo de comando para o planejamento e implementação de políticas públicas, cria projetos de circulação cultural pelo interior do Estado – chamados de ‘Pacotes Culturais’. Para tanto, convida duas figuras ⁴⁰ reconhecidamente de relevo na área de Arte-Educação que, assim como ele, se tornam conselheiros efetivos da Escolinha de Arte do Brasil: na prática, ambos se firmam como novas parcerias muito bem-sucedidas na Secretaria.

Primeiramente, conseguiu a adesão de Cecília Conde (1934-2018), musicista-musicoterapeuta pioneira na cidade ao introduzir esta especialização no Conservatório Brasileiro de Música; além dos artistas plásticos-manipuladores de bonecos e marionetes ‘Ilo e Pedro’, afortunadamente conseguindo formar um trio de artistas- pedagogos de excelência para fazerem parte decisória integrante da sua equipe executiva em cargos de confiança no Governo.

Ilo Krugli ainda foi designado, com o seu grupo de trabalho de arte-educadores, para dirigir o ‘Centrinho do Méier’ – conforme, na época, ficou conhecido o Centro de Arte e Criatividade Infanto-Juvenil (CACIJ) do Méier, um local público de referência experimental para a Educação pela Arte, situado neste bairro-polo da zona Norte da cidade.

Pedro Dominguez (1936-2004) montou grupo de teatro com Lúcia Coelho (1935-2014) para levar espetáculos de bonecos para quase todos os municípios no interior do Estado nesta ‘descentralização’, com estrutura de teatro itinerante concebida pelo cenógrafo Luiz Carlos Ripper. Cecília Conde ainda contribuiu trabalhando em sua Assessoria Especial na Secretaria.

Este projeto em equipe durou de 1975 até 1982, três anos após o encerramento do mandato de Grisolli à frente do Departamento de Cultura (SEC-RJ), com a perda do

⁴⁰ Augusto Rodrigues (1913-1993) e Ilo Krugli (1930-2019) compõem, com Grisolli, uma trinca de mentores deste tradicional centro de experimentação e formação de arte-educadores chamado *Escolinha de Arte do Brasil*.

seu cargo público provocada pela troca do governo estadual recém-eleito, finalmente de forma direta.

A militância política permeando seu ativismo cultural engajado irá merecer registro em pelo menos duas ocasiões, extraídas diretamente do acervo do Arquivo Nacional, em que se expôs como figura pública posta na berlinda por sua função oficial de comando estratégico – ou seja, como diretor do Departamento de Cultura na administração estadual do Rio de Janeiro.

Para concretizar a ação do aparato repressivo típico de um ‘Estado de exceção’, vale a pena transcrever literalmente o monitoramento especial do qual Grisolli foi alvo assim que, naturalmente por indicação política, assumiu posição de liderança na gestão pública, segundo se pode observar ao ler os perfis providenciados, em fichas de acompanhamento de suas atividades profissionais, por parte do Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão oficial de patrulhamento ideológico diretamente vinculado à Presidência da República:

CONFIDENTIAL Ministério da Aeronáutica

Informe 053 / CISA / Em 17 jul. 1975

Assunto: Infiltração comunista na Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro: 1 – [...]. 2 – [...].

3 – Os Diários Oficiais do novo Estado confirmam as suspeitas de que D. MYRTHES apoiava o grupo de professores de esquerda. Todos ocupam, à exceção de poucos, os mais altos cargos na atual Secretaria de Educação: o Diretor Geral do Departamento de Educação, NILTON NASCIMENTO, era o Coordenador Geral do Colégio André Maurois àquele tempo; o Diretor Geral do Departamento de Cultura, PAULO AFONSO GRISOLLI, Redator do Caderno B do Jornal do Brasil e foi acolhido por D. MYRTHES, como diretor de teatro (Grupo Mambembe), no CEN, quando retornou da França. Ambos são conhecidos comunistas e o que dizem sobre eles, é que não escondem sua filiação política, pelo contrário, alardeiam sua filiação ao credo vermelho. Estes dois diretores são os orientadores e executores da política educacional e cultural do Estado. São eles que indicam os diretores de educação e de cultura que lhes são subordinados.

4 – NILTON NASCIMENTO vem indicando para dirigir os órgãos de seu Departamento, na maioria das vezes, comunistas notórios ou pessoas compromissadas como MARIA HELENA SILVEIRA, Diretora do Ensino do 1º grau do Estado, e AYRTON GONÇALVES, do 2º grau. (Ver nomeações no D.O. do Estado, a partir de 15 de março).

5 – PAULO AFONSO GRISOLLI, age do mesmo modo. O antigo responsável pelo suspeito Caderno B do JB, nas rodas culturais é tido como comunista escrachado. Está organizando seu ‘staff’ de diretores, comunistas uns e não comunistas outros. Estariam nomeando os não comunistas agora, para daqui a algum tempo substituí-los pelos comunistas. Parte de seu ‘staff’ foi anunciado em O GLOBO de 15/04/75.

6 – O tripé MYRTHES DE LUCA WENZEL, NILTON NASCIMENTO e PAULO AFONSO GRISOLLI comunizariam, através das escolas, várias gerações de estudantes, no RIO DE JANEIRO, com técnica semelhante a que foi usada em PORTUGAL. Na área de educação, teriam criado os centros de ação, a chamada Escola Aberta. Essa Escola será a unidade em que se

congregarão alunos, professores e população local. Através de lideranças comunistas, representando a população, seriam eliminados diretores, professores e quem mais não interesse; depois, a escola seria deles e fariam o que quisessem.

7 – Na área de cultura, teriam criado outro polo de ação: os Centros de Educação, Cultura e Trabalho.

Depois que fizerem funcionar as Escolas Abertas e os Centros de Educação, Cultura e Trabalho, os comunistas infiltrados nos veículos de comunicação, empolgariam a opinião pública com a “moderna ação educacional e cultural”, e se tornaria difícil a extirpação dessas novas frentes de comunicação [Grafia das palavras mantida conforme consta no original].

Uma semana após este ‘informe confidencial’, surge outro com a sua atuação pregressa:

CONFIDENCIAL Informação número 133/19 /75/ARJ/SNI

(Agência Rio de Janeiro/Serviço Nacional de Informações/Presidência da República)

Data: 23 jul 75

Assunto Conselho Estadual de Cultura / Paulo Afonso Grisoli e Outros ⁴¹

Referência: TX 50/16/AC/SNI

Difusão: AC/SNI

1 – Em resposta ao telex de referência, esta Agência informa o que consta sobre os nomes assinalados:

a – Paulo Afonso Grisoli

1962 – Consta seu nome na Convocatória para a realização do Congresso Continental de solidariedade a Cuba, realizado no Brasil em 1963. (Publicação na Imprensa)

1965 – Seu nome consta no manifesto dos intelectuais e artistas brasileiros, intitulado “CARTA ABERTA AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA”. Neste documento, extensa lista de intelectuais e artistas expressam suas preocupações, com os destinos da cultura brasileira ante a falta de liberdade no País. (Publicado na Última Hora em 10 Ago 65).

1966 – Segundo publicado no Correio da Manhã de 17 jul 66. Assinou o manifesto da UNE, onde se declara que “usaremos, sem medo, nossas convicções frente ao terror, à violência e ao obscurantismo”.

1968 – Em reunião realizada no TEATRO GLAUCO GIL [sic], onde a classe debateu a multa aplicada ao espetáculo “RODA-VIVA” e a proibição do filme “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”, no Maranhão, seu nome figurou na Comissão de Divulgação do referido movimento.

1975 – Foi nomeado Chefe do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro

[Grafia das palavras mantida conforme consta no original].

Uma curiosa observação conclui esta sua ficha ‘funcional’, providenciada pelo SNI (Serviço Nacional de Informações), razão mais do que suficiente para se manter no cargo:

OBS: Embora seja considerado como elemento esquerdista, segundo pessoas ouvidas a respeito, não foi levantado nenhum fato que viesse confirmar esse conceito, formado dessa sua participação, nesses fatos do passado. Sua

⁴¹ Pela ordem de entrada no documento, grafia mantida: b-Frederico de Moraes; c-Armando Stroseberg; d-Klauss Viana; e-Rubens Gerchman; f-Maurício Roberto; g-Roberto da Mata; h-Yan Michalski; e i-João Rui Medeiros.

atuação à frente do Departamento de Cultura, vem sendo ativa, iniciando com a criação de uma estrutura própria, até então inexistente.

Neste último trecho, transcrito a seguir, o registro realizado no ano seguinte avança um pouco mais em seu ‘currículo’, digamos assim, quando já desempenhava esporadicamente funções executivas ou autorais ligadas à programação da Central Globo de Produções (CGP):

Data: 16/01/76

1.2 – ATIVIDADES ATUAIS

1.2.1 – Paulo Afonso Grisoli

Além do mencionado no PB da referência consta o seguinte:

Em 25.04.1972 prestou declarações no DOPS/RJ na qualidade de “informante”, em virtude de artigo intitulado “Uma crônica familiar”, do Jornalista Wilson Cunha julgado suspeito de conotações esquerdistas. Sendo o epígráfico responsável pela preparação de montagem de artigos para publicação, informou que realmente leu o artigo do seu companheiro, porém nada notou no seu conteúdo que fosse contrário ao regime revolucionário, razão porque não discordou de sua publicação.

Em 31.08.66 segundo informe não processado como diretor da peça de Brecht fez parte da mesa “Encontro com a civilização brasileira” realizada no Teatro Jovem, patrocinada pela Livraria Civilização Brasileira em colaboração com a Livraria Teatro Santa Rosa.

Em 25.02.1966 teria sido um dos signatários do memorial enviado ao Congresso Nacional solicitando ampla e irrestrita anistia a todos os condenados e processados por motivos políticos [Gráfia das palavras mantida conforme consta no original].

A potência desta tônica experimental presente em sua crescente produção cênica afinal contamina, transborda e vaza para outras áreas profissionais, artísticas ou não, em que volta a desempenhar o papel de liderança e com maior regularidade. Desta feita, graças a parcerias estratégicas em cargo de gestão na administração pública, e na função nuclear executiva de montagem de programação contínua, numa complexa produção da engrenagem televisiva, invariavelmente pressionada pela busca desenfreada por maiores audiências assim como, proporcionalmente, por melhores patrocinadores e anunciantes para bancarem seus planos.

“Homem de Televisão” – Central Globo de Produções-CGP, 1972-1992

A militância política permeando seu ativismo cultural engajado também irá merecer registro pelo volume e relevância de sua contribuição para a linguagem teledramatúrgica experimentada em adaptações de obras-primas da literatura brasileira transpostas para o formato televisivo, buscando atender a todas as faixas etárias da

audiência. Inviável resumir em poucas linhas ou parágrafos sua trajetória ininterrupta na Rede Globo por duas décadas.

Responsável por produções pioneiras e teleformatos testados de modo inédito, – tais como a primeira minissérie, o primeiro telefilme, os primeiros seriados de ficção semanais –, com destaque para a transposição do *Sítio do Lobato* para o universo televisivo, finalmente alcançando o telespectador jovem durante a programação vespertina diária da emissora.

A sequência de funções contratadas naquele conglomerado midiático de comunicação expressa habilidades específicas, capacidade de realização e invenção criativa. Atributos que lhe renderam várias funções ao longo da década de 1980.

Paulo Afonso, após uma década de contratos por tempo determinado em funções eventuais como roteirista, teledramaturgo, diretor e produtor-realizador, passa a ocupar cargos executivos com cada vez mais responsabilidades e atribuições, a saber:

- Diretor artístico do Sistema Globo de Séries (1981);
- Diretor artístico do Núcleo Paulo Affonso Grisolli de Séries (1982);
- Diretor-geral da Divisão de Teleteatro (1983);
- Diretor-geral da Divisão de Minisséries (1984);
- Diretor da Executiva I da Central Globo de Produções (1988);
- Diretor da Divisão de Projetos Especiais da Central Globo de Produções (1989- 1990).

Ao adotar outras possibilidades narrativas trazidas no bojo de novas tecnologias nascentes de som, luz e simulação visual, conseguiu se impor em um mercado altamente competitivo graças às oportunidades por ele criadas para ousar e arriscar nas temáticas e nas configurações cênicas propostas, das quais muitas vezes assumia ainda a produção-executiva.

2.1.3. Contexto cultural ampliado

Imaginação no Poder ou Poder da Imaginação?

Este enunciado remete às palavras-de-ordem pichadas nos monumentos de Paris durante as manifestações estudantis de maio de 1968, explodindo e se alastrando quase como um rastilho de pólvora por todo o Ocidente caracterizando, talvez, um dos primeiros movimentos propagados globalmente reforçando este processo em escala quase planetária.

Ao passo que a crescente articulação de uma chamada ‘Contracultura’, disseminada em paralelo também em escala hemisférica, se propunha como desejável contra-ataque ou mesmo defesa possível para a proteção cidadã daqueles desmandos em andamento no mundo ocidental.

Vale apontar, apenas como exemplos, alguns dos temas em evidência na ocasião:

- O advento da pílula anticoncepcional com a emergência do feminismo,
- A discussão científica em torno da função do orgasmo,
- A cidadania dos direitos humanos em pauta,
- A adoção crescente de drogas psicotrópicas e do rock por parte da juventude ‘dourada’ mundial, as reivindicações indidentárias já brotando com virulência (Stonewall, Woodstock),
- A contracultura enfrentando o *status quo*, os direitos civis pressionando o *establishment*,
- Os confrontos políticos revolucionários apregoando o *slogan* “a Imaginação no Poder!”,
- As ideologias em choque, o conflito de gerações, a crise dos mísseis nucleares em Cuba,
- A chegada do Homem na Lua (1969), a interminável Guerra do Vietnã (1961-1975),
- A emergência do terrorismo como ‘arma política’ – praticado, ou não, até mesmo pelo próprio aparato repressivo de um Estado ‘legitimado’ que, por princípio inalienável, paradoxalmente deveria zelar pela segurança e prioritário bem-estar do cidadão numa sociedade que, unicamente assim, poderia se assumir como ‘civilizada’.

No Brasil não seria diferente, segundo esta análise de João Roberto Faria (2011):

Num certo sentido, não seria incorreto dizer que a década de setenta no Brasil começa em dezembro de 1968, quando o regime militar instaurado em 1964, sentindo-se ameaçado pela resistência democrática, de amplos setores da sociedade, promulga o Ato Institucional número 5, com o qual suprimia todos os direitos da cidadania. Por meio da força, e em nome de uma suspeita doutrina de segurança nacional, o regime militar arrogava-se o direito de prender

trabalhadores, artistas e intelectuais que se opunham à ditadura e de censurar os meios de comunicação e as manifestações artísticas. Ninguém podia exprimir-se livremente. Artigos de jornal, músicas, filmes, peças de teatro, nada escapava da tesoura da censura (FARIA, “Teatro e Política no Brasil: os Anos 70”. In: *O teatro na estante*, 2011, p.163).

Assim como a década de 20 do século passado ficou conhecida como ‘os Anos loucos’, pelas liberdades civis inéditas ocorridas naquele curto período entre duas grandes guerras mundiais, os anos de 1960 seriam vistos como ‘Anos revolucionários’ trazendo transformações.

No seio da família até então estruturada, se introduz uma inegável revolução comportamental em andamento, e não apenas quanto aos usos e costumes sociais, também com relação a rupturas institucionais bruscas e mudanças radicais aplicadas em paradigmas políticos e econômicos tradicionais, já bastante ultrapassados muito embora ainda em pleno vigor.

O jornalista Pedro Dória (2022) aponta, ao aproveitar o centenário da *Semana de Arte Moderna* para ir além dela, em suas observações sobre “O breve século XX” em artigo publicado pela *newsletter* (12 fev.2022) do jornalismo virtual alternativo do *Canal Meio*:

Não é à toa que muitas das mulheres que simbolizaram a revolução sexual que houve nos anos 1920 estavam ligadas às vanguardas artísticas. Ainda não havia a pílula anticoncepcional, que permitiu à outra revolução sexual do século 20, nos anos 60, que se espalhasse de forma igualitária. (...) Aquela ideia de Freud, a das duas pulsões, da Vida e da Morte, da criação e da destruição, parecia ser a ideia perfeita para abrir a década de 20. Ou o próprio século XX. O jazz explodiu nos EUA e logo depois na Europa, o samba aqui no Brasil, e ambos representavam um tipo de música que se dançava com liberdade e, até, com a libido exposta. Durante a Grande Guerra seguida da Gripe Espanhola, a presença da morte foi tão intensa e opressiva que o resultado foi uma explosão de vida em todas suas formas. Pela sexualidade, pela criatividade, pela reinvenção da moda e dos costumes. É por isso que a comparação com os anos 1960 é inevitável. São as únicas duas décadas dos mil e novecentos que representam um profundo rompimento até o nível dos valores com o mundo anterior (“O modernismo de 1922”, *newsletter Edição de Sábado* do grupo Meio, 12 fev.2022).

Sob intermináveis reivindicações sociais, outras ideologicamente ainda mais engajadas, surge um movimento estrutural contestador da organização social congelada

do *status quo*, ‘englobando’ tendências artísticas ecléticas, requisitos filosóficos e ideológicos como prováveis elementos restauradores de direitos humanos, civis e identitários negados ou sob permanente ataque por parte do *establishment* mantendo, assim, intocável o seu poder político dominante.

O comprometimento estético, então, se faz questão emergente na conscientização política mediada pela voz da juventude, amalgamando-se com uma suposta missão geracional de ‘mudar o mundo’ ao propiciar outras camadas de reflexão, maior aprofundamento na análise das tendências que predominam nas Artes e, mais especificamente, nas Artes cênicas, com toda a complexidade que envolve esta atividade artística em sua eficácia como dinâmica expressiva.

Um ideário comprometido com uma espécie de ‘missão geracional’, auto-outorgada pela própria conscientização política pessoal adquirida e somada à sensibilidade social de colocar ‘a imaginação no Poder’, palavra-de-ordem insistentemente pichada em monumentos parisienses por iniciativa coletiva jovem, voltada utopicamente para ‘mudar o mundo’ de uma vez por todas – o que, em certa medida, deve-se reconhecer que, parcialmente, logrou fazer.

Por outro lado, conforme Amir Labaki (2002), a continuidade ‘revolucionária’ dos novos tempos não se mostrou garantida logo na década seguinte:

Se a passagem da década de 1960 para a de 1970 trouxe, para o palco e para o debate de ideias, a convivência entre perspectivas de um teatro engajado na luta contra a ditadura, de um lado, e novas formas de se fazer e de conceber este fazer artístico, de outro, aos períodos que se sucederam, por sua vez, não apresentaram, nem ao público nem aos críticos e artistas, divisões tão nítidas (LABAKI, “O finito do infinito”, de GUINSBURG *et* PATRIOTA. *In: Teatro brasileiro: ideias de uma história*, 2002, p.212).

Mais de meio século já transcorrido após os eventos históricos que compuseram este movimento da Contracultura, que varreu a década de 1960, convém alimentar o exercício do contraditório com algumas reflexões mais recentes formuladas por figuras intelectuais contemporâneas, que se debruçaram sobre o que de fato teria significado esta propalada Contracultura, submetendo-a à avaliação crítica sob um olhar mais distanciado, já que proveniente do final da segunda década do século XXI.

Luiz Felipe Pondé (2019), por exemplo, no artigo publicado em sua coluna na *Folha de S.Paulo* – “A contracultura não era paz e amor” –, demonstra uma postura

implacável referindo-se àquilo que, na verdade, julga ter se constituído como aquela ‘contracultura’, conforme transcrito:

Ela foi sim, em muito, um movimento de enorme violência escondido atrás de boa música, da recusa da Guerra do Vietnã e do sexo fácil. A contracultura não foi um exercício amplo de paz e amor, foi um grande surto de ódio contra a vida social, regado a boa música, drogas e sexo barato. (...) A contracultura foi o primeiro grande exemplo de mau-caratismo juvenil travestido de combate ao mundo injusto. De lá para cá, o *modus operandi* “aliviou”, mas a farsa continua a mesma. Sob o signo da recusa ao “sistema”, a preguiça ganha ares de crítica social. E o grande tédio que marcou a contracultura se aprofundou em direção ao suicídio, à melancolia e ao ativismo mimimi. (...) O ar de faz-de-conta do cinema hollywoodiano, que escondia o desespero de um monte de gente que toparia qualquer sofá para chegar à fama, se fez contrato social contemporâneo. Ao contrário do que o ativismo político de gênero faz pensar, hoje não só atores topam qualquer sofá para chegar à fama, a busca do sofá se tornou um direito de todo cidadão na sua furiosa busca pela autoestima e pela fuga da irrelevância. A agonia, o vazio, o tédio, a banalização das drogas e o desprezo pela vida cotidiana são a grande herança da contracultura – afora, claro, a boa música e os *jeans*. Ela foi o primeiro grande produto do capital fingindo que é contra si mesmo (PONDÉ, *Folha de S.Paulo*, 02 set. 2019) ⁴².

Sobre arte experimental

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos toma e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* BONDÍA, 1987, p.143) ⁴³

Tendo lecionado no Reino Unido, nas universidades de Oxford, Southampton, Strathclyde e Rutgers, Derek ATTRIDGE agora é professor emérito da Universidade de York e membro da *British Academy*.

⁴² Acesso em 15 mar.2021, disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/luizfelipeponde/2019/09/a-contracultura-nao-era-paz-e-amor.shtml>

⁴³ HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. In: *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal (1987); *apud* BONDÍA, Jorge Larrosa (Universidade de Barcelona, Espanha). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* / tradução de João Wanderley Geraldi (Universidade Estadual de Campinas-Unicamp / Departamento de Lingüística).

Autor de vários livros; seguem aqui trechos extraídos do seu artigo *O que queremos dizer com arte experimental* (2018) – que, segundo ele, descreve e avalia seis possíveis maneiras de se compreender a expressão “arte experimental”:

- (1) “Experimental” pode ser entendido puramente com base no modelo científico, ou seja, a arte pode ser usada para testar várias hipóteses, ou artistas e cientistas podem trabalhar juntos para produzir resultados que visam iluminar a natureza da realidade ou instruir o público em geral.
- (2) É mais provável que a qualidade experimental da arte seja entendida como uma questão de grau de inovação, embora essa abordagem se torne problemática quando colocada em um contexto histórico. [...]
- (3) É mais provável que chamemos algo de experimento quando não estabelece as bases para uma obra de arte cujas inovações se revelaram um beco sem saída, uma aposta artística que não rendeu. [...]
- (4) Talvez devêssemos colocar ênfase no tamanho da audiência. A arte experimental é sempre uma arte de interesse minoritário? Como isso se relaciona com a noção de vanguarda, que geralmente implica uma arte que atrai apenas um pequeno número? [...]
- (5) A arte experimental é sempre uma questão de técnica – de uma tentativa de novas formas? Ou é possível ser experimental apenas em termos de conteúdo? [...]
- (6) A arte experimental como comumente entendida, então, significa arte não totalmente realizada, onde o leitor, ouvinte ou observador sente o risco do projeto em seu sucesso não totalmente completo? Nesses casos, podemos sentir que estamos compartilhando com o artista o caráter de tentativa e erro da criação artística, em vez de receber de sua mão algo que não traz nenhum vestígio do processo incerto do qual surgiu [tradução de Marcelo Morato].

Nessas probabilidades e questionamentos, sempre se faz presente a dicotomia forma-conteúdo, embora a arte experimental, como comumente entendida, muitas vezes significa “arte não totalmente alcançada”. O ensaio, então, define o termo “experimental” ao lado de outro termo, “inventivo”: a arte inventiva se mostra muito parecida com a arte experimental ao desafiar o *status quo*, indo além do “possível”, introduzindo o que não é categorizável e não comercializável.

Ainda segundo Attridge (2018), a obra de arte experimental paradigmática, talvez, seria altamente inovadora na forma, embora não obtenha sucesso total naquilo que tenta demonstrar – pois traz as marcas dos procedimentos de “tentativa e erro” por parte do artista, sendo mais apreciada por poucos do que por muitos e permanecendo, assim, sempre à margem da corrente principal de produção artística.

Attridge também faz questão de detalhar, neste mesmo texto agora em foco, significados pertinentes a serem atribuídos à diferenciação existente, de seu ponto de vista, entre as designações “experimentalismo”, “experimento”, “experiência” e “experimentação”, conforme se segue:

Experimentalismo – tendência artística que adota ou defende a utilização de técnicas experimentais ou inovadoras; teorias, princípios e práticas pragmatistas ou instrumentalistas.

Experimento – análise ou trabalho científico que tem por objetivo comprovar um fenômeno físico.

Experiência [Filosofia] – todo conhecimento adquirido através da utilização dos sentidos.

Experimentação – ato de conhecer por meio da experiência, provando, usando da investigação científica que, tendo em conta uma hipótese, pretende observar e classificar algum fenômeno, especialmente em condições controladas (ATTRIDGE, 2018; tradução de Marcelo Morato).

Além do já exposto, Attridge acredita ser correto continuar chamando algumas instâncias desse fazer artístico de “experimentação”, especialmente quando envolve técnicas radicalmente novas que não se tornam parte da narrativa central da forma de arte em questão, porque são retomadas e desenvolvidas por terceiros, artistas “outros”.

Mas aquilo que, segundo ele, se configuraria como algo bem importante – o tipo de experimento que chamaria de “invenção” – seria a insistente tentativa de identificar e encorajar os “experimentos contemporâneos”, uma vez que não só estão oferecendo algo diferente como, também, se acham envolvidos com um potencial de fato ainda não totalmente compreendido e que, por isso mesmo, acaba sendo excluído pela própria mercantilização da arte sob o sistema capitalista.

Ele também especula que, no futuro, alguma eventual retrospectiva a ser efetuada poderia acabar retirando este rótulo de “experimental” dessas mesmas obras, precisamente por identificarem de forma tão poderosa o que era necessário para dar visibilidade, audibilidade ou legibilidade àquilo que a cultura excluiu – passando, assim, a serem vistas como parte essencial da própria História da Arte.

Porém não devemos esquecer, conforme nos alerta, que também começaram consideradas como sendo “experimentos”: aventuras no desconhecido, provações sem

garantia de sucesso, fracassos que levam a novas tentativas e a confiança no trabalho que, finalmente, acaba sendo entregue ao julgamento público.

Ao longo de todo o artigo, Attridge busca tornar complexo o termo “experimental” para que possamos obter uma definição mais embasada “teoricamente”. Contudo, o que acaba também efetuando é uma espécie de desconstrução do termo ao buscar suas contradições, dificuldades e impasses para que, assim, possamos perceber o quanto podem ser volúveis as variações semânticas que assumem aplicação prática, utilizadas invariavelmente como rótulos, para designar aquilo que, enfim, se constituiria como “arte experimental”.

Em suma, Attridge levanta neste seu artigo diversas questões pertinentes, embora sem querer se arriscar a fornecer respostas definitivas para uma nomenclatura que considera mesmo tão volátil.

Ao “ressignificar” o termo “experimental”, este autor se expõe ao risco de ser contestado por algum eventual contraexemplo já que, em função de sua própria etimologia, o termo “experimental” seria radicalmente contrário a quaisquer teorias ou limitações.

Por outro lado, confrontando estas especulações acima com a tese de doutoramento *Teatro experimental (1967-1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda* apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) – visando a abarcar a dinâmica cênica no eixo Rio-São Paulo por um período mais amplo do que este aqui em tela –, Johanna de Albuquerque Cavalcanti (2012) transparece de modo esclarecedor aquilo que, definitivamente, estaria em jogo na “experimentação estética” tanto de formas quanto de conteúdos:

Mas o fato é que a arte experimental não aceita limites nem fronteiras: não pode se reger por convenções que operam como uma camisa de força para inibir a inquietação e a quebra de valores. O experimental quer investigar novos códigos, partir de novos princípios e adotar métodos originais, encarregando-se de expandir os limites da vida e da arte (2012, p.217).

Convém mencionar, ainda, o contexto brasileiro das artes plásticas desde os anos de 1940, especialmente a partir dos anos de 1960, de acordo com o consagrado crítico de arte e ativista político Mário Pedrosa (1900-1981).

Pois foi justamente esta figura de notório saber ⁴⁴ quem traçou considerações norteadoras sobre aquilo que passou a se designar como “arte moderna”, chamando a atenção para este fato e fazendo emergir, entre nós, o aspecto “imaterial” da arte e a noção revolucionária de uma estética vista como “conceitual”, desde então colocada em jogo.

Esta contextualização certamente serve de complementação oportuna para a vasta abrangência dos sentidos que, teoricamente, possam ser atribuídos a este conceito de “arte experimental” aqui em vias de se estabelecer.

Assim, na sequência, será aplicado ao detalhamento de três montagens propostas por Paulo Afonso Grisolli como experimentos cênicos – compostos por cenas aqui conceitualmente denominadas como ‘indomadas’ – exalando sua teatralidade exposta de modo contundente ao ser transposta para aquele espaço tridimensional ‘sagrado’ da representação cênica do mundo.

Experimentalismo em cena

Hoje, o teatro que não procura descerebrar nem vender produtos de consumo corrente sabe muito bem que deve ser experimental ou não ser teatro (PAVIS, 2006, p.390).

A designação “experimental” se tornou uma espécie de ‘carta-curinga’ no baralho cênico ao estimular o jogo teatral a ser executado pelos artistas criadores, ‘participantes-brincantes’. Virou um elemento providencial que se encaixa em diferentes buscas por outras teatralidades ou formulações plásticas condizentes com novas dramaturgias para a cena, ‘embaralhando’ e recheando ou mesmo guiando propostas originais de encenação.

O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (n.1947), obra de fôlego, sobretudo como referência teórica da cena ocidental e cuja tradução para o português surge

⁴⁴ Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981) foi advogado, escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político brasileiro. Iniciador, nos anos 1930, não só das atividades da Oposição de Esquerda Internacional no Brasil, organização liderada por Leon Trótski (1879-1940), bem como pioneiro da crítica de arte moderna brasileira, a partir dos anos de 1940.

publicada em 1999, sintetiza grandes questões “da dramaturgia, da encenação, da estética, da semiologia e da antropologia relativas à arte dramática, reunindo saberes acumulados sobre a história, a teoria e a prática da criação teatral no Ocidente” – conforme consta no texto publicado como apresentação da obra em sua primeira edição brasileira.

Assim como ocorreu com a “desmaterialização” das artes plásticas e visuais em sua metamorfose conceitual, diversificadas ocorrências semânticas híbridas surgem na formulação inicial para o verbete “Teatro experimental”, em que Pavis efetua aproximações com as manifestações contemporâneas da Arte teatral e ressalta – mais do que premissas estéticas – uma nova postura que se apresenta por parte dos artistas na prática de sua atividade dramática, conforme transcrito abaixo:

O termo *teatro experimental* está em concorrência com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, *performance*, *teatro de pesquisa* ou, simplesmente, *teatro moderno*; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial ou *burguês* que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 1999, p.388, *grifos mantidos*)

Esta contraposição ao tradicional ‘histórico’, ao institucional ‘estabelecido’ e ao mercadológico ‘consumista’ abre espaço para novas formulações, desloca especificidades características da própria contextualização da atividade cênica – “mais que um gênero, ou um movimento histórico” – para determinada postura diferenciada, adotada pelo próprio artista no exercício da sua atividade artística propriamente dita: exercer o seu ofício ou habilidade ou ocupação principal como premissa definidora de novas possibilidades de assumir uma independência criativa individualizada, como atitude política de engajamento social cidadão.

Em seguida, Pavis (1999) irá discorrer, mais detidamente, sobre as implicações trazidas para a construção da cena propriamente dita em dois tópicos principais. O primeiro item considerado – denominado de “A era dos encenadores” –, coincide com algumas observações atinentes à virulência artística do século XX como um todo.

O autor desconstrói, assim, a pretensão de uma datação precisa para a emergência do “caráter experimental” como um fenômeno dependente de sua adoção generalizada, em contraste com esta tentativa aqui de situar geográfica e

cronologicamente a origem do experimentalismo no contexto brasileiro dos anos de 1960 e na passagem para os de 1970: “Seria arbitrário situar historicamente o início de um teatro experimental, pois toda forma nova necessariamente experimenta, desde que não se contente mais em reproduzir as formas e as técnicas existentes e desde que não considere o sentido e sua produção como entendidos por antecipação” (Pavis, 1999, p.388).

Na sequência, o autor ainda enumera significativas ocorrências “técnicas” que exemplificariam a afirmação acima evocando, em primeiro lugar, algumas premissas básicas ligadas, sobretudo, aos pressupostos físicos de materialidade requisitados pela cena reconhecidamente “experimental” e na pretendida vanguarda estética:

De fato, para muitos, a noção de teatro experimental evoca simplesmente um teatro onde a técnica arquitetônica, cenográfica ou acústica é nova, ao passo que a experiência deveria, antes de mais nada, dizer respeito ao ator, à relação com o público, à concepção da encenação ou à releitura dos textos, ao olhar ou à recepção renovada do acontecimento cênico. Sem dúvida não se deveria deixar de lado a incidência dos progressos técnicos sobre o desenrolar da representação: a nova arquitetura das salas, a mobilidade e a polivalência do palco, o uso de materiais leves e modeláveis ao infinito, a fina modulação das luzes, a sonorização do espetáculo são outras tantas possibilidades que facilitam a manipulação da encenação. Ainda é preciso que o público compreenda, nela, a função dramaturgica, que esses efeitos novos não se tornem um fim em si para impressionar o espectador, mas que eles participem da elaboração do sentido da encenação (PAVIS, 1999, p.389).

Em seguida, detalha de maneira descritiva e esclarecedora de que modo esta atitude artística se faria sentir de forma inequívoca:

Experimental pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados “difíceis”, na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. De uma noite para outra, a ordem do espetáculo é submetida a variações: o tempo dos ensaios ou da teorização é muito mais longo que o da exploração comercial. O direito à pesquisa e, portanto, ao erro, estimulam os criadores a assumirem riscos a propósito da recepção (a ponto, por vezes, de não procurarem chegar a uma representação pública), a modificar incessantemente a encenação, a buscar e a transformar em profundidade o olhar do espectador muitíssimas vezes instalado na rotina: daí a frequente acusação de elitismo ou hermetismo. (PAVIS, 1999, p.389, *grifo mantido*)

Quanto ao segundo tópico conceitual levantado por Pavis, denominado “Um espaço incerto”, segue reproduzida aqui a sua intenção ao formulá-lo:

Não podendo descrever o programa fixo do teatro experimental em suas diversas manifestações, e em vez de reescrever uma história das práticas experimentais que deveria cobrir toda a atividade contemporânea, levantaremos algumas de suas tendências e obsessões, para situar várias de suas direções de pesquisa (1999, p.389).

Ainda segundo Pavis, sem nenhuma garantia efetiva de se atingir determinado resultado, a imprevisibilidade inerente a qualquer experiência, portanto, incluiria “tendências e obsessões” que – passíveis de reconhecimento por sua incidência ou mesmo mediante combinações aleatórias entre si – estimulariam uma “pesquisa experimental” a se espalhar em várias direções identificáveis ou perceptíveis, porém caso ainda assim sejam constituídas em conformidade, resumidamente, com os seguintes vetores (aqui grafados, substancialmente, em negrito):

- A **marginalidade**: por sua excentricidade, má consciência ou contrapeso da cena oficial;
- A **reinvenção do espaço cênico**: pela conquista de espaços não previstos, a desorientação do público, a desestabilização do já adquirido: tudo é teatro, tudo não o é mais;
- A **relação com o público**: desejando agir sobre o olhar submisso a modelos narrativos, por provocar questionamentos, perturbar o olhar contemplativo ou provocar a mudança da situação de escuta;
- O **ator em suspenso**: seu corpo e sua voz seriam os pontos de ligação entre todos os materiais da cena e a presença física do espectador;
- A **produção do sentido**: uma representação sempre em progresso ou em desequilíbrio, o processo de significação e de vetorização importaria mais do que a identificação dos signos isolados;
- O **texto e não a obra**: o texto tratado como material, como montagem de fragmentos, como resistência ao significado definitivo e universal;
- A **especificidade**: pondo em dúvida a essência ou especificidade da arte teatral, à margem de tudo o que compunha as certezas da arte e da estética de antes;
- A **mescla dos gêneros e das técnicas**: a separação e a hierarquia valorizante dos gêneros não teriam mais vez, tampouco formas e culturas de contextos diferentes confrontadas, até que sobrevenha a metáfora daí resultante.

Todas essas indicações, sintetizadas acima, atendem a determinadas posturas e ações deste experimentalismo “encenado”, parecendo corroborar a natureza característica de uma programação híbrida, típica da junção das partes que compõem um espetáculo eivado de “espírito experimental” – pois, então, assim também seriam constituídas as orientações adotadas na formulação experimental de um modelo que seguiu, por exemplo, o processo coletivo ou colaborativo de criação de uma obra cênica.

“Tendência e obsessão” que se instalam e passam a vigorar, a partir dos anos de 1970, com a emergência dos “grupos teatrais” que ainda alcançam as décadas seguintes.

Aliás, visto que tratamos aqui de vocábulos devidamente dicionarizados, convém recorrer também a outra referência, desta feita publicada originalmente em português e que, embora organizada por reconhecidos especialistas nas Artes cênicas nacionais, atinge um alcance temático que ultrapassa nossas fronteiras culturais.

Deste modo, vem nos fornecer algum esclarecimento suplementar, conforme comprova esta consulta direta ao verbete “Experimental (Teatro)”, segundo consta no *Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos* (2006): “Embora toda obra de arte possa conter algum traço de experiência operada nela mesma, a acepção contemporânea de experimento artístico implica uma articulação realizada pelo autor sobre os códigos com os quais trabalha” (2006, p.139).

Esta acepção indica claramente como inevitável certa recorrência de “alguma” experimentação como algo inerente a qualquer processo de criação artística. Independentemente do resultado que se consiga obter com aquilo que “se experimenta” em quaisquer etapas do processo de invenção cênica, esta disponibilidade geraria tentativas propícias à exploração criativa de determinadas premissas, estipuladas pela concepção de uma encenação testando conteúdos e possíveis formas que lhes seriam correspondentes.

Também transparece, em seu sentido mais contemporâneo, uma desejável articulação premeditada “sobre os códigos com os quais trabalha” – isto é, a constante mediação operada entre elementos “estéticos” postos premeditada e simultaneamente em jogo na criação da obra.

Reservada ao próprio encenador ou a outra cumplicidade autoral equivalente, a aplicação de determinado “experimento artístico” parte de pressupostos estéticos: portanto, com o intuito declarado de criar possibilidades eficazes de uma tradução

cênica formal – concreta e visível –, capaz de expressar os conteúdos narrativos propostos por determinada “concepção”, que se explicitaria unicamente desta maneira encontrada e, afinal, abraçada pela montagem em foco, e não por qualquer outra alternativa, mesmo criativa, tornada possível.

Neste sentido, por exemplo, algumas experiências de encenação forçam rupturas com as áreas de representação tradicionais ou mesmo aderem a espaços “cênicos” nada convencionais em suas proposições da relação do ator com o espectador presente.

O espaço físico da cena livremente arquitetado – “um espaço incerto” – por si só já interfere na relação proposta pela encenação para vigorar entre ator e espectador, repercutindo na desconstrução de uma rígida divisão tradicional demarcada entre palco e plateia.

Mesmo que sem ainda propor diretamente qualquer interação com o público ou ainda – bem ao contrário – por pretender expressamente provocar a inclusão ‘física’ do público presente na mesma ambiência da cena, em prol de uma intimidade “espacial” a ser presencialmente estabelecida como ingrediente narrativo interposto entre o atuator e a audiência.

Desdobramentos contemporâneos

A arte, de certa maneira, é a melhor relação que temos com o desconhecido (Waltércio Caldas, n.1946, artista visual contemporâneo brasileiro)

Ao recuarmos meio século para as décadas de 1960 e 1970, veremos no Brasil o teatro, então sob ataque, se tornar uma força de resistência à ditadura militar instalada no País.

Como alvo preferencial, sob pressão constante da censura prévia legalizada, as reações conservadoras de interdição a determinados experimentos cênicos que se alinhavam com o dito “teatro de agressão” em voga naquele período – tais como a exibição de nudez, o consumo de drogas, ou o uso de violência e de linguagem chula em cena – motivaram o texto “Ameaças inaceitáveis”, de autoria do teatrólogo Yan Michalski (1932-1990) em suas *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX*:

Os conceitos artísticos, como os morais, não são imutáveis, e que na época atual, quando o teatro está passando por transformações essenciais em toda a sua conceituação de forma e de conteúdo, seria

ridículo falar na convencional e ultrapassada exigência de uma linguagem *elevada* no palco. A poesia do teatro do século XX não é a poesia dos alexandrinos, mas sim a poesia do choque. Um dos grandes méritos do teatro moderno foi o de ter conseguido cristalizar uma nova concepção de poesia cênica, adaptada à mentalidade da existência contemporânea e amplamente baseada justamente na noção do choque: choque visual, choque auditivo, choque intelectual e – por que não – choque moral (2004, p.91, *grifo mantido*).

Registrada originalmente em texto datado de 17 de janeiro de 1967, esta observação acima parece sintetizar, de maneira lúcida, um amplo balanço estético da poética teatral vivenciada no decorrer do século passado.

De certo modo, também parece reconhecer o saldo finalmente legado da renovação instalada pelo processo de modernização da cena nacional, algo posteriormente visível por meio dos desdobramentos que, nela, irão se apoiar a partir de então – aí incluído, por conseguinte, este “experimentalismo” aqui sendo posto em questão.

Professora do *Instituto Universitario Nacional del Arte*, em Buenos Aires, Julia Elena Sagaceta (2009) situa – em seu texto *O teatro performático na cena conceitual* – algumas características da expressão cênica afinal encontradas nesta alegada contemporaneidade:

Se falo do teatro performático é porque não faço uma leitura que tenha a ver com uma tradição e um predomínio da textualidade, mas sim leio o que ocorre no teatro atual como algo muito próximo ao que sucede no campo da performance. Sabemos que esta forma artística mudou muito desde seus inícios nos anos 70 para a variedade de expressões atuais (o que faz com que atualmente esta quase seja aquilo que cada performer determine), e seu intenso contato com a tecnologia. Deixando de lado a linha que liga performance à antropologia e aos estudos culturais – e que vem de Richard Schechner e da academia norte-americana – é inquestionável que na performance atual cresceu a carga de teatralidade. [...] A performance está muito ligada à arte conceitual, seja como parte da mesma segundo alguns autores, seja como continuadora desta arte segundo outros. [...] E essas expressões também estão carregadas de teatralidade. Desde a perspectiva das artes visuais não se reconhece essa teatralidade e desde o teatro ela é ignorada. É hora de que ambas se encontrem (SAGACETA, 2009, p.46).

Indo, além disso, esta autora também reafirma a cena conceitual como parte inseparável de prováveis “tendências e obsessões” – para retomarmos alguns requisitos experimentalistas mencionados anteriormente – que se mostram inerentes às mais

diversificadas experimentações levadas a cabo na formulação cênica contemporânea tipicamente híbrida, ou seja, eclética:

A cena conceitual atual está marcada pelos efeitos tecnológicos. Quase não há obra onde não se utilize um vídeo ou um filme. Em muitas há tratamentos digitais. Como ocorre nas artes visuais, também no teatro há algumas encenações onde a tecnologia ganha uma importância muito maior e se experimenta com ela na busca de outras aberturas (SAGACETA, 2009, p.53).

Sagaceta conclui este seu artigo assim, com esta constatação bastante abrangente:

A cena conceitual é somente uma zona do teatro e nem ao menos é a mais importante. Nem ocupa todo o teatro performático. Está, sim, dentro do leque das formas de experimentação. É raro que os teatristas façam somente este tipo de teatro. Estes vão e vem entre experiências diversas. [...] Richard Schechner diz em um artigo, se referindo às vanguardas dos anos 60 e 70, que tudo aquilo havia terminado, mas que suas marcas haviam ficado e haviam invadido outras formas de teatro. Podemos supor que algo assim ocorrerá com muitas destas buscas. Abrem um caminho que muitos seguirão de diferentes formas (SAGACETA, 2009, p.55-56).

Por outro lado, no “Dossiê Atuação Cênica Contemporânea Brasileira”, disponibilizado virtualmente pela revista discente do Centro de Ciências Humanas (CCH) da UNIRIO – *Humanidades em Revista* –, e da qual também foi organizador nesta sua edição, André Carreira (CNPq/Udesc, 2021) adota um sugestivo título poético ao assinar o texto de apresentação: “Buscando no escuro dos tempos o brilho dos vagalumes: experiências contemporâneas nas artes vivas”. E, para recheiar esta questão ‘conceitual’ da contemporaneidade, vem ao caso para ser adicionada esta reflexão por ele formulada:

Abordar experiências cênicas/performativas como práticas de ruptura com os modelos estéticos e éticos predominantes na atualidade é uma forma de propor à pesquisa na área das artes vivas o desafio de repensar o trabalho de atrizes, atores e performers a partir da hipótese da atuação como acontecimento. Assim, o dossiê se propõe a pensar a partir da possibilidade de ruptura com a noção do ato cênico transitivo regido pelos sentidos do texto, cujo fim último seria construir cenas regidas pela dramaturgia, para explorar práticas que articulam sentidos que nascem da própria experiência da atuação, do colocar o corpo no centro do processo criativo. (...) Sem desconhecer as múltiplas possibilidades da arte teatral, trabalhamos considerando um campo de reflexão que depende basicamente da experiência criativa daqueles e daquelas que colocam seus corpos em risco, que se oferecem no espaço da exposição, e que têm a possibilidade de experimentar os

encontros que, eventualmente, se produzem com quem assiste aos espetáculos. Assim, reafirmamos a ideia do acontecimento pensando a performance cênica e a atuação em particular como prática acontecimental que pede focalizar a intensidade das experiências como elemento-chave dos processos artísticos (CARREIRA, 2021, p.4).

Após se defrontar com essas reflexões aqui levantadas, percebe-se que, afinal, o que atravessa esta contemporaneidade seria justamente este experimentalismo conceitual, ao se constituir enquanto categorização estética não apenas propícia, mas, para, além disso, enquanto instância mediadora e formatadora de uma linguagem artística historicamente estabelecida como “cênica” e sendo identificada, ademais, como criação coletiva e essencialmente híbrida.

Assim, o experimentalismo nomearia outra categoria estética, justaposta a este hibridismo, ambos quase que “geminados” enquanto desdobramentos conceituais que emergem – a princípio, desde meados do século passado e no seio das artes visuais –, contaminando, na sequência, todas as demais expressões ou linguagens artísticas ‘experimentadas’ a partir de então pela disponibilidade de uma audácia criativa adicionada à ousadia de vanguardas teatrais.

Por meio de práticas recorrentes de experimentação e descoberta, este hibridismo manifesto opera a justaposição de diferentes camadas cênicas e, além delas, ainda irá contar com contribuições performáticas contemporâneas, multimidiáticas, que vêm se somar a essas categorizações estéticas mediante sua interseção com composições teatrais também ecléticas.

Por outro lado, estas experimentações frequentes propiciariam, enfim, o surgimento de outras variáveis em invenções cênicas a serem descobertas, sugestivas de como expandir os limites previsíveis de técnicas ou procedimentos conhecidos, ou já em pleno uso, para o aproveitamento cada vez maior do potencial expressivo em termos de sua efetiva teatralidade.

Por falta de expressão mais adequada, a arte se viu impelida a adotar – para, em seguida, rechaçar – o rótulo que já nascera provisório classificando-a de “pós-moderna” antes de conseguir assumir, enfim, sua própria contemporaneidade: quando passa a ser percebida como conceitual por abandonar radicalmente a primazia da forma e de sua materialidade física para, somente então, se constituir livremente como criação abstrata

de ideias ou mesmo de pensamentos filosóficos envolvendo a condição existencial do homem no mundo ‘real’ exterior.

Portanto, enquanto vetores de uma linguagem artística já tipificada como sendo experimental e híbrida, os desdobramentos contemporâneos pós-dramáticos ou performáticos ainda conferem determinada unidade estética a uma diversidade de interseções cênicas, cultivando este ‘experimentalismo em cena’ apontado como prática estética em pleno vigor.

Segue outro trecho da já mencionada entrevista concedida à Tania Pacheco (1976), este agora abordando a ‘experiência’ profissional de Grisolli enquanto gestor público em um Governo estadual, ‘biônico’ por adequação política, sem o crivo da escolha democrática – mandato de Faria Lima de 1975 a 1979, não eleito, por indicação avalizada pelo regime militar ainda vigente:

Tania Pacheco ⁴⁵ – Já que a sua definição de vida foi definitiva, que tal você explicar quantos milhões está pagando à equipe do Departamento de Cultura? Porque reunir gente como João Ruy Medeiros, Cecilia Conde, Klauss Vianna, Rubens Gerschman, Ailton Escobar e outros, e transformá-los em funcionários públicos, não deve ser fácil.

Grisolli – E não é, se eles não tiverem, também, a coragem do voo. Na verdade, eles aceitaram porque sabiam que eu viria. E eu só vim por saber que poderia contar com eles. A colocação que fiz, desde o início, foi de só aceitar na medida em que pudesse continuar a ser um artista criador. Nenhum de nós tem qualquer coisa a ver com a burocracia. Então, fizemos questão de estabelecer que todos continuaríamos com as nossas atividades artísticas. Gerschman está se dedicando aos alunos, como um gesto de criação. Eu continuo trabalhando na Globo, adaptando o Monteiro Lobato para televisão, e pretendo, em 1976, fazer pelo menos duas encenações. Importante é que somos uma equipe heterogênea, funcionando com individualidades muito ricas, que – com frequência – se opõem. Mas são inteligências somatórias, e, por isso, o resultado do trabalho é sempre homogêneo. É verdade que houve alguns problemas, alguns ataques. Afinal, estamos procedendo à reforma de escolas com “vícios de origem”, com grandes problemas de estrutura e distorções funcionais.

[...]

Tania Pacheco – E os planos do Departamento?

Grisolli – Na área do Patrimônio Cultural, estamos fazendo o reconhecimento e a preservação das manifestações culturais cariocas e fluminenses. A Secretaria de Educação está organizando 16 centros regionais de educação, cultura e trabalho, para transformar a escola num vetor cultural da comunidade. Além disso, está sendo feita a identificação das chamadas lideranças culturais comunitárias, para que

⁴⁵ Tania PACHECO, GRISOLLI – *Na arte e na vida, a ousadia do voo: O Globo*, 10 jan.1976, p.27.

possamos avaliar melhor as possibilidades de um trabalho integrado. Nesse sentido, vamos realizar em abril, em Petrópolis, um Encontro de Cultura, reunindo todos esses líderes, para discutir e elaborar planos (GRISOLLI – *Na arte e na vida, a ousadia do voo: O Globo*, 10 jan.1976, p.27).

Para fechar este levantamento de conceituações ou definições teóricas, convém reproduzir este ‘diagnóstico’ elaborado, em conformidade com parâmetros estabelecidos por Béatrice Picon-Valin ⁴⁶ (2011), na entrevista por ela concedida à revista acadêmica *Sala Preta* editada pela USP em que, de modo bem abrangente, consegue resumir a principal tendência adotada pela produção cênica experimental, no que se refere tanto ao texto dramático quanto à sua relevância como contribuição legada à teatralidade, desde então cultivada:

O que me parece interessante na criação contemporânea é que os textos não são criados separadamente do restante, paralelamente, antes da passagem para o palco, não são mais necessariamente pontos de partida, mas pontos de chegada; é por isso que eu falava em criar *no palco*: pois é ali que se cria o texto cênico, ou seja, não um texto verbal que será acompanhado posteriormente de encenação, música, canto, iluminação, mas um texto completo, no qual tudo se cria em conjunto (...) no qual tudo se fabrica de maneira coletiva: simultaneamente, um tema vai emergir, ser desenvolvido através do jogo dos atores, da música que os acompanha, do cenário que os atores criaram para sua improvisação; enfim, tudo se fabrica no palco no decorrer de longos processos e nos deparamos com um objeto que é completamente novo (PICON-VALIN, 2011, p.204, *grifo mantido*).

Ao comentar a relação interessante estabelecida pela criação contemporânea com a literatura dramática, Picon-Vallin emite esta observação ‘cirúrgica’ e consegue precisar – mediante os mesmos detalhamentos analíticos referentes a experimentos cênicos de Paulo Afonso, aqui vistos como ‘indomados’ – justamente o que se pretende comprovar no relato deste estudo ao longo, literalmente, das cenas do próximo capítulo...

⁴⁶ Pesquisadora emérita do CNRS-Conseil National de Recherche Scientifique/Paris. É autora de diversas obras, algumas delas publicadas no Brasil, tais como *A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea* (7Letras/Folhetim, 2013), *Meierhold* (Perspectiva, 2013) e *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos* (SESC/Perspectiva, 2017). Já atuou como professora convidada no Japão e no Brasil, além de ter trabalhado nas principais escolas de teatro da França.

Capítulo 3 – *CENAS INDOMADAS: EXPERIMENTOS*

Na mesma entrevista concedida para Tania PACHECO ⁴⁷, Paulo Afonso faz referências diretas, embora sucintas, às três montagens abordadas em separado neste capítulo, um balanço artístico dessas suas realizações assumidamente ‘experimentais’:

Tania Pacheco (TP) = Você fala na "ousadia para o voo". Isso significa uma preparação, sua, para voar, novamente, em direção ao palco?

Grisolli – É provável que eu esteja preparando, realmente, um grande voo cênico. Mas o problema é que esse voo não tem nada a ver com a realidade cênica contemporânea. Fundamentalmente. Na medida em que a produção artística (teatral ou não) está, hoje, reduzida a contingências meramente empresariais, ela só casualmente encontra significado maior que o do mero sucesso econômico. E, nisso, não estou interessado.

[...]

(TP) = Por isso você vem dando a maior força ao teatro experimental, através do Cacilda Becker? Grisolli – Nesse sentido, a chamada crise do teatro não é do teatro, e, sim, da Arte brasileira, na medida em que ela está sendo reduzida à arte meramente profissional. Acho fundamental que se estimule, ajude, patrocine a formação de grupos experimentais; atípicos, na relação com o público consumidor. Por isso, os [Teatros] “Cacilda Becker(s)” têm que surgir. E, se constituíssem prioridade, teriam um alcance cultural muito grande. A palavra “experimentalismo” deve ser entendida sem medo e sem limitações. Experimentalismo não é apenas o exótico, o mal comportado. Acima de tudo, deve ser entendido como a livre experimentação de uma criatividade sem freios. Não foi por acaso que escolhi o [Teatro] Cacilda Becker para lançar meu livro. Sem esquecer que foi precisamente naquele local que montei, há dez anos, um espetáculo que, até hoje, acho da maior consequência, na linguagem cênica brasileira: o *Sabiá*.

[...]

(TP) = Você acha que ainda não é o momento certo para o seu voo. Entretanto, nas duas ocasiões em que você voou anteriormente (*Sabiá* e *Megeira Indomável*), houve sucesso, apesar das realizações serem ousadas.

Grisolli – O problema é que, de certa forma, elas não foram sucesso. O *Sabiá*, hoje, é muito mais falado do que foi visto, na época. Isso começa a acontecer, agora, com a *Megeira*. E é possível que, em breve, comecem a falar no *Alice*. São três espetáculos que eu fiz e dos quais me orgulho muito. Mas – com relação ao experimentalismo e à eficácia dessas montagens – nós ainda estamos chegando a 1976. O teatro brasileiro tem muito a caminhar.

⁴⁷ Tania Pacheco, Grisolli – *Na arte e na vida, a ousadia do voo: O Globo*, 10 jan.1976, p.27.

3.1. *Onde canta o sabiá*

3.1.1. O *Sabiá* brasileiro

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
 Onde Canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.
 Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.
 Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde Canta o Sabiá.
 Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar – sozinho, à noite –
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde Canta o Sabiá.
 Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde Canta o Sabiá

Este poema *Canção do exílio*⁴⁸ traz os versos talvez mais conhecidos do poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias⁴⁹. Desde o século XIX, eles continuam ecoando e permanecem, entre nós, como uma referência seminal do Brasil, um diferencial escolhido para designar o nosso País como uma terra com palmeiras “onde canta o sabiá”.

⁴⁸ Publicado no livro *Primeiros cantos*, editado em Coimbra em 1856, em suas cinco estrofes, compostas por três quartetos e dois sextetos, o poema dá vazão lírica a aspectos característicos da fase inicial do romantismo literário.

⁴⁹ Gonçalves Dias (1823-1864): poeta, professor, advogado, teatrólogo, etnólogo e jornalista maranhense da primeira fase do romantismo brasileiro (1836-1852). Acesso em 19 maio 2024. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/cancao-do-exilio-de-goncalves-dias/>.

Assim, por meio da exaltação da força de nossa natureza luminosa, Gonçalves Dias expressa um nacionalismo algo desmedido. Sem nenhum pudor de parecer ufanista, ele reporta a exuberância de nossos recursos naturais ao mesmo tempo em que dá vazão a determinado patriotismo que, reafirmado repetidamente na rítmica da versificação, soa insistente e radicalmente apaixonado.

Gonçalves Dias escreveu este poema, datado de julho de 1843, quando ainda estudava Direito na Universidade de Coimbra. Naquela ocasião, então sofrendo com aquela distância oceânica que lhe provocava muitas saudades de seu país natal, demonstra se sentir emocionalmente “exilado” e esta *Canção do exílio* expressa justamente o peso dessa falta tremenda que o Brasil lhe fazia – o que fica patente nos dois primeiros versos da estrofe final, em que expressa o firme desejo de um dia conseguir regressar: *não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá*.

Curiosamente, outros dois versos da composição original também aparecem na letra do próprio *Hino Nacional* ⁵⁰ brasileiro. Estão presentes na letra, portanto, as influências típicas do parnasianismo, tais como a ordem indireta, os contrastes, o sentido heroico das sentenças e a metrificação. Além, é claro, da homenagem prestada aos poetas da primeira geração de românticos do século XIX, que tanto expressaram seu amor pela Nação brasileira, como se vê pela incorporação de dois versos da *Canção do exílio*: “nossos bosques têm mais vida / nossa vida [no teu seio] mais amores”.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os mesmos versos aparecem explicitamente na letra da *Canção do Expedicionário* – marcha militar adotada pela Força Expedicionária Brasileira (FEB): “Por mais terras que eu percorra / Não permita Deus que eu morra / Sem que volte para lá / Sem que leve por divisa / Esse ‘V’ que simboliza / A vitória que virá!” ⁵¹

⁵⁰ Oficializado na véspera do Centenário da Independência pelo Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, considerando a música composta em 1822 por Francisco Manuel da Silva com a versão da letra, feita em 1909, por Osório Duque Estrada. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/ arquivos/primeira-republica>. Acesso em 21 jul. 2024.

⁵¹ Hinos e marchas militares: *Canção do Expedicionário*, letra de Guilherme de Almeida. Acesso em 21 jul. 2024. Disponível em: [Canção do Expedicionário – Exército Brasileiro – letras.mus.br](https://letras.mus.br/cancao-do-expedicionario/).

Composta pelo acadêmico Guilherme de Almeida, a longa letra dessa marcha assumidamente ufanista que animava os pracinhas da FEB, por seu uso consagrado serviu como hino militar do Exército Brasileiro naquela Campanha da Itália.

Vale a pena transcrever a seguir outra estrofe, pois exala “brasilidades” e designações plenamente identificáveis com o espírito nacional ao expressar características da diversidade de todas as regiões brasileiras e, como um refrão, a mesma referência patriótica originalmente criada por Gonçalves Dias no verso abaixo grifado:

Você sabe de onde eu venho?
É de uma Pátria que eu tenho
No bojo do meu violão
Que de viver em meu peito
Foi até tomando jeito
De um enorme coração
Deixei lá atrás meu terreno
Meu limão, meu limoeiro
Meu pé de jacarandá
Minha casa pequenina
Lá no alto da colina
Onde canta o sabiá

A lírica ‘nacionalista’ idealizada pela composição original de Gonçalves Dias inspirou outras criações musicais ao passar adiante, e decerto popularizando, determinado orgulho brasileiro que – mesmo inexplicável – ressurge em novos arroubos ufanistas.

Esta reverberação se estabelece, sobretudo, ao se utilizar este “canto do sabiá” de modo bem abrangente, enquanto índice identitário de repercussão sonora da nossa nacionalidade ao confirmar este gorjeio “diferenciado” de uma ave, em nosso imaginário social, como uma representação ‘de origem controlada’, como se procede comercialmente com os melhores vinhos, como uma coordenada geográfica a identificar virtudes referindo-se à nossa terra natal.

Outra notável apropriação artística foi efetuada por dois verdadeiros virtuosos da Música Popular Brasileira naquele fatídico 1968, “ano que não terminou” ⁵². A genialidade de dois de nossos maiores compositores populares unanimemente

⁵² Referência à obra *1968 – o ano que não terminou* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989), do jornalista e “imortal” Zuenir Ventura (n.1931), membro da ABL-Academia Brasileira de Letras sobre aquele ano “inacabado”.

consagrados – Tom Jobim ⁵³ e Chico Buarque ⁵⁴ – transbordou na parceria musical estabelecida com a finalidade de se inscreverem como concorrentes em um festival internacional de música, muito em voga naquela ocasião.

Esta composição – também inspirada pelo verso final da *Canção do exílio* – acabou conquistando o primeiro lugar dentre as finalistas na noite da final competitiva da etapa nacional naquela terceira edição do Festival Internacional da Canção realizado no Rio de Janeiro, no Ginásio do Maracanãzinho.

Do mesmo modo que as demais criações inspiradas na *Canção do exílio* original de Gonçalves Dias, a composição de Tom Jobim & Chico Buarque – apontada por um júri de especialistas e jornalistas como vencedora do certame – procura situar, também liricamente, o tão desejado retorno de quem se encontra longe, de quem se exilou ou teve de se exilar por perseguição política, constrangido a sair do país só por ter expressado suas convicções, caso do letrista autor desses versos, autoexilado na Itália com a família, como indica a letra da canção:

*Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá
Cantar o meu sabiá*

Portanto, por meio desta atribuição geográfica ‘metafórica’ feita por Gonçalves Dias lá atrás, no século XIX, emerge certa sonoridade deste lugar reservado para abrigar ‘poeticamente’ a nossa dita “brasilidade”, a fim de comprovar que esta *Canção do exílio* segue inspirando nosso imaginário artístico e expressa algo brasileiro bem particular de nosso sentimento nacional – uma espécie de ‘banzo’, tradução africana para ‘nostalgia’ que, em bom português claro, chamamos mesmo de ‘saudade’. E, na medida da falta que sentimos, usamos até por mais vezes este termo declinado em seu plural: saudades.

⁵³ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), internacionalmente reconhecido por seu nome artístico Tom Jobim, foi maestro, compositor, pianista, violonista, arranjador e cantor carioca, expoente da música popular brasileira de todos os tempos.

⁵⁴ Francisco Buarque de Hollanda (n.1944), conhecido como Chico Buarque, é compositor, cantor, violonista, dramaturgo, escritor e ator carioca, por muitos considerado como o maior artista vivo da MPB.

3.1.2. O *Sabiá* de Tojeiro

A indicação poética de nossa terra natal como um lugar “onde canta o sabiá” ainda seria ressuscitada e reproduzida diversas vezes – em termos de dramaturgia, e de forma pioneira, já nos primórdios do século passado por Gastão Tojeiro ⁵⁵.

Faz-se necessário traçar aqui um breve histórico de como surgiu a ideia da peça que, na origem, imediatamente se viu atrelada à precariedade do ofício artístico e à instabilidade da atividade cênica enquanto um empreendimento comercial viável – aliás, desde aquela época, algo que permanece como um verdadeiro desafio para o efetivo exercício desta ‘profissão’ ainda hoje.

Em reportagem publicada na *Folha de S.Paulo* (em 10 nov.1963) e reproduzida no *Diário da Noite*, registra-se o local e a data exata em que o texto de Tojeiro sobe à cena pela primeira vez – 8 de junho de 1921, no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro –, contando com o seguinte elenco original:

INÁCIA	Maria Grillo
MARCELINA	Palmira Silva
FABRINO	Armando Rosas
VIRGÍNIA	Amélia Oliveira
JUSTINO	Manuel Durães
LEOCÁDIO	Arthur Costa
NAIR	Abigail Maia
ERNANI	Procópio Ferreira
RITINHA	Amélia Oliveira
ANTÔNIO	Arthur Oliveira
BASÍLIO	Nestor Lips
ELVÍDIO	Antônio Sampaio

Escrita pelo jornalista Hilton Viana (1963), a matéria tece algumas considerações sobre o histórico de criação da peça. Segundo ele, isto somente teria ocorrido porque o velho empresário italiano Niccolino Viggiani ⁵⁶ associou-se com Viriato Correia ⁵⁷ e Oduvaldo Vianna ⁵⁸ para organizar uma empresa artística que se

⁵⁵ Gastão Manhães Tojeiro nasceu no Rio de Janeiro em 1880 e morreu na mesma cidade, em 1965. Um dos mais produtivos comediógrafos da chamada “Geração Trianon”. Autor de cerca de uma centena de peças, em geral o primeiro nome a ser lembrado dentre dramaturgos brasileiros que se afirmaram durante os anos de 1910 a 1930.

⁵⁶ Niccolino Viggiani (1876-1944): empresário italiano experiente organizava grandes espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi o responsável por trazer à América do Sul o pintor Tommaso Marinetti, autor do *Manifesto Futurista* (1909), que abriu caminho para os movimentos estéticos da primeira metade do século XX.

⁵⁷ Viriato Correia (1884-1967): jornalista, escritor, teatrólogo e imortal da Academia Brasileira de Letras.

⁵⁸ Oduvaldo Vianna (1892-1972): autor, diretor e produtor de teatro, além de militante comunista.

propunha a grandes realizações. Porém, ao contrário do previsto, viram fracassar fragorosamente a peça anterior em cartaz com a qual haviam dado início àquela sociedade. O nome de Tojeiro seria lembrado em função justamente de um sucesso seu anterior (*Obras no porto*) e Oduvaldo Vianna ficou encarregado de lhe arrancar uma nova peça, com a máxima urgência possível, para sanear o caixa da empresa.

Onde canta o sabiá, portanto, foi concebida à força e, a partir daquele instante, Tojeiro não teve mais sossego. Assim que escrevia um ato, imediatamente o entregava à companhia teatral e logo se distribuía os papéis.

O enredo, desenvolvido em três atos, é bem simples e constituído em torno de uma dúzia de personagens. O brasileiro *Elvídio* vem da Europa e está o tempo todo esnobando o Brasil. Espera, porém, não demorar muito nesta “aldeia” e em breve retornar à “civilização”.

Uma “casa de família”, em que seus moradores levam uma vida típica dos subúrbios cariocas, será o lugar onde os planos de *Elvídio* irão mudar. Preso numa gaiola na varanda canta um sabiá e, ‘soltas pelo mundo’, três belas jovens encantam os demais: *Virgínia*, a filha primogênita e esposa de *Fabrino*, amigo de *Elvídio*; sua irmã caçula, *Nair*; e *Ritinha*, afilhada do casal de meia-idade *Inácia* e *Justino*, os donos da casa.

Nair é a protagonista e, por ela, estão apaixonados seu primo *Ernani* e o chefe da estação de trem, *Basílio*, com cacoetes característicos: o de virar a cabeça para trás, gesto típico de quem toca flauta transversa. *Ernani* é o boa-vida nato: foge do trabalho como o diabo da cruz. Para provar seu amor por *Nair*, o primo *Ernani* desafia o ‘Hércules’ de um circo, contrata-o por ‘cem pratas’ para se exhibir numa luta contra ele e, mesmo assim, leva uma tremenda surra.

Ritinha é o anjinho adolescente da casa: apaixonada por *Ernani*, sofre intensamente por não ser correspondida ao vê-lo gostar de *Nair*. Por fim, *Ritinha* junta ‘restos’ que sobraram de *Ernani*, deixados pelo fortão circense após o falso embate: e tudo indica que se casará com ele.

A empregada *Marcelina* tem um caso com *Antônio*, auxiliar subalterno de *Basílio*, e com ele vive aos apertões pelos cantos da casa. Claro que, no final, todos se encaixam: *Elvídio* apaixona-se por *Nair* e, por fim, abandona suas ideias esnobes de que tudo é Paris e o resto, paisagem. Naturalmente, como entretenimento leve, todos serão felizes para sempre...

O que se poderia esperar de uma peça escrita assim às pressas e num ambiente de total impaciência? Se acaso a peça não agradasse, simplesmente seriam obrigados a fechar o teatro. Pois a peça foi levada à cena e, desde os primeiros diálogos, o público logo se manifestou com simpatia até o final do terceiro ato, que se encerra com grande ovação.

Evidentemente, os produtores vibraram com o sucesso alcançado, o que garantiu à companhia a continuação de suas atividades. E a peça voltaria a ser logo remontada, pouco tempo depois, conforme nos informa Rabetti (2007):

Onde Canta o Sabiá estreou no ano de 1921 pela Companhia Abigail Maia, contabilizando duzentas representações entre 08/06 e 22/08 e sendo considerada o maior êxito teatral do ano, com sucessivas reprises em 1922, 1924 e 1929. Volta à cena em 1934 com a Companhia Popular de Comédia (RABETTI, 2007, p.81).

A peça, portanto, continuou sendo vista com igual encanto e receptividade: convém assinalar que estamos falando aqui de algo ocorrido há pouco mais de um século. De lá para cá, a linguagem do teatro brasileiro se desenvolveu enormemente e, por extensão, sua dramaturgia se transformou consideravelmente.

Aliás, a maior característica da numerosa obra daquele velho dramaturgo da “Geração Trianon” será justamente o flagrante inesperado, a observação de um fato, e sua imediata exposição ao riso coletivo. O tema de suas comédias era sempre o acontecimento mais recente, a tendência mais em voga, para ficar o mais próximo possível do cotidiano da plateia.

Como, por exemplo, a idolatria aos astros de cinema da época, o gosto corrente por tudo aquilo que vem do estrangeiro em detrimento do que é nosso, do produto nacional – esta, por sinal, a principal crítica social veiculada neste seu texto. Enfim, tudo o que lhe permitisse dirigir aos espectadores um espelho irônico em que enxergassem a imagem de seu próprio ridículo.

Para explorar aqui um pouco mais a extensa obra de Tojeiro, convém replicar uma análise desenvolvida por Rabetti (2005), em que contextualiza o sentido de sua produção dramática na “História do teatro ‘popular’ no Brasil”:

Se, por um lado, é usual insistir na busca das origens e das linhagens, dizendo, por exemplo, que Gastão Manhães Tojeiro “retomou o veio aberto por Martins Pena”, por outro, preferimos destacar a existência de um outro lugar ocupado por Tojeiro, decorrente de sua inserção num modo de produção de escrita dramática de um outro tempo, modo de produção em que a própria noção de autoria parece requerer outras referências, modo de produção dramatúrgica em que, nas primeiras décadas do século XX, a prática da *comédia de costumes*, como vimos, ganha nova vitalidade, compartilhando alguns procedimentos presentes no “teatro ligeiro” (RABETTI, 2005, p.141-42) ⁵⁹.

Onde canta o sabiá pertence ao período de peças despretensiosas que se sucediam em cartaz no Teatro Trianon, criadas especialmente para aquela casa de espetáculos, que se tornou um porto seguro para ancorar e garantir a regularidade da atividade cênica carioca de então.

O principal traço dessa dramaturgia, característica das décadas de 1920 e 1930, é a transformação do texto em mero apoio para a improvisação cômica de atores protagonistas que, geralmente, também eram os próprios donos das companhias de maior atratividade de público e decorrente sucesso comercial.

Sábato Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (1961), classifica esse tipo de teatro como “dramaturgia para atores”, já que o objetivo maior das encenações neste período de companhias profissionalizadas – integrantes da chamada “Geração Trianon” – seria o de permitir que os papéis principais, desempenhados pelos protagonistas “primeiros-atores”, os tornassem verdadeiros ídolos populares.

Ao reforçar os elos de Tojeiro com intérpretes virtuosos e donos de companhia – do porte de um Leopoldo Fróes (1882-1932) ou da envergadura de um Procópio Ferreira (1898-1979) – Rabetti (2005) ainda tece algumas comparações oportunas entre a autoria artística e as práticas sociais do assim chamado “teatro ligeiro”:

Gastão Tojeiro pôde abrir passagem para a entrada do teatro nos quadros do então inicial processo de montagem da indústria cultural do divertimento popular na jovem “remodelada” capital da República. Desta maneira, colher alguns elementos de sua vasta obra

⁵⁹ RABETTI, Beti. “História do teatro ‘popular’ no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro”. In: Revista *Lume* do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas: Unicamp/Cocen, n.6, junho 2005, p.141-142.

dramatúrgica – sendo fator absolutamente significativo que tenha escrito mais de cem peças – compreendida enquanto *experiência de uma escrita delimitada pelo palco*, poderá dar início a uma contribuição para a revisão dos estudos que tradicionalmente se bastam em considerá-lo como importante autor, participante do “renascimento” da *comédia de costumes* (RABETTI, 2005; grifos mantidos).

Esta observação acima reforça outra possibilidade denotativa, implícita na eficácia comunicativa de determinada dramaturgia, quando entendida como “experiência de uma escrita” voltada para o palco e, agora, sendo proposta como “experimento delimitado por sua própria encenação”. Dramaturgia que transcenderia o texto propriamente dito, ou seja, que não considera como elementos narrativos exclusivamente os diálogos dramáticos – que, deste modo, seriam os únicos construtores da trama representada, já que dispensariam o apoio da movimentação envolvendo os personagens, os números de canto e dança, e até mesmo a linguagem gestual como complementos inseparáveis das ações desenvolvidas pela encenação.

Portanto, quando entra em cena o diretor encarregado de prover unidade e harmonia ao espetáculo, a primazia do autor será gradualmente substituída pela “dramaturgia da cena”, por sua vez traduzida por uma concepção previamente estabelecida e certamente privilegiando a linguagem corporal.

Porém, ao mesmo tempo, absorvendo a função narrativa do canto e da dança enquanto linguagem de um teatro ‘musicado’ – o que será ainda mais ampliado pela direção, reforçando uma entonação intencional pelo humor gestual suscitado pela ação dramática, ou mesmo sempre em busca do indefectível duplo sentido jocoso.

Rabetti (2005) prossegue em suas considerações, deixando claro que não há como desvalorizar a escrita que alimentaria um gênero genuinamente brasileiro, a nossa tão decantada tradição da comédia de costumes – iniciada por Martins Pena (1815-1848), continuada por França Júnior (1838-1890) e prestigiada por Artur Azevedo (1855-1908) –, conforme nos alerta neste trecho:

(...) práticas dramatúrgicas que, mesmo diferenciadas daquelas misturadas e diluídas no caldeirão efervescente de um apressado consumo do ligeiro, continuam sendo compreendidas e analisadas como de segunda classe ou de segunda ordem, valendo sobretudo como registros documentais de uma época, de um lugar (RABETTI, 2005; *idem, ibidem*).

Assim, se não desprezarmos o potencial crítico que, porventura, venha a ser realçado em sua transposição para a cena tridimensional do palco, não estaríamos tratando dessa dramaturgia apenas como mera indicação documental de determinado recorte temporal ou geográfico, atendendo, sobretudo a demandas historiográficas de uma antropologia cultural.

Extrapolando ou não seu contexto histórico, a peça *Onde canta o sabiá*, depois de sua estreia em 1921, logo se transformaria em verdadeiro fenômeno comercial cumprindo outras temporadas ⁶⁰ que constam como sucessos previamente garantidos ao Teatro Trianon.

Aparentemente, todas as encenações posteriores se tornariam comercialmente bem-sucedidas, ao considerarmos a recorrência das remontagens realizadas até esta produção aqui em questão encenada por Paulo Afonso, por obra e mérito daquela recém-formada companhia Pequeno Teatro Musicado – e isto em meados dos anos de 1960, na mesma cidade do Rio.

Em 1964 estrearia outra versão no Teatro Cacilda Becker, na capital São Paulo, por sua vez também acrescida de cantos e danças. Isto porque alguém se lembrou desta iniciativa do teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976), que já havia lançado em Recife, com boa recepção por parte do público, uma nova concepção dessa velha comédia de costumes cariocas, por ele sendo apresentada então como “caricatura de uma época”.

Vale apontar a seguir o elenco da montagem paulistana que antecedeu a experimentação carioca efetuada por Grisolli, contando com a participação de atores notáveis, alguns depois consagrados pelo reconhecimento de seus méritos – para o devido registro de suas atuações eventualmente esquecidas ou até mesmo apagadas com a passagem inexorável do tempo:

TEATRO CACILDA BECKER	
São Paulo - Estreia em 1964	
INÁCIA	Floramy Pinheiro
MARCELINA	Kleber Macedo
FABRINO	Lineu Dias
VIRGÍNIA	Assunta Perez
JUSTINO	Fredi Kleeman
LEOCÁDIO	Cláudio Mamberti
NAIR	Lilian Lemmertz

⁶⁰ Em 1945, por exemplo, a peça foi escolhida como tributo em homenagem ao autor Gastão Tojeiro, no Teatro Ginástico. A nova encenação, em apresentação única, foi levada ao palco pelo conjunto de amadores do Clube Ginástico Português.

ERNANI	Stênio Garcia
RITINHA	Walderez de Barros
ANTÔNIO	Lafayette Galvão
BASÍLIO	Plínio Marcos
ELVÍDIO	Walmor Chagas

Enquanto os atores seguiam sempre requisitados pelo Sudeste do país, Hermilo veio diretamente do Nordeste: consta que, então, os ensaios duraram apenas um mês. A temporada desta encenação se estendeu até o início do ano seguinte àquela matéria de Hilton Viana publicada na *Folha de S.Paulo*. Graças à percepção crítica publicada na reportagem, o resultado descrito menciona que aquela montagem paulistana, na tradução de Hermilo, captava “momentos ingenuamente sentimentais embalando-os com piadas que raramente descambavam para o duplo sentido, tudo em ritmo de cinema mudo ao introduzir cortes rápidos, declamação apressada e gestos bem marcados” (Viana, *Folha de S.Paulo*, 10 nov.1963).

A recepção por parte daquele público paulistano, a princípio, também teria constituído uma incógnita, pois havia grande receio de como os espectadores mais velhos iriam encarar uma peça desse tipo, digamos, mais “ingênuo” e, por outro lado, persistia o medo da reação daqueles novos espectadores de teatro, público formado em sua maioria por jovens estudantes da nova geração “contestadora”, de que a recebessem com zombaria ou mesmo algum escárnio.

Daí a decisão tomada por Hermilo, em sua proposta de encenação, ao caricaturar aquela época da primeira montagem do texto original fazendo com que os personagens, vestidos ‘a caráter’ de acordo com a moda em voga, seguissem cantando e dançando as músicas de sucesso popular contemporâneas àquela mesma década de 1920.

Com esta proposição cênica, abriria espaço para um repertório certamente desconhecido para os espectadores mais jovens, entretanto, ao mesmo tempo, a mesma seleção musical surgiria de modo recriado sendo lembrada afetivamente para o público mais antigo.

Na realidade, a trama proposta por Tojeiro gira em torno de um antagonismo de certa forma ‘forçado’ entre a francofilia e o nacionalismo, inserido numa linha mais dura desse movimento alegadamente ‘patriótico’. Ambientada numa casa de classe média do subúrbio carioca situada bem ao lado da linha de trem, não faltam na peça nem a instalação próxima de um “circo de cavalinhos” nem o canto nativista de um sabiá, ave de estimação da protagonista *Nair* – e é mesmo daí que provém o título escolhido para esta narrativa que se quer dramática.

Esta falsa oposição constitui algo que já nos dá mostras do tom de suas posições reafirmadas, por exemplo, com a seguinte fala da personagem central *Nair* ao retrucar a postura ‘esnobe’ de *Elvídio*: “Brasileiros como o senhor, que têm prazer em falar mal de sua terra, achando que lá fora tudo é melhor, podiam ir embora de uma vez, que nenhuma falta fazem”.

A par da certeza desta necessidade urgente de valorização da nossa Nação como um todo, a questão nacionalista traz em seu bojo, todavia, uma ambiguidade que vai se refletir no reflexo do “espelho” dramático: a polarização, aparentemente incontornável, entre a visão estabelecida que se tinha do Brasil como um país permanentemente associado à tradição agrária, e o anseio por um país moderno, cujo processo de industrialização se avolumava, impondo novos padrões de comportamento social e relacionamento interpessoal.

De qualquer modo, para fortalecer este sentimento que se refere a um vínculo concreto de pertencimento expresso pela nacionalidade, faz-se necessário contextualizar o conceito aqui utilizado para a noção de “nacionalismo”, que sempre resulta por demais abrangente e de ampla aplicação, tendo em vista que já serviu a ideologias bastante diversas até assumir sua fisionomia atual, conforme esclarece a análise feita por Maria Celina D’ARAÚJO (2024)⁶¹:

No Brasil do século XX, aplica-se a propostas intelectuais dos anos 1920 sobre qual seria o papel do Estado para a identidade nacional e às políticas industriais do primeiro governo de Vargas (1930-1945). Está presente nas campanhas de rua e batalhas parlamentares na defesa dos recursos econômicos nacionais, entre os anos de 1950 e 1960 em plena democracia, e nas campanhas da ditadura militar (1964-1985) para doutrinar a sociedade em moldes anticomunistas. Durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), reconhecidamente autoritário e com *slogan* “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, o nacionalismo econômico se dilui no alinhamento acrítico aos Estados Unidos e nas pautas moralistas e religiosas (D’ARAÚJO, 2024).

⁶¹ In: *A cara do nacionalismo de direita no Brasil*. Plataforma Democrática/Fundação FHC e Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 19 jun.2024. Maria Celina D’Araújo é doutora em Ciência Política e pesquisadora visitante da PUC-Rio, autora de vários livros e artigos sobre militares no Brasil e América Latina, e também na Era Vargas. Este artigo foi organizado e publicado na íntegra, em 27 de junho de 2024.

Como se pode constatar nas diferentes aplicações atribuídas à noção de “nacionalismo”, a depender de condicionantes políticas e/ou econômicas, nesta reflexão fica patente como se comportam e variam, ao longo do tempo, tanto os valores morais quanto conceitos ideológicos, bem como propostas intelectuais referentes a questões estritamente estéticas.

Por outro lado, um alinhamento imediato e incontinenti, por exemplo, ao imperialismo cultural estadunidense – propagado na maior parte do Ocidente, sobretudo pelo cinema – serve para valorizar apenas o que vem de fora, em detrimento de qualquer tradição nossa preexistente.

3.1.3. O *Sabiá* de Grisolli – retoque ou ressurreição?

Em 1966, com o espetáculo de Grisolli em cartaz na cidade cumprindo sua primeira temporada de sucesso comercial, o diário carioca *A Notícia* publica matéria do jornalista Edigar de ALENCAR discorrendo sobre o autor da peça, Tojeiro, “um homem de teatro da sua época”, falecido no ano anterior de 1965.

O trecho que segue menciona o eventual legado da sua obra:

Gastão Tojeiro foi, na verdade, um homem de teatro da sua época. O sucesso de algumas de suas peças em breve tempo tornou-o comediógrafo concessivo e condescendente, excessivamente comercial. Seu teatro abundante parece feito sob encomenda, a toque- de-caixa. Por isso mesmo carregado de imperfeições e concessões que lhe tiram muita da essencialidade e mesmo da teatralidade. Mas, no meio de tudo isso, pelo menos meia dúzia de comédias bem interessantes, fixando flagrantes pitorescos, podem e devem ser aproveitadas, inclusive como documentos do Rio de ontem. Teatro leve, de costumes cariocas, suporta os acréscimos musicais até porque Gastão Tojeiro foi aplaudido autor de burletas (ALENCAR, Rio de Janeiro: *A Notícia*, 28 jun.1966).

O jornalista reforça a habilidade de Tojeiro em dispor de certa leveza costumeira, mantendo presente o interesse do público por situações rotineiras que, por serem demasiado cotidianas, acabam sendo bem aproveitadas por ele na trama. Aponta a função inegavelmente documental e reconhece a vocação natural do texto para se aproximar do teatro ‘genericamente’ musicado que, por sua vez, com muito gosto e folga, sempre incluiria a exibição de *burletas*.

Contudo, Alencar consegue avançar sua percepção da dramaturgia ‘datada’ daquela burleta ⁶², mas que acabou sendo aproveitada por Grisolli como experimento dramático na sua encenação:

A encenação demasiado atrevida, posto que inteligente, de uma comédia das mais famosas de Gastão Tojeiro, no Teatro do Rio, põe, mais uma vez em destaque, o nome, por muito tempo popular, desse teatrólogo falecido nos últimos meses do ano passado. (...) Muitos dos seus trabalhos eram mesmo classificados, à época, como “tojeiradas”, sinônimo de chanchadas. Na ânsia de produzir, o teatrólogo aproveitava tudo para o contexto dos seus trabalhos destinados ao palco: piadas da rua, ditados, personagens populares, fitas de cinema, fatos do trivial urbano, crimes, intrigas políticas etc. Seu teatro se ressentia dessa pressa a que, talvez, o forçassem os próprios empresários (ALENCAR, *Teatro*. Rio de Janeiro: *A Notícia*, 28 jun.1966).

Esta apreciação de Alencar faz questão de valorizar esta concepção proposta por Grisolli referindo-se à sua sabedoria cênica e a seu corajoso atrevimento em retomar um material dramático anacrônico, além de “concessivo e condescendente”, “excessivamente comercial” e, ainda, “carregado de imperfeições”, conforme equacionado em suas próprias palavras.

Por outro lado, ele justifica a quantidade surpreendente da produção dramática de Tojeiro, atribuindo-a ao fato de sua obra tão numerosa (114 peças!) ter sido realizada não apenas sob encomenda bem como, em geral, invariavelmente acuado por empresários quase falidos.

Porém, sobretudo, escrevendo de forma ansiosa, precipitada, até mesmo utilizando a expressão “a toque-de-caixa” para denotar a enorme pressão sofrida em prol de um retorno financeiro desejável, garantido, imediato e mais significativo advindo da receita de bilheteria.

Ainda que de modo depreciativo, indicado “entre aspas”, Alencar revela a designação corrente dada a muitos dos seus trabalhos destinados ao palco como “tojeiradas”, desde então já considerados tentativas estereotipadas no esforço de elaborar simples narrativas engraçadas.

⁶² Termo de origem italiana, uma breve peça jocosa e menos caricatural que a farsa, podendo ou não ser musicada.

De maneira bem concisa, portanto, reúne e embute semanticamente todas essas restrições típicas de sua dramaturgia sob o termo “tojeiradas”, expressão formulada com intenção explícita e, senão pejorativa, certamente negativa. Melhor dizendo, todos estes aspectos relatados, mesmo separadamente, por si sós já retirariam muito da essência de uma teatralidade porventura existente.

Em contrapartida, após um mês do espetáculo em cartaz no Teatro do Rio, esta avaliação de Alencar (1966) sobre a retomada da peça de Tojeiro já reconhece a presença de uma teatralidade latente, por sua vez também autoral, injetada no texto graças à ousadia desta transposição cênica de uma trama ‘anacrônica’ sendo ‘atualizada’ por Grisolli quase meio século depois.

Este paralelo se confirma pela interpretação cênica dada por Paulo Afonso a esta peça de Tojeiro, ‘atualizando-a’ nesta sua montagem, produzida décadas depois, por um grupo de atores associados para levar a cabo esta iniciativa de produção coletiva.

Contudo, a participação do encenador nesta retomada do texto, como veremos adiante, ocorreu de forma absolutamente acidental e, como decorrência, será tão inesperada quanto também acelerada pela pressão das circunstâncias do próprio processo de produção.

Em entrevista concedida para *O Jornal*, pouco antes do lançamento da peça no Teatro do Rio, Paulo Afonso fez questão de explicar ao repórter que “um diretor não é um simples armador de cenas” e que também preferiu continuar com seu trabalho como jornalista, esperando que lhe aparecesse uma oportunidade aceitável para voltar a dirigir teatro.

Na medida em que aceitou topar este desafio, sua resposta virá na concepção de um espetáculo que, com o espírito de uma paródia ⁶³ cênica mostrou-se, de fato, uma experiência radical: por um lado, regida pela acumulação de novos valores morais e libertários recém-adotados, embora já em uso parcial; e, por outro, uma ruptura repentina proposital que vai ostensivamente provocar com aquela história original contada pela trama criada por Tojeiro.

⁶³ A paródia constitui um gênero literário, geralmente de caráter crítico, humorístico ou irônico. Utiliza a intertextualidade com o intuito de recriar – neste caso, com a linguagem audiovisual da encenação – um novo texto “paralelo”, com base em outro célebre preexistente.

No entanto, há que nomear algo mais expressivo e potente a partir de referências convencionadas, capaz de definir com precisão: afinal, em que consistiria exatamente esta espécie de teatralidade ‘experimental’?

Neste estudo de caso, talvez a resposta passe pelo texto dramático que, de repente, se vê ‘rebaixado’ artisticamente ao ser encarado como mero ‘pretexto’. Pré-texto para ser atravessado por experimentações, advindas mediante descobertas e por meio de possibilidades cênicas inventadas com a finalidade de contrapor diálogos verbais discursivos. Que sejam ‘apenas’ palavras, acrescidas na encenação por gestos ou ações que remetam ao oposto ou ao avesso, uma graça contrária àquilo textualmente dito, contrastando ostensivamente com a cena visualmente sugerida para ser testemunhada pelo público presente.

Deste modo, quem sabe, brotaria ‘outra’ teatralidade para que a encenação pudesse emergir identificável em tudo aquilo que rompe ou justapõe as “dramaturgias” concomitantes, a textual e a corporal também ali presente. Assim, simultaneamente postas em jogo, a todo momento seriam confrontadas no espaço cênico durante sua encenação perante a audiência.

Nesta mesma matéria jornalística citada, ainda que sugerida nas entrelinhas, pode-se notar determinada passagem sendo ostensivamente aberta pelo encenador ao efetuar esta transição da palavra ‘morta’ no papel até ganhar vida, sangue, suor, risos e lágrimas no palco.

Passagem decididamente inventada, antes inexistente e afinal realizada, partindo desse material por escrito transformado em teatro com a redescoberta de sua potencial teatralidade, em direção à criação coletiva de cenas propostas pela concepção da interpretação de um diretor.

Aí residiria o ‘experimento’ como um caminho aberto durante o processo coletivo de criação, que se mantivesse teatral mesmo saindo dos parâmetros cênicos convencionais, já vivenciados em demasia até aqui, agora partindo em busca de outras possibilidades expressivas.

Ao inventar outro rumo à procura, então, de novos conteúdos e outras formas que possam ser associados numa elaboração narrativa conjunta, com intuito de preencher, mediante movimentos e ações físicas concretas, o espaço abstrato de uma cena por todos tornada visível.

O que percebemos são ensaios de ‘tentativa-e-erro’ pensados para provocar esta passagem criativa de seu estatuto de “escritor-dramaturgo” para algo ainda indefinido, muito embora intrinsecamente comprometido com determinada invenção de uma cena ‘inexistente’.

Evidentemente, sem qualquer garantia de êxito nesta empreitada rumo ao desconhecido, o que assume um caráter eminentemente ‘experimental’ na proposição de narrativas vivas, desafiadoras e arriscadas – ou melhor, em vias de serem relidas, reinterpretadas, ressuscitadas ou, em última análise, se fosse o caso, até mesmo ‘re-teatralizadas’.

Os antecedentes imediatos dessa produção realizada para ocupar o Teatro do Rio – o antigo Teatro São Jorge, atualmente batizado como Teatro Municipal (ex-Experimental) Cacilda Becker, gerido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) para a Dança – revelam de quem, afinal, foi a iniciativa para a retomada, naquele ano de 1966, deste original de Tojeiro escrito em 1921.

Conforme indicada no programa da peça, a ficha técnica do espetáculo mistura alguns profissionais já veteranos com outros iniciantes, compondo da seguinte maneira a equipe de criação desta nova encenação proposta por Paulo Afonso para este texto:

Teatro do Rio ⁶⁴ – Rio de Janeiro
Estreia em 23 de maio de 1966.

Pequeno Teatro Musicado apresenta
Onde Canta o Sabiá
Comédia de GASTÃO TOJEIRO

Direção de PAULO AFONSO GRISOLLI
Assistido por Sandra Dieken e Lafayette Galvão

Coreografia de Sandra Dieken

Cenários e Figurinos de Campello Neto

Direção Geral de Cena de Antônio Pedro

(Distribuição do Elenco, por ordem de entrada)

INÁCIA	Suzy Arruda
MARCELINA	Helena Barreto Leite
FABRINO	Emiliano Queiroz
VIRGÍNIA	Norma Sueley
JUSTINO	Afonso Stuart
LEOCÁDIO	Carlos Koppa

⁶⁴ O Teatro do Rio, localizado à Rua do Catete 338, zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, permanece aberto e funcionando com programação regular, reservada preferencialmente para espetáculos de dança. Em 1975, foi rebatizado com o nome de Teatro Experimental Cacilda Becker, em homenagem à grande atriz falecida em 1969.

NAIR	Marília Pêra
ERNANI	Nestor Montemar
RITINHA	Suely Franco
ANTÔNIO	Lafayette Galvão
BASÍLIO	Cazarré
ELVÍDIO	Gracindo Júnior

Esta montagem constituiria o primeiro experimento teatral realmente assumido por Grisolli enquanto tal. A dramaturgia vista por ele como inspiração para a invenção de determinada linguagem cênica, digamos, mais autoral. Como se o seu percurso na liderança dos processos coletivos até então houvesse, de fato, pavimentado maior independência em sua liberdade de criação, na inquietude de sua ousadia ao “experimentar” uma transposição cênica.

Neste caso, tanto a erotização presente nos diálogos quanto a que foi explicitamente inserida pela direção da peça nas relações entre os personagens desvelam outros parâmetros expressivos mediante ‘experimentos’ cênicos – via junção do canto e da dança com o humor – contrapondo, aos diálogos originais, a questão implícita de uma sexualidade contemporânea ‘redescoberta’, para ser impressa naqueles “enamoramentos” narrativos, mútuos e imaginários, descritos pelas ingênuas “histórias de amor” traçadas dramaturgicamente entre as personagens.

Neste sentido, a trama urdida por Tojeiro para abordar usos e costumes em voga em 1921 será “indevidamente atualizada”, ou seja, transposta e trazida para o seio da verdadeira revolução sexual ainda em pleno andamento, despontando ali em meados da década de 1960.

Valores e hábitos sociais sendo introduzidos pelos novos tempos vividos, contra a força contrária da resistência conservadora, serão ampliados pela leitura da encenação, detalhada na interpretação para favorecer o duplo sentido. De modo intencional, pela ação em jogo e com o fim de suscitar um tipo de humor gestual e um tempo de comédia estabelecidos entre os atores.

Numa abordagem ‘erótica-afetiva’ dos conteúdos amorosos, cria-se uma dinâmica condutora de movimentos ‘correspondidos’ e decorrente aproximação com o desejo sexual afinal sempre se mostrando, presente em todas as atrações físicas e combinações, possíveis ou prováveis entre personagens, a sugerir sedução sensual entre os integrantes da família retratada, bem como entre empregados e visitantes.

Grisolli irá, assim, colocar em movimento novas relações inventadas entre personagens, a fim de que possam expressar aquela atração sexual implícita em outro jogo cênico paralelo, embora ainda atrelado ao discurso verbal conduzido pelos diálogos originais, agora certamente ‘adulterados’ e ampliados, conforme descrito em crítica de SANZ publicada sobre o espetáculo:

Grisolli, sobre uma peça patentemente sem valor para o momento, criou, a partir de uma interpretação própria, um espetáculo dinâmico, dando novo sentido às diversas cenas, aos diálogos, encontrando intenções perdidas na ação dos personagens e revelando com extraordinária beleza a presença do sexo na casa de Nair (a mocinha). Mesmo o “final feliz” ganha para Grisolli um novo sentido, rompe o corriqueiro do texto e despe a mistificação romântica do caso amoroso e ingênuo de Tojeiro. Revela-se o sexo, a presença material a cada passo e todos os acontecimentos se tornam extraordinários (SANZ, “Excelente canto do sabiá”. Última Hora: Rio de Janeiro, 26 mai.1966).

Fundamental esclarecer, entretanto, que o próprio diretor Paulo Afonso Grisolli não foi o responsável direto pela escolha desta proposta de texto para ser encenado naquele exato momento de sua trajetória, tampouco para os tempos sombrios em que se viu mergulhado todo o nosso País. Numa entrevista impressa, já na divulgação da estreia, o ator Nestor de Montemar (1933-1995), integrante do elenco original da montagem, conta a sua versão dos fatos:

(...) Gracindo Júnior, Lafayette Galvão e eu (...) resolvemos formar nosso próprio grupo para explorar temas brasileiros ou não dentro do gênero daquela peça, musical-de-bolso, inteligente, sem as pompas da Praça Tiradentes. Contamos, desde logo, com o entusiasmo de Marília Pêra, Norma Suele e Sueli Franco, nossas colegas (...). Assim nasceu a cooperativa que se chama Pequeno Teatro Musicado. Decidimos estreiar lá mesmo no [Teatro] Carioca com “Onde Canta o Sabiá”, de Gastão Tojeiro, na versão de Hermilo Borba Filho, encenada em São Paulo pela Companhia Cacilda Becker, daí termos convidado Walmor Chagas para nos dirigir. Os ensaios já estavam em meio, já tínhamos passado para o Teatro do Rio (o Carioca foi cedido a outra empresa) quando Walmor alegou que estava doente e sumiu. Passamos uma noite discutindo o caso e surgiu o nome de Afonso Grisolli (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 19 jun.1966).

Na realidade, de acordo com o que se percebe acima, o convite lhe havia chegado por parte desse grupo de atores já bastante desgastados pelo fato de que o diretor

inicialmente incumbido desta tarefa – Walmor Chagas ⁶⁵ que, havia dois anos, participara do elenco da montagem paulistana – teria desistido da empreitada pouco antes, abandonando a liderança de produção do projeto em meio aos ensaios já iniciados. Esta situação se confirma segundo as próprias palavras de Grisolli, gravadas em áudio no seu depoimento prestado para o MIS-RJ:

E, de repente, me aparece em casa um dia (...) o Gracindo Júnior, que eu não conhecia, dizendo o seguinte: Grisolli, nós estamos montando uma peça do Gastão Tojeiro, que o Hermilo Borba Filho dirigiu em São Paulo como musical e que o Walmor Chagas ficou de dar um retoque, mas o Walmor acabou não podendo e então não deu retoque. Está um caos danado, ninguém se entende. Você podia ir até lá dar um retoque pra gente? (GRISOLLI, 1976, *Depoimento para a posteridade*, MIS-RJ: 120’).

O alegado “retoque”, no final das contas, iria provocar uma reviravolta completa na encenação que Paulo Afonso acabaria por propor àquele coletivo de artistas “bem-intencionados”. Tratava-se de um grupo heterogêneo com elenco composto por uma dúzia de atores, conhecidos seus de longa data e já profissionais, alguns bem experientes e outros ainda iniciantes na atividade profissional ou quase isso, segundo declara:

Tinha uma moça lá que eu não gostava nada, que era a Marília Pêra, entende, que tinha feito aquele musical aí no [Teatro] Carlos Gomes: *Como vencer na vida... [sem fazer força]* ⁶⁶. Sei lá, um desses negócios com o Procópio [Ferreira]. Achei uma calamidade de atriz, aquela coisa sem graça e tal. Nossa, a Sueli Franco, Carlos Koppa, Nestor de Montemar, Emiliano Queiroz, que naquele tempo tinha vergonha de falar em cena... Meu Deus do céu, o Emiliano virou um excelente ator realmente! Eu olhei e achei uma catástrofe. Eu não tenho o direito de dizer que é uma catástrofe? Ou tenho? Eu vou dizer: minha gente, me desculpem, mas isso aqui é uma catástrofe, uma calamidade. Eu não me meto nesse troço, não (GRISOLLI, 1976, *id. ibid.*).

Apesar de se sentir bastante honrado por ter sido lembrado, Grisolli pediu tempo para que pudesse analisar devidamente aquela proposta. De fato, acabou por aceitar a sugestão deles para assistir algum dos ensaios em andamento para que, então, pudesse observar aquilo que porventura já tivessem apontado teatralmente até ali.

⁶⁵ Walmor de Souza Chagas (1930-2013): ator renomado, autor, diretor e produtor teatral brasileiro.

⁶⁶ Versão do clássico musical da Broadway, em cartaz no Rio em 1964, conta a história de como um limpador de janelas sobe até o topo da carreira corporativa contando apenas com um simples livro de autoajuda como guia.

Na verdade, Grisolli não gostou de absolutamente nada daquilo que viu no ensaio, seguindo a sugestão dada por Gracindo, segundo relata:

“Faz o seguinte: você vai lá e vê o espetáculo, se dá pé, se não dá pé”. Eu fui lá ver, li [o texto] num ônibus rapidamente porque eu tinha compromissos e tal. Não achei nada... Meu Deus, quebrei a cara! Fui ver o que eles estavam montando e não gostei de nada. Fizeram o primeiro ato para mim. Eu achei uma catástrofe. Se vocês me querem mesmo, parem tudo e me deem 35 dias, passem dois em casa. Enquanto eu elaboro o espetáculo, vocês esquecem o que fizeram e eu vou começar tudo de novo. Eu, no fundo, tinha um medo que me fazia torcer para que não topassem. E eu lá sabia o que eu ia fazer, meu Deus do céu! Toparam. E eu me vi de repente numa peça e disse pra Norma [Costa, sua esposa na época]: eu não acho nada aqui! (GRISOLLI, 1976, *id. ibid.*).

Voltou para casa bem desanimado com aquele texto escrito há tanto tempo, no qual sequer reconhecia qualquer mérito que fosse. Ainda sem entender o propósito que teria levado aquele grupo de atores, numa situação periclitante de quase desemprego, a se arriscarem naquela aventura de trabalhar artisticamente com uma dramaturgia tão ingênua e – ainda pior – a seu ver totalmente ‘datada’.

Além disso, como um agravante do seu ponto de vista, sem nem ao menos conseguir apresentar dramaticamente qualquer outro atrativo, nenhum desafio maior em sua estrutura narrativa que justificasse todo aquele investimento coletivo para a sua realização.

A princípio, viu-se pouco inclinado a aceitar aquele convite inesperado apesar de, na ocasião, estar trabalhando “apenas” como chefe de redação, ou melhor, jornalista-editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, suplemento cultural que se tornou referência na época e que, ao menos, já lhe garantia uma sobrevivência digna.

Mesmo sem nenhum trabalho à vista na área cênica, o seu temperamento tido como ‘irascível’ o levou a declarar sem rodeios que “não embarcaria em canoa alheia”, segundo afirma explicitamente no áudio transcrito de seu *Depoimento para a posteridade* gravado em 1976:

Eu disse: em canoa alheia eu não embarco, em canoa alheia eu não embarco! Vocês estão me pegando num momento em que eu tenho febre de fazer espetáculo. De repente, faz seis meses que me esqueceram em minha casa e eu me sinto um rejeitado. Estou louco para fazer espetáculo, mas em canoa alheia eu não embarco. Se vocês quiserem começar de novo, eu topo. (GRISOLLI, 1976, *id. ibid.*).

Realmente, havia alguns meses já que concluía sua encenação anterior: *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets (1906-1963), com o grupo Teatro de Repertório (1964-65), que incluía no elenco, dentre outros, os atores Fábio Sabag (1931-2008) e Ary Coslov (n.1942), que cumpriu temporada de relativo sucesso no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.

Entretanto, após quase declinar deste novo convite recebido para dirigir teatro, mesmo contrariado decidiu investigar se, acaso, conseguiria descobrir algo para ser minimamente criado a partir daquele texto que, desde logo, passou a considerar apenas como um ponto de partida – ou seja, um mero ‘pré-texto’.

Com este espírito tipicamente ‘experimental’, Paulo Afonso iria aplicar, neste caso, o que posteriormente viria a identificar como algo afinal sendo apropriado esteticamente por seu ‘teatro de invenção’: o esforço coletivo de cantar e dançar como se estivessem na corda bamba e à beira de um abismo, no limite mesmo das próprias precariedades estruturais e das condições disfuncionais às quais, de maneira geral, se submete a atividade cênica no Brasil.

De repente, conforme reconhece numa espécie de surto, de um *insight*, vislumbrou algo potente que talvez pudesse fazer sentido: a reutilização daqueles diálogos em outra dimensão interpretativa, que pudesse se conectar diretamente com a realidade de então a partir da experimentação de uma linguagem paralela, sub-reptícia, usando o texto apenas como alavanca para ressignificar a ambiência libertária daquele momento característico – e ‘contracultural’.

Isto o levaria, então, no rumo de recursos tradicionalmente acionados por aspectos sedutores mais próximos de um teatro musicado e dançado, ainda acrescido de um tipo de humor mais lascivo, malicioso, picante, típico da luxúria no dito ‘teatro ligeiro’ que, por sua vez, abusa dos duplos sentidos, sempre como provocação certa direcionada ao público. Foi assim que conseguiu, afinal, encontrar uma saída cênica que realmente lhe pareceu satisfatória:

E de repente leio e releio, leio e releio, acho aquilo um negócio assim... Ah, meu Deus do céu, e se esse negócio aqui vier para cá, hein? Ah, melhorou um pouco... E comecei, realmente, a perceber que tinha que reestruturar. Bati a mão na testa: meu Deus, isso aqui é uma história de amor de 1920! Essa coisa tem que ser sacudida musicalmente, e não pela canção de amor de 1920. Tem que ser criticada pelo ponto de vista do amor de hoje, de 66. Enquanto o amor se manifestava em canções e modinhas de 1920, a canção de amor por excelência hoje é *Help*, dos Beatles. No fundo, o que esta peça manipula é a vergonha do sexo escondida nas relações amorosas. Ora, eu vou pegar este detalhe e vou trazer para o primeiro plano, e vou ampliá-lo (GRISOLLI, 1976, *id. ib.*).

Ou seja, Grisolli leu e releu pensando em injetar, na encenação, algo mais interessante do que aquela família suburbana de classe média, de hábitos corriqueiros praticamente engessados, cuja rotina estruturada por Tojeiro para cada personagem, em suas funções narrativas, sempre se revelava anacrônica em relação aos novos usos e costumes já em curso.

Neste sentido, o eixo interpretativo teria de ressaltar, como mote, aquilo que explicitamente já convergiria para uma fala sintetizadora e plena de malícia sugerida por parte de um integrante daquela família aparentemente bastante ‘convencional’ – o ‘primo-parasita’ Ernani: “Aqui nesta casa, o que mais se faz é namorar...”.

As expectativas de conexão amorosa entre casais, que aparecem ao longo de toda a trama, deixariam de ser previsíveis, não mais apegadas a valores éticos e morais defasados, conforme provavelmente desenharia a musicalidade de alguma modinha romântica de sucesso, típica da época de Tojeiro.

Para a efervescência dos novos ares libertários, com usos e costumes sob permanente questionamento e contestação, a canção de amor correspondente teria de ser mesmo um pedido de socorro, meio desesperado até, clamando por mais intimidade, afeto e menos hipocrisia em meados daqueles ‘contraculturais’ anos de 1960 – a década que, surpreendentemente, de fato acabaria por ‘mudar o mundo’. O próprio Grisolli se espantou com esta sua ideia:

Ora, quem faz isto em Arte hoje em dia, quem pega realmente um detalhe do cotidiano e o superamplia é exatamente a *pop-art*. Meu Deus, eu vou fazer um espetáculo *pop*! Cheguei no dia seguinte, me reuni com o pessoal da produção e disse: vocês me desculpem, se quiserem desistir ainda estaria em tempo, mas eu vou fazer um espetáculo de *pop-art* no teatro brasileiro. Ninguém entendeu! (GRISOLLI, 1976, *id. ib.*).

Aliás, uma única integrante do grupo – Marília Pêra – entendeu perfeitamente aquilo que Paulo Afonso estava propondo fazer com aquele texto – um espetáculo *pop*, o pioneiro *made in Brazil* – conforme ele próprio reconhece, ao ressuscitar a comicidade que interessava imprimir na montagem e ao comentar a participação de outros atores do elenco:

E ensaiamos 30 dias durante os quais ninguém entendia nada na verdade. As pessoas tinham medo de mim! Me lembro que uma vez eu passei pela Dudu Barreto Leite, eu ia marcar uma cena com o Carlos Koppa, entende? A Dudu cutucou o Carlos Koppa assim: se prepara que ele vem com você agora, hein! (*Risos*) Marília Pêra entendeu! E Afonso Stuart se submeteu a uma disciplina incrível, realmente, esse homem eu adoro como ator realmente. E Cazarré disse: não é cômico, Grisolli, não é cômico, Grisolli! Entende? Ele queria fazer apelação de televisão e eu disse: Cazarré, não é isso! E fui... e, no fundo, eu tinha uma visão intuitiva das coisas que me permitiu morrer de rir na plateia enquanto eu ensaiava. Eu dizia: eu vou virar a mesa! Entende? Era muito engraçado. Pô, sensação de vitória realmente (GRISOLLI, 1976, *id. ib.*).

Movimentando-se já com alguma desenvoltura pelo terreno ‘desconhecido’ da arte conceitual, Paulo Afonso tenta sintonizar ‘tendências e obsessões’ postas em jogo nesta espécie de ‘virada’ paradigmática de uma Arte que já se rotulava ‘contemporânea’ – produção antes designada como ‘pós-moderna’, na falta de um termo melhor, até se assumir como atual: com a adoção da tônica experimental, efetivamente vai se colocar na vanguarda da criação artística na ocasião.

Pop Art é a abreviação em inglês para a *Popular Art* que surgira uma década antes, em meados dos anos de 1950, com objetivos claros: abraçar e desconstruir imagens pertencentes à cultura de massa, aquela que é elaborada para as grandes multidões da ‘sociedade de consumo’.

Por sua vez, o consumo capitalista incentivado sempre vem embutido no mesmo pacote em que se exhibe a ‘sociedade do espetáculo’, em detrimento dos interesses efetivamente apropriados por uma ‘sociedade de indivíduos’.

Todas essas designações constituem aspectos sociais associados ao culto popular de uma ‘maioria silenciosa’: ou seja, grande parte do contingente populacional que habita os centros urbanos, um povo tornado invisível em meio à ‘multidão solitária’.

De repente, ao se deparar com uma lata de sopa *Campbell’s* ou mesmo com uma *Marilyn Monroe* colorida, temos a *Pop Art* nos convidando a olhar para o que está bem diante dos nossos olhos, nos convocando a questionar criticamente o que é ‘Arte’.

Assim, o *Pop* vai se constituindo como um movimento artístico que nos leva a um passeio por cores vibrantes, ícones da cultura de massas prontos para consumo imediato – *prêt-à-porter*, como segue designada a moda –, sempre festejados com uma pitada de ácida ironia no mergulho neste universo popular, não à toa bem colorido, já que repleto de significados.

Com esta proposta inesperada e atrevida, portanto, Paulo Afonso retorna ao grupo de atores desempregados do Pequeno Teatro Musicado decidido a encenar algo radicalmente diferente: até para si mesmo, a única possibilidade que vislumbrava para aderir àquele projeto. E, mesmo assim, com a condição inegociável de que todos teriam de se submeter, sem resistências, à sua liderança.

Para conduzir aquela sua concepção inegavelmente radical, teria de instrumentalizar diálogos escritos há décadas apenas como mero pretexto, agora esforçando-se por inventar uma leitura cênica em prol de estabelecer uma narrativa sintonizada com aquela atualidade mais ‘humanizada’, daquele momento libertário e invariavelmente contestador do ‘desbunde’ total.

Seriam experimentações intencionais à procura de outra linguagem corporal, musical e ao mesmo tempo gestual, para falar teatralmente daquela realidade contemporânea, ainda sendo vivenciada naquele momento mediante mudanças cada vez mais frequentes e aceleradas. A partir daí, havia que elaborar outras interações sociais compartilhadas por familiares nas relações interpessoais afetivas, as convenções mais recentes em vigor no seio daquela juventude que se queria revolucionária, apartada de um passado massacrante e sexualmente repressor.

Ponto pacífico em qualquer análise, a efervescência artística do período comprova o fato de que novas realidades diferentes se impunham transbordantes de rupturas estéticas e políticas, compondo uma lista quase interminável de transformações sociais em andamento acelerado em meados daquela década que, consensualmente, “mudaria o mundo”.

Estava em jogo a invenção de uma linguagem cênica como ruptura para validar um texto datado, já superado pela prática social corrente propiciando, portanto, experimentos arriscados. A fim de causar, inclusive, certo estranhamento cumulativo: o conteúdo dramaturgico passa a ser encarado como mero pretexto na busca de novas diretrizes cênicas dando conta de outras abordagens possíveis para a criação, cujo texto ocupasse todo o espaço tridimensional de cenas.

Em decorrência disso, as questões morais apareceriam referidas em épocas diferentes: de um lado, mediante a proposição de uma dramaturgia ingênua e conservadora, tradicional; e, por outro, mediante o experimento da sua colocação em cena com humor crítico, decorrente do contraste estabelecido entre o discurso textual e a ação sugerida pelo movimento, por meio daquele jogo cênico inusitado e estabelecido para percorrer toda a narrativa da encenação.

Mediante um esforço criativo coletivo, a construção deste processo teatral aparentemente ‘desorientado’ vai sendo direcionada, sob a liderança de Grisolli, para o contexto daquela liberação sexual e convulsão social explosivas em andamento, típicas daquela década.

Se, por um lado, esta ‘interferência’ cênica na estrutura da dramaturgia original serviria, sem dúvida, muito bem a seus propósitos, por outro evidentemente atrairia reações, por vezes virulentas, por parte dos defensores de plantão do autor Tojeiro, conforme se pode constatar neste trecho da crítica publicada com o sugestivo título de “Onde o sabiá canta diferente”:

(...) o jovem diretor poderia ter modernizado a comédia carioca, introduzindo-lhe todos os elementos que lhe alteram a fisionomia atual, mas lhe dando feição uniforme e sensata mesmo dentro do disparate que caracteriza a sua atual encenação. Não o fez. Misturou tudo. Respeitou o texto (não muito), observou a época, manteve o campo de ação (um subúrbio carioca), mas despessoalizou os tipos quase ingênuos criados pelo autor. Transformou criaturas e falseou intenções. Sacrificou o entrecho simples, quase banal, dando feição diferente, diferentíssima da estória original. Não importa que tenha feito tudo isso com inteligência, com bons achados cômicos, buscando uma solução comercial de agrado certo do público. Iria até aí o direito do diretor? Por que transformar uma senhora ranzinza, mas inteiramente dedicada aos seus deveres domésticos, numa velhota desfrutável, sapeca e de moral duvidosa, como é o caso de *Inácia*? O mesmo acontece com *Justino*, o chefe de família sacrificado, padrão, como se verifica com quase todos os tipos (...) mas não é o samba nascente nem o *charleston* que predominam, e sim o “twist”, a canção italiana, o “iê-iê” (ALENCAR, *A Notícia*: Rio de Janeiro, 23 jun.1966).

Uma semana após o lançamento da peça, para cultivar aqui o contraditório em relação à citação anterior, em matéria logo publicada sem qualquer título anunciando seu conteúdo,

o crítico teatral César Vieira ⁶⁷ (futuro dramaturgo e diretor atuante em periferias paulistanas) se indaga: como aquele jovem diretor faria para injetar sangue novo naquele “papiro” da comédia brasileira? E ainda confessa sua curiosidade frente à divulgação da promessa de que aquela encenação iria dar ao velho texto “um tratamento original e mesmo audacioso”.

Posta inteiramente de lado a experiência realizada dois anos antes por Hermilo Borba Filho, com a montagem paulistana transformada em musical, Vieira parece duvidar se seria possível Grisolli ir mais longe ainda do que o teatrólogo pernambucano e se aquela comédia, esclerosada e caduca, suportaria uma nova adaptação tal como aquela novidade no palco:

Pois aqui estou para dizer que me parece haver dado certo o processo de “ressurreição” usado por Grisolli: aquela história divertida de amor suburbano, do Rio do primeiro quartel do século, é, em essência, a mesma, dentro de outro tempo. O jogo humano, o antigo, mas enquadrado, observando fórmula atual. Como se figuras antigas, de álbum de retratos de família, deixassem de repente a sua condição parada e triste de gente morta e reaparecessem, vivas e bulindo, já não mais ao som de uma valsinha romântica ou de um chorinho macio, mas à cadência de canções bossa-nova e até de um “help” meio delirante (VIEIRA, *O Jornal*: Rio de Janeiro, 02 jun.1966).

Neste sentido, inclusive, caberia citar esta firme declaração dada por José Celso Martinez Corrêa (1937-2023), numa entrevista concedida a Tite de Lemos (1942-1989), em publicação temática de uma coletânea de artigos sobre o Teatro Oficina, enfocando a continuidade da sua produção:

Realmente, espetáculos como *Onde Canta o Sabiá*, de Grisolli, muitos de Abujamra e de outros diretores são tentativas de estabelecer entre nós um tipo de arte: a arte da direção, a do texto da direção. Dirigir não é como no tempo do TBC, manter o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado, dar ritmo aqui e ali, meter uns cenários bem pesados de compensado e pronto. Há já mais de um século de arte supercriadora de *mise-en-scène*, e hoje essa é a única forma de produzir um teatro como arte. Recriação que é criação. (...) Nós temos de criar entre os novos realizadores, enfim, entre a mentalidade nova de teatro, atores, cenógrafos, diretores, um órgão de imprensa que nos possibilite os debates sobre a nossa experiência (CORRÊA *apud* LEMOS, *a Parte*, n.1, TUSP, março e abril de 1968, p.109).

⁶⁷ Nome artístico profissional de Idibal Almeida Piveta (1931-2023): autor, diretor e advogado brasileiro. Um dos fundadores do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, pioneiro na utilização dos processos de criação coletiva, dedicando-se a uma dramaturgia popular e comprometida com o ‘teatro de resistência’. Como advogado, César Vieira teve importante atuação defendendo presos políticos durante a ditadura militar, entre os anos de 1968-1980.

Em outra reportagem também publicada um pouco antes do lançamento da peça, por outro lado, o diretor Grisolli esclarece ao jornalista Ney Machado (1966), numa entrevista concedida com a finalidade de divulgação do espetáculo, algumas dessas constatações que lhe serviram como ponto de partida para realizar a concepção proposta, expressando sua interpretação para o texto “ultrapassado” de Tojeiro:

Depois que li a peça, senti que havia amor em todas as cenas, claro que um amor da década dos 20. Sem deturpar os diálogos, submeti essas intenções amorosas ao ritmo do amor dos nossos dias, daí ter encaixado música dos Beatles e outras. Você repare que 80% das músicas dos Beatles ou da geração do iê-iê-iê falam em amor. Algumas vezes esse processo crítico traz o íntimo do personagem para fora, é o subconsciente que se revela. Certas frases, que eram ditas dentro de um colóquio familiar, ganham nova dimensão porque eu as separei da cena e o personagem as diz em *close-up*, extravasando sentimentos, é a ampliação do detalhe, a valorização do cotidiano e que por isso mesmo ganha um impacto tremendo, ao ponto de alguns perguntarem: – “Mas Gastão Tojeiro disse isso?” (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 19 jun.1966).

Buscando uma abordagem mais distanciada, nutrindo uma análise que se queira isenta, impõe-se como fundamental lançar outro olhar, neutro, mas sem deixar de ser crítico, a partir de registros jornalísticos que possam confrontar os testemunhos citados, ao polemizar questões estéticas ou mesmo se contrapondo ao discurso dos artistas diretamente envolvidos com aquela proposta de encenação – que já surge provocativa posto que inovadora, desafiando padrões.

Ademais, é preciso não perder de vista a eficácia e o alcance de um experimento cênico, por mais que se possa enxergar este processo artístico produzido apenas em termos conceituais, de forma isolada e independentemente dos resultados porventura dele decorrentes. Convém examiná-lo mediante eventuais impactos acaso alcançados, tais como a recepção do público.

Sobretudo ao considerarmos que, naquele momento histórico, a cidade do Rio de Janeiro – felizmente para a nossa memória coletiva, tão dependente de registros regulares – ainda contava com algo especial e que foi se perdendo com a passagem do tempo: a circulação de cerca de uma dúzia de diários impressos ⁶⁸, e isto sem contar com as revistas semanais, quinzenais ou mensais.

⁶⁸ *Jornal do Brasil, O Globo, Correio da Manhã, Diário de Notícias, O Jornal, Tribuna da Imprensa, Última Hora, Jornal do Commercio, Gazeta de Notícias, O Dia, A Notícia, Luta Democrática, Jornal de Letras e Jornal dos Sports.*

Mais especificamente, os jornais mantinham críticos contratados para redigirem colunas especializadas no movimento teatral da cidade, a saber: Yan Michalski (*Jornal do Brasil*), Martim Gonçalves (*O Globo*), Van Jafa (*Correio da Manhã*), Ney Machado e Henrique Oscar (*Diário de Notícias*), Philomena Gebran (*O Jornal*), Fausto Wolff (*Tribuna da Imprensa*), Luiz Alberto Sanz (*Última Hora*), Luiza Barreto Leite e Eliza Schaffman (*Jornal do Commercio*), Ari Vasconcelos (*O Dia*), Edigar de Alencar e César Vieira (*A Notícia*). Uma imprensa bem atuante, portanto, reservando espaços em suas pautas para acompanhar o movimento cênico carioca. Além disso, há que considerar ainda certa qualidade de comprometimento por parte de intelectuais especializados e dedicados à crítica teatral.

Esses jornalistas, por sua vez, assinavam colunas próprias, mesmo semanais, dedicadas exclusivamente à divulgação de lançamentos, registro das temporadas e análise crítica da programação de peças em cartaz na cidade, além de artigos por vezes acompanhados por fotos, para divulgação, sempre que possível ou demandado pelos produtores, artistas ou empresários.

Neste sentido, a fortuna crítica alimentada por matérias jornalísticas daquele período se impõe com grande relevância, situando-se entre as principais fontes consultadas no decorrer desta pesquisa, em que muitos de seus ‘atores’ transitam entre o jornalismo e as artes cênicas.

Já dada por cumprida a etapa de renovação da cena carioca na segunda metade do século XX, após longo processo de modernização teatral já sedimentada notadamente no circuito cultural Rio-São Paulo, o contexto cênico passa a buscar outras frentes de inovação e experimentação. Este estudo procura identificar evidências ou sinais emitidos após o salto dado com a introdução de determinado caráter experimental nas práticas de produção teatral.

Nesta aproximação, emergem desde enfoques mais complexos até avaliações menos detalhadas por parte da crítica mais especializada, trazendo diversas referências a contribuições dadas, naquela época, por esta montagem da encenação de Grisolli posta em foco.

Priuncipalmente numa época ainda relativamente pobre em registros visuais, se comparada aos recursos hoje disponíveis, em que limites documentais acabam se impondo ao esforço dispendido para preservar a memória de uma Arte sempre em

movimento, composta de ações assim tão efêmeras, sem dúvida alguma também inerentes à atividade teatral.

Reforçado pelo fato de que o próprio Grisolli, também jornalista, tenha desenvolvido sua trajetória profissional sempre se dividindo entre o palco e a redação de um jornal, há que considerar também a visão privilegiada de seus colegas de ofício em ambos os ambientes de trabalho: à análise formal por parte de redatores experientes, na apreciação dos seus espetáculos, se somam percepções e comentários provenientes da própria classe artística.

Com o intuito de confrontar outros pontos de vista emitidos sobre as questões cênicas anteriormente citadas por Paulo Afonso – e que envolvem esta sua experiência com a linguagem teatral adotada nesta concepção para o texto original de Tojeiro –, seguem manifestações publicadas a este respeito que possam contribuir para a apreensão de diferenças apontadas entre o jogo dramatúrgico totalmente diverso proposto por ambos – o do autor dos diálogos que compõem o texto e o do diretor, nesta sua transposição para o espaço tridimensional do palco.

Segue neste sentido, por exemplo, reportagem publicada logo após o lançamento da peça em que o jornalista Ney MACHADO, na sua coluna no *Diário de Notícias*, demonstra total surpresa ao se referir à inesperada trilha musical adotada pela encenação.

Numa desorientada tentativa que busca definir o que seria exatamente aquele espetáculo divulgado como “primeiro musical *pop* do teatro brasileiro”, escancara o conflito existente entre dois contextos musicais históricos – algo que aponta ostensivamente logo no título escolhido para a sua resenha crítica daquela montagem: “O Charleston virou iê-iê-iê”. Aliás, nesta mesma matéria ainda declara: “Não há dúvida de que esta peça é muito mais Grisolli do que Tojeiro”.

Para determinar a relevância presumida por esta sua afirmação, além evidentemente da versão do diretor, ele entrevista também um integrante do elenco, o ator Nestor de Montemar (1933-1995), procurando alguma provável definição possível para a peça que acabara de ver.

Machado (1966) passa a investigar, então, a posição defendida pelos artistas envolvidos naquela realização até descobrir, afinal, como surgira aquela ideia aparentemente despropositada.

Resolve, para tanto, transcrever literalmente alguns “aplausos” oriundos de ‘gente de teatro’, ou seja, de seus próprios pares profissionais, conforme se segue:

Gianni Ratto afirmou: – “Nunca vi um musical feito com tanta garra e inteligência”. Hamir [*sic*] Haddad, diretor de *Receita de Vinicius* e de *Verde que te quero verde*, confessou: – “Com a *Receita* e o *Verde* estava me preparando para fazer algo igual. Grisolli já fez. Não tenho mais nada a fazer, nesse setor”. A atriz Iolanda Cardoso vibrou: – “É o espetáculo mais pra frente que já vi em teatro”. Oduvaldo Viana Filho ficou tão entusiasmado com o espetáculo, que marcou reunião extra no Super Shopping Center⁶⁹. Não se conforma com o fato de que uma peça tão brilhante não ter tido ainda a publicidade que merece. Está cheio de planos para ajudar os seus colegas (MACHADO, *Diário de Notícias*: 19 jun.1966).

Durante todo este período em que Grisolli foi o jornalista responsável pela edição do *Caderno B*, suplemento cultural diário do *Jornal do Brasil*, o teatrólogo, ensaísta e professor Yan Michalski (1932-1990) também foi seu colega de redação. Respeitado no meio profissional por sua erudição e vasta produção teórica nesta área artística, Yan trabalhou por mais de duas décadas ininterruptas designado como crítico para acompanhar a programação teatral carioca.

Algo raro durante o longo tempo no exercício desta função, publicou em duas partes sua apreciação do conteúdo da peça de Tojeiro ‘filtrada’ pela leitura cênica proposta por Grisolli. O fato de que tenha procedido assim, com o intervalo de uma quinzena, nos leva a supor que, para retomar e descrever detalhes, provavelmente tenha assistido novamente a outra sessão do espetáculo em cartaz.

Em sua “Primeira crítica”, publicada logo em seguida à sessão especial para a classe artística e, na sequência, também para a crítica especializada (uma espécie de pré-estreia para divulgação de lançamento do espetáculo), MICHALSKI (1966) assim inicia suas considerações a respeito desta montagem da comédia de Tojeiro, trazendo à tona aquela eterna discussão acerca de até que ponto seria tolerável a licença poética a que o diretor teria direito em relação à interpretação do texto original de uma peça assinada.

Reflete, ainda, sobre este caso de infidelidade aos propósitos do autor, ao utilizar as palavras dele como trampolim para poder mergulhar em outra narrativa cênica

⁶⁹ Primeiro empreendimento comercial do gênero na cidade do Rio de Janeiro, situado entre as ruas Siqueira Campos e Figueiredo de Magalhães, em Copacabana. Mesmo ainda inacabado, na época chegou a abrigar três teatros com programação regular: Teatro Cimento Armado, no térreo; Teatro Thereza Rachel (atual Claro Mais) e Opinião (depois Teatro de Arena). Mais recentemente, se tornou conhecido como ‘Shopping dos Antiquários’.

paralela, embora mantendo a mesma trama concebida originalmente para contar aquela “história de amor”:

Assim como temos defendido, via de regra, os dramaturgos contra certos excessos dos encenadores, não teremos dúvida, desta vez, em defender as liberdades do diretor, embora os excessos cometidos por Paulo Afonso Grisolli tenham sido, possivelmente, os mais extremos de que tenhamos notícia em nossos palcos. Acontece que *Onde Canta o Sabiá*, nos seus 45 anos de existência, envelheceu séculos, e a sua encenação *a vero*, procurando reproduzir as suas amáveis e pálidas características de comédia de costumes, só poderia ter um remoto resquício de interesse para uma reduzida minoria de incorrigíveis saudosistas (MICHALSKI, *Primeira crítica: Caderno B do Jornal do Brasil*, 25 mai.1966).

Além de apontar a interpretação dada por Paulo Afonso como algo nunca antes visto entre nós, não custa mencionar que esta antiga questão, aliás, remonta ao final do século XIX quando, quatro décadas antes de Tojeiro escrever sua comédia, a cena realista-naturalista se recusa a se constituir como mera moldura para o ‘textocentrismo’ até então praticado.

A dramaturgia ‘experimental’ continuou inventando e consagrou esta outra noção de encenação ou colocação [do texto] em cena (*mise-en-scène*), ao adotar uma função artística daquela nova figura que veio para ficar no Teatro ocidental como um todo: o encenador ou “colocador em cena” (*metteur-en-scène*) – em tradução não literal, o diretor cênico, cujo desempenho na liderança da criação extrapola o papel de mero ensaiador.

Apontado como pioneiro nesta particularidade, o francês Antoine ⁷⁰ aproveitou a revolucionária introdução da luz elétrica na cena ao vivo, dando ampla e maior visibilidade à teatralidade agora sendo ‘escrita’ no espaço cênico, para desempenhar justamente este papel – ou função de liderança inventiva – responsável por definir como criar uma unidade narrativa a partir da articulação das diversas convenções constitutivas de uma linguagem teatral.

Ao colocar em harmonia narrativa todos os elementos constituintes da cena para contarem exatamente a mesma história – ou seja, rumando na mesma direção interpretativa –, o encenador acaba por assumir, afinal, a sua própria ‘versão’ daquela obra – por ele recriada, especificamente, para aquele texto daquele autor também

⁷⁰ André Antoine (1858-1943): ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise-en-scène* na França e também um dos pais do naturalismo no cinema.

específico tornando-se, assim, uma apropriação estética independente de sua matriz original com autonomia inventiva imprevisível.

Ou seja: o encenador ‘moderno’ apresenta sua concepção de montagem para um espetáculo contando com todos os recursos teatrais envolvidos disponíveis (elenco, cenografia, sonoplastia, iluminação, figurinos, adereços, maquiagem ou caracterização etc.) a partir da proposta dada pelo texto dramaturgico, estabelecendo coletivamente uma espécie de ‘trilho’ para conduzir em conjunto, rumo ao público presente, a direção cênica daquela narrativa teatral que, aos olhos do espectador, vai sendo ‘inventada’ e testemunhada ali mesmo, em tempo real.

Após esta breve consideração, convém retomar a “Primeira crítica” de Michalski para complementar suas observações a respeito da apropriação do texto de Tojeiro, feita pela concepção ‘inventada’ por Grisolli para este *Sabiá 66*, conforme se tornou depois conhecido:

(...) procedendo a uma implacável desintegração da peça – ou melhor: daquilo que a peça reflete de mais hipócrita e caduco da época em que foi escrita – Grisolli construiu algo que o espectador poderá aceitar ou não, mas que terá de reconhecer como uma realidade palpável: um espetáculo de uma vibração admiravelmente juvenil, dinâmica e atraente na sua brutal irreverência. Logo, a única pergunta que pode ser colocada é a de saber se teria sido preferível não montar a peça de todo; mas, uma vez decidida a sua montagem, não acreditamos que qualquer outra concepção pudesse ter dado margem a um fenômeno teatral mais estimulante e revigorante do que a demolidora versão de Grisolli (MICHALSKI, *Primeira crítica: Jornal do Brasil*, 25 mai.1966).

Ao expor seu veredito sobre a controversa polêmica confrontando o dramaturgo “autor do texto” com o diretor “colocador em cena”, tudo a respeito do mesmo material por escrito, fica bem evidente a valorização, atribuída por Yan, a este atrevimento criativo “cometido” pelo diretor neste ‘experimento’ confrontando ambas as ‘dramaturgias’ – tanto a textual quanto a cênica. Algo, talvez, bastante inusitado para a época – trazer um autor brasileiro oriundo do teatro dito ‘ligeiro’, já ‘morto e enterrado’ embora consagrado, digerindo um contexto social datado de 1921 para ser transposto para a contemporaneidade ainda em vigor naquele ano de 1966 e na mesma cidade do Rio de Janeiro.

Além disso – importante frisar –, sem perder de vista em nenhum momento a tradição de um teatro popular musicado, cantado e dançado, ao inserir outros costumes

emergentes, ainda nascentes ou recém-adotados, em meados daquela década libertária e contestadora.

De resto, como se percebe, esta apropriação autoral via experimentação cênica constituiria uma característica reconhecível no ‘modo Grisolli’ de dirigir teatro – mesmo ao encenar textos de sua própria lavra –, ocasião em que se permite alterar qualquer trecho do original em função de sua transposição mais adequada para o espaço tridimensional da cena.

Nesta mesma direção também caminham as interferências autorais criativas do encenador, abaixo examinadas por Martim Gonçalves (1966), ao observar o tamanho e o formato do texto da peça, no original, em comparação com a duração do espetáculo encenado:

O original de “Onde Canta o Sabiá” foi cortado pela metade. Mas, com isto, não perdeu a sua forma de comédia em três atos, nem o seu tempo de representação ficou menor. É que lhe foram acrescentadas cenas de pantomima, números de canto e dança e até de trapézio. Pois no final do terceiro ato há toda uma cena em que o par de namorados troca seus galanteios enquanto executam um verdadeiro número de acrobacia, cada um em seu trapézio (GONÇALVES, Segundo Caderno, *O Globo*: 01 jun.1966).

Paulo Afonso adota atitude deliberada de se sobrepor à trama criada pelo autor-dramaturgo quando a utiliza para inventar outra abordagem visual narrativa, e que se desenrola paralelamente, embora ao final prevaleça na concepção encenada, conforme atesta Michalski em sua crítica inicial, a validade da proposição experimental da montagem afinal realizada:

Outro mérito essencial da encenação reside no fato de que esta impiedosa impostação de farsa ié-ié não é gratuita: o espetáculo tem a sua ideia de base, e os achados partem praticamente sempre dessa ideia, desenvolvendo e intensificando-a num irresistível e coerente crescendo de comicidade e movimentação. O espetáculo – nas suas qualidades como nas suas deficiências – pertence, sem dúvida, essencialmente ao diretor, que concebeu para ele uma espécie de escrita cênica que se impõe ao próprio texto de Tojeiro, o transcende, e o relega a um plano quase desprezível (MICHALSKI, *Primeira crítica: Caderno B do Jornal do Brasil*, 25 mai.1966).

Apontado por Yan, este lugar ‘desprezível’ a que foi relegado o autor, situando-o hierarquicamente abaixo do valor cênico do trabalho corporal e coreográfico impresso no espetáculo, fica por conta da apreciação do crítico ao providenciar um balanço final

sobre a peça, valorizando ainda mais a colaboração de Sandra Dieken ao lhe atribuir o merecido crédito de “coautora”, conforme indica este trecho conclusivo:

Seria injusto, porém, deixar de mencionar, ao lado do diretor Grisolli, a coreógrafa Sandra Dieken, cuja admirável contribuição lhe dá direito às honras de uma quase coautora do espetáculo (MICHALSKI, *Primeira crítica: Caderno B do Jornal do Brasil*, 25 mai.1966).

Aliás, como se pode perceber, o potencial criativo do trabalho coreográfico sendo explorado de um modo surpreendente irá constituir, ao lado do desempenho “performático” de Marília Pêra, quase que uma unanimidade elogiosa em detrimento desta controversa experiência cênica produzida pela peça com aquele atravessamento imposto pela supremacia do diretor àquele autor, na transposição dos diálogos para o palco em sua concepção cênica.

Faz-se necessário, inclusive, insistir na relevância das parcerias estabelecidas por Grisolli ao longo de sua trajetória profissional, aliás, de modo recorrente em seus processos criativos tidos aqui como ‘experimentais’ – o que será sublinhado adiante, neste relato, como característica de seu estilo de trabalho: sempre poder contar com alguma ‘convivência’ artística.

Como exemplo, podemos citar este seu *Sabiá 66* em que, como parceiro ativo, pôde usufruir de sua cumplicidade com o diretor de cena Antonio Pedro (1940-2023), que se torna seu assistente de direção logo no ano seguinte, com a continuidade da temporada carioca da peça no Teatro Copacabana que a partir de então, inclusive, passa a ser nomeada *Sabiá 67*.

Neste trecho da citação anterior, isto não passa despercebido ao olhar crítico em relação ao trabalho de Sandra Dieken, cuja colaboração autoral advinda da dança e de efeitos “coreográficos” de expressão corporal tornou-se um componente expressivo prioritário nesta concepção visual pensada para o espetáculo, às vezes situado mesmo num picadeiro de circo.

Para o resultado alcançado nesta encenação, Yan aponta explicitamente, sem rodeios, a eficácia fundamental desta parceria – que será retomada dois anos depois, em 1968, na montagem de lançamento do grupo A Comunidade no MAM-RJ.

Em sua apreciação positiva, Yan ainda destaca outros pontos de vivo interesse na realização, apostando numa carreira bem-sucedida da peça. Ainda irá mencionar, por exemplo: “uma das mais complexas e bem executadas iluminações que tenhamos visto

em palcos brasileiros”; também “um curioso e excelente cenário de Campelo Neto, e os seus divertidos figurinos”; e, por fim, “as esplêndidas presenças de Marília Pêra e Cazarre Filho” participando de um elenco que “no seu conjunto responde à altura à personalíssima proposição” desse “Sabiá que, pelo visto, não deixará de cantar tão cedo” (Michalski, *Caderno B do Jornal do Brasil*: 25 mai.1966).

Curioso observar ainda que, na continuidade de sua apreciação publicada duas semanas depois desta primeira avaliação realizada, desta feita intitulada *O sabiá canta iê-iê-iê*, Yan faça questão de usar, como subtítulo, a inesperada citação do lendário músico Ringo Starr (n.1940): “É claro que faço parte da minha geração. Eu acharia horrível se, quando alguém falasse em sexo, todo mundo se enfiasse numa toca” (Starr *apud* Michalski, *Caderno B do Jornal do Brasil*: 08 jun.1966).

Também não se pode omitir que, numa entrevista concedida antes da estreia da temporada inicial, o próprio Grisolli lhe declarou que esta sua *mise-en-scène* havia sido substancialmente inspirada nesta precisa assertiva manifestada pelo baterista dos *Beatles*.

Com estas mesmas palavras, aproveitadas na íntegra como uma espécie de epígrafe deste seu artigo sobre a peça, Michalski indica, ainda, sua relevância para contaminar outros aspectos da encenação, conforme haviam imediatamente lhe saltado aos olhos:

E, de fato, os personagens foram retirados das suas tocas com uma violência sem igual. O impulso sexual que existe no texto e nos personagens de Tojeiro, mas decorosamente reprimido e relegado às zonas mais ocultas dos subconscientes desses personagens, foi agressivamente trazido à superfície e exaltado de uma maneira quase obsessiva: o estilo visual da encenação é de um enorme e exuberante pesadelo erótico (MICHALSKI, *Caderno B do Jornal do Brasil*: 08 jun.1966).

Assim, continua reafirmando sua adesão às escolhas “estilísticas” de experimentos cênicos pré-determinados, chegando a definir a encenação como um “pesadelo erótico” – uma categoria estética descritiva inventada à guisa de um subgênero dramático para sanar, talvez, a falta de melhor e adequada classificação que até então, em sua trajetória como crítico, ainda não lhe havia ocorrido:

A coerência de ideias com a qual Grisolli procedeu à sua demonstração, e a unidade estilística que soube imprimir à realização da sua concepção onírica do espetáculo, constituem, a nosso ver, dois dos grandes méritos da encenação. Mas o seu maior mérito reside,

sem dúvida, na impressionante fértil imaginação cênica (...). Por trás de cada momento do espetáculo, sentimos a inconfundível, criadora e talentosa presença de um diretor (MICHALSKI, *Caderno B do Jornal do Brasil*: 08 jun.1966).

Seria leviano, porém, deixar de assinalar algo que Michalski antecipa na mesma crítica e que ganha ares proféticos, já que esta produção de Grisolli não teria mesmo a unanimidade festejada pela crítica especializada que, bem ao contrário, também lhe dedicou variadas e profundas restrições por escrito.

Quem despertou, de fato, real arrebatamento por parte também do público foi especificamente uma atriz do elenco, cuja participação se tornou marcante por mais que tenha sido substituída, a seu próprio pedido, em viagens de circulação do espetáculo e também na segunda temporada carioca, em 1967, realizada na reabertura do Teatro Copacabana reformado.

Oriunda da terceira geração de uma família de artistas populares, no Brasil, durante a primeira metade do século passado, e reconhecidos por suas já históricas atuações, a atriz-cantora e bailarina Marília Pêra finalmente conseguiu, por sua vez, a primeira oportunidade real como protagonista. E, de acordo com Michalski, não desperdiçou esta preciosa chance:

(...) e quem projeta o charme da sua presença e a força da sua personalidade sobre todo o espetáculo é Marília Pêra, que não hesitaremos em designar como uma autêntica e surpreendente revelação. Surpreendente, porque o seu único desempenho que havíamos visto anteriormente, em *Como vencer na vida sem fazer força*, não deixava transparecer muitos vestígios da prodigiosa vitalidade que caracteriza o seu trabalho em *Sabiá*. Charme, *sex-appeal*, notável domínio corporal, noção de ritmo, musicalidade, voz, malícia, vitalidade interpretativa – todas estas qualidades, que aqui estão brilhantemente presentes, abrem diante de Marília Pêra, a partir de agora, amplos e estelares horizontes no teatro brasileiro, e principalmente na comédia musicada, na qual ela poderá talvez vir a se tornar, quem sabe, a legítima sucessora de Bibi Ferreira (MICHALSKI, *Caderno B do Jornal do Brasil*: 08 jun.1966).

A pretensa profecia de Yan realmente veio a se cumprir, embora apenas parcialmente: Marília Pêra (1943-2015) acabou falecendo precocemente, antes de Bibi Ferreira (1922-2019). Portanto, a palavra “sucessora” não seria mais de todo adequada. Apesar de que, ainda em vida, ela tenha chegado bem próximo de ocupar, efetivamente,

este mesmo lugar no Teatro Brasileiro para o qual Bibi Ferreira, anteriormente, já havia sido alçada ⁷¹.

Em particular quanto à Marília Pêra, na reação dos demais críticos em atividade, e que se manifestaram a respeito, praticamente todos a destacaram, às vezes até postando alguma foto, exibindo-a como um ‘chamariz’ ao lado da matéria publicada, e sempre com este mesmo entusiasmo já demonstrado acima por Michalski.

Muito pelo contrário, com este experimento cênico tentado por Paulo Afonso não se passou exatamente o mesmo acolhimento que fora destinado à performance de Marília Pêra.

Vale a pena conferir uma sequência de trechos garimpados na imprensa carioca da época, que confirmam um tratamento diferenciado reservado a ambos – Paulo Afonso e Marília –, em análises publicadas e assinadas por intelectuais ou jornalistas detentores de colunas dedicadas ao Teatro, exercendo profissionalmente sua função crítica naquela oportunidade:

Excepcional, no canto do sabiá: Marília Pêra surge extraordinária. Grisolli parece, nela, ter encontrado sua melhor intérprete. Uma bela jovem mulher, onde a técnica acompanha o talento; a quem é possível usar a voz com segurança e cumprir as mais difíceis marcações; que dança tão bem quanto interpreta; uma atriz como eu ainda não tinha visto em nossa geração, nem mesmo entre as melhores. Isto é muito mais concreto quanto mais difícil é o espetáculo de Grisolli, e, para atores, a coreografia de Sandra Dieken (SANZ, “Excelente canto do sabiá”. *Última Hora*, 26 mai.1966).

Ao enaltecer a importância da participação de Marília Pêra nesta montagem, SANZ (1966) indica que sobriariam para o elenco da peça, por extensão, dificuldades envolvendo tanto o trabalho de direção, por parte de Grisolli, quanto o coreográfico criado por Sandra Dieken.

Já para Martim Gonçalves (1919-1973), bem ao contrário, o que o público percebe em sua apreensão imediata seria a rara ‘facilidade’ e o ‘adestramento’ transmitido para o elenco, como um todo coletivo que, de acordo com seu comentário,

⁷¹ Enfim, um interessante paralelo este: grandes atrizes, talentosas e populares, que se tornaram diretoras de sucessos teatrais, ambas provenientes de famílias de artistas/atores e, por isso mesmo, desde cedo com mais oportunidades de literalmente “entrar em cena”. Um aprendizado desenvolvido na prática do próprio ofício, peça após peça, sendo complementado com estudos voltados especialmente para o Canto e para a Dança, sempre sendo comprovados pela versatilidade diferenciada apresentada em seus trabalhos de interpretação e direção cênicas.

executa de forma marcadamente convincente a interpretação contraposta por Grisolli ao diálogo original criado por Tojeiro:

Tanto as cenas mimadas quanto as que são dançadas trazem a marca da ironia e servem magnificamente de comentário ao diálogo. E para realizá-las, os atores exibem um adestramento e uma “facilidade”, que não se vê todos os dias em nossos palcos. Querendo falar dos atores, quase que seria preferível não fazer comentários individuais. Eles servem como um todo eficiente e cheio de graça, obedecendo às direções imaginosas de Grisolli. Mas, seria talvez injusto não destacar a espontaneidade de uma comediante como Marília Pêra. “Onde Canta o Sabiá”, apesar da crítica que possam lhe fazer os defensores de Tojeiro, parece ser um espetáculo destinado a vingar, pois atinge o público em cheio. Não constitui mais um “nascimento” do teatro nacional. É um espetáculo sem grandes responsabilidades, feito com habilidade e talento por Paulo Afonso Grisolli (GONÇALVES, Segundo Caderno, *O Globo*, 01 jun.1966).

Martim Gonçalves declara que preferiria não ter de destacar a performance da protagonista Marília Pêra, mas considera inevitável mencionar o seu talento como comediante sob a orientação do também talentoso e hábil diretor, apesar das críticas pesadas recebidas por parte dos defensores do autor Tojeiro, e referentes à encenação realizada por Paulo Afonso:

No velho original foi injetada uma grande dose de sexo. Sexo+Sexo+Sexo. Por trás dos fatos e acontecimentos corriqueiros do ingênuo entrecho de Tojeiro, aparece uma espécie de verdade freudiana, em que os personagens demonstram as suas verdadeiras intenções secretas, lançando-as na cara do público, da mesma maneira como é lançado um objeto qualquer, o mais corriqueiro e utilitário, e que se transforma de um momento para outro num instrumento de agressividade. Mas, se a ideia “pop” serve de base ao espetáculo montado por Grisolli, as influências e os empréstimos são em grande número. Lá está Nelson Rodrigues com as suas gatinhas. Aliás, ele é parodiado numa cena, com muito espírito e propriedade. Mas depois do Nelson vem o “strip-tease”, a revista “Mad”, o musical americano, o filme dos Beatles, o surrealismo de Osvaldo [sic] de Andrade, a televisão etc. etc. A articulação de todo este material é feita com habilidade. Os achados são muitos, captando o espectador, que parte de surpresa em surpresa (GONÇALVES, Segundo Caderno, *O Globo*, 01 jun.1966).

Além de ícones da cultura popular, Martim ainda ressalta o poder comunicativo exercido “irresponsavelmente” pelo espetáculo sobre o público, embora não reconheça nada além de uma produção cênica fadada ao sucesso como sua eventual contribuição ao “teatro nacional”:

Alguns que foram assistir, no Teatro do Rio, a representação da peça de Gastão Tojeiro pelo “Pequeno Teatro Musicado”, saíram decepcionados. Outros ficaram furiosos com o que viram e ouviram. A maioria saiu satisfeita, depois de quase duas horas e meia de espetáculo. Os primeiros reclamavam das extremas liberdades adotadas com o texto da peça, cujos valores teriam sido inteiramente invertidos, contravertidos, subvertidos, em benefício de uma espécie de pandemônio denominado “pop”. O primeiro espetáculo “pop” do Brasil. E o responsável por toda essa heresia é o jovem diretor Paulo Afonso Grisolli (GONÇALVES, *O Globo*, 01 jun.1966).

Bem mais entusiasmado com o resultado afinal obtido por Grisolli nesta sua concepção de fato ousada, e afeito a analisar o leque de peças desde as mais tradicionais até experiências vanguardistas, o crítico VAN JAFÁ (pseudônimo de José Augusto Faria do Amaral, 1924-1975) considera não só a excelência da atriz Marília Pêra como também valoriza a iniciativa de produção do seu grupo então nascente. De fato, indo muito além disso até, uma vez que classifica a encenação como uma peça “revolucionária”:

Eis que o novo grupo Pequeno Teatro Musicado dá início às suas atividades com nova e inteiramente revolucionária montagem da comédia de Tojeiro numa experiência de uma intensidade e validade únicas. O diretor Paulo Afonso Grisolli ousando tudo, criando perspectivas quase surrealistas para a formal e acomodada comédia de costumes, numa autêntica reformulação de base estrutural, nos proporciona e delicia com um espetáculo de qualidade e interesse vivo. (...) Marília Pêra, inteiramente acesa, “manda sua brasa legal” e está bonita e excelente (VAN JAFÁ, *Correio da Manhã*, 05 jun.1966).

Van Jafá não poupa acima elogios à montagem, se utiliza de gírias em voga na ocasião e atribui ao diretor uma verdadeira “reformulação de base estrutural”. Segundo ele, provocada por este experimento cênico concebido para romper com a formalidade acomodada de nossa engessada comédia de costumes que, deste modo, acaba criando novas perspectivas para o gênero dramático que, talvez, mais tenha se afirmado em sua regularidade como nossa maior tradição cênica tida como genuinamente brasileira.

Neste mesmo sentido caminha a apreciação feita por Fausto WOLFF (1940-2008) que, curiosamente, contrapõe a precariedade tanto do material dramaturgico quanto do componente humano artisticamente disponível enumerando, item por item, o desafio que teria se apresentado ao diretor para que conseguisse sanar, positivamente, esta arriscadíssima aventura.

Entretanto, também reconhece na encenação, considerada corajosa, os méritos de uma autêntica “experiência estética” que ainda faz questão de, outra vez, enumerar didaticamente:

Este espetáculo que está sendo apresentado no Teatro do Rio possuía todos os ingredientes necessários para mais uma amadorada tropical: 1) pouco tempo de ensaio; 2) praticamente nenhuma publicidade; 3) um elenco menor, razoavelmente inexperiente e cheio de vícios contraídos nos piores programas de televisão (piores de televisão chega a ser redundância). (...) constituiu um desafio ao diretor, que compreendendo a gratuidade de tal encenação decidiu: 1) criticar tal gratuidade cenicamente, satirizando a superfície de hábitos e costumes que a peça apresenta; 2) aproveitar para tentar uma experiência estética. Evidentemente que havia riscos em tal aventura, mas um trabalho de equipe e de distribuição de responsabilidades superou os riscos. Isso só foi conseguido graças: 1) trabalho de equipe; 2) união junto ao diretor; 3) homogeneidade de elenco (WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 10 jun.1966).

Wolff insiste em ressaltar o valor daquela experimentação que, para ele, ainda abriria uma nova vertente cênica para a criatividade do diretor Grisolli, agregando, conforme também consagrado pelos demais críticos, sua adesão ao desempenho diferenciado de Marília Pêra. E finaliza de modo irreverente, com a sua recomendação ao público potencialmente interessado:

Pela primeira vez recomendo uma experiência que, embora possa parecer gratuita à primeira vista, foi muito bem-sucedida e – sem dúvida alguma – servirá para os próximos trabalhos de Grisolli. (...) O elenco funciona como uma *troupe* de marionetes, e é isso que se lhes pede. (...) Marília Pêra (de todos, a mais à vontade, talvez por seus conhecimentos de ballet) (...). Podem assistir sem susto (WOLFF, *Tribuna da Imprensa*: 10 jun.1966).

Por outro lado, e por sua vez, Edigar de Alencar (1901-1993) detona o acabamento do espetáculo, por ele considerado insuficiente em sua execução, o que diminuiria em muito a eficácia da interpretação sugerida para uma efetiva transposição dos diálogos para a cena.

Contudo, valoriza a exploração da chanchada, a “comédia-pastelão” nacional e a presença de certa magia teatral, embora sublinhe sua impressão de “feitura apressada” e “insuficientemente elaborada” da encenação, tal qual lhe parecia também a dramaturgia original. Como grande atração do espetáculo, confirma-se mais uma vez a “espetacular criação” de Marília Pêra:

À execução do trabalho faltou, todavia, uma certa nitidez de acabamento que seria necessária para levar esta ideia a bom termo. Não obstante, há cenas inteiras em que o diretor conseguiu explorar a linha da chanchada. Por outro, lado, o espetáculo é dirigido com muita imaginação e até os objetos de cena, usados através de toda uma série de surpreendentes truques mágicos, desempenham um papel particularmente importante e eficiente. Mas, a exemplo do texto, também a encenação deixa uma impressão de feitura apressada e insuficientemente elaborada. A grande atração do espetáculo reside na espetacular criação de Marília Pêra. A atriz dá um “show” de temperamento, vitalidade, tarimba, fôlego e diverte intensamente o público (ALENCAR, *A Notícia*, 08 jun.1966).

Outro crítico, mais adiante professor da Escola de Teatro da FEFIERJ (atual UNIRIO), Henrique Oscar (1925-2003) irá se ater ao que percebe como exibição de um “virtuosismo diretorial” na sua visão crítica da montagem, reduzindo-a a um mero “pretexto para espetáculo”. Admite a experiência cênica sintonizada com o “nosso tempo” ao transformar o espírito ingênuo da peça em algo absolutamente “sexy”, embora lhe pareça recheado de contradições e controvérsias ao focar resultados obtidos por este experimento, considerando especificamente as convenções ‘reinventadas’ para a criação de outra ‘pretensa’ eficácia da linguagem teatral.

Henrique Oscar (1966) ressalta, ainda, a “extrema fidelidade” por parte do elenco em se submeter “à experiência de Grisolli”, destaca o “ritmo aloucado” alcançado pela inventividade da direção e – de novo, confirmando a mencionada unanimidade – a atuação de Marília Pêra, que classifica como “sensacional”:

Na versão da obra que o Pequeno Teatro Musicado apresenta, no Teatro do Rio, o espetáculo não é uma oportunidade para exibição de atores, mas para demonstração de virtuosismo diretorial. (...) Mas o que Paulo Afonso Grisolli nos dá não é uma versão crítica do texto, e sim uma sua redução a um simples pretexto para espetáculo. (...) É um tema que possibilita muitas tomadas de posição diferentes, discussões e opiniões contraditórias. Admitamos, dada a justificação exposta, a experiência e julguemo-la por seus resultados. (...) O espetáculo passou de ingênuo – que é o espírito da peça – a “sexy”. Essa a sua tônica e característica principal, apontada como a do nosso tempo. Mas o que impressiona, o que há de bom na representação é sua vivacidade, o ritmo aloucado que a caracteriza e a inventividade da direção. (...) O elenco serviu com extrema fidelidade à experiência de Grisolli. A atuação de Marília Pêra é sensacional, muito acima de tudo o que fez até hoje (OSCAR, *Diário de Notícias*, 07 jun.1966).

O cronista capixaba José Carlos Oliveira (1934-1986), um colaborador contumaz do *Caderno B*, suplemento cultural diário do *Jornal do Brasil* (naquela ocasião sendo editado, justamente, pelo jornalista Grisolli), não se furta a manifestar o seu espanto ao assistir “um espetáculo tão carregado de sensualidade”, saturado de “erotismo e humor” sendo transfigurado no palco “mediante uma aproximação fantástica daquele tempo com os nossos dias”.

OLIVEIRA (1966) também cultua o trabalho de interpretação de Marília, porém sem deixar de reconhecer verdadeiramente, naquela encenação, “uma lição de liberdade criadora”:

Nunca vi no palco um espetáculo tão carregado de sensualidade e, no entanto, estamos simplesmente em plena época do vovô. Falo de Onde Canta o Sabiá, a comédia de Gastão Tojeiro transfigurada por Paulo Afonso Grisolli, e atualmente encenada no Teatro do Rio. (...) No palco ficamos sabendo que vovô era, no fundo, igual às nossas namoradinhas de hoje, só que se camuflava. No fundo, ela se julgava a mulher mais desejável do mundo, e a finalidade de suas escaramuças era amarrar o primeiro pateta capaz de transformar-nos, mais tarde, em netos dela. Isso é dito no palco com clareza e sem escândalo, mediante uma aproximação fantástica daquele tempo com os nossos dias, saturados estes de erotismo e humor. O Sabiá é comédia musical e circo – e também uma lição de liberdade criadora. Os atores são comediantes, bailarinos e acrobatas. O resultado é uma festa. E o todo é dominado por uma obsessão cujo símbolo coleante, picante, atraente, perverso, maravilhoso, é uma jovem atriz chamada Marília Pêra. Dela se desprende um feitiço que não nos faz pensar em pera, mas em maçã (OLIVEIRA, *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, 17 jun.1966).

Portanto, a encenação se constituiu como algo cenicamente controverso, até para tentarmos definir esta montagem aqui com mais exatidão, após variadas classificações ecléticas: “musical”, “comédia musical”, “musical de bolso”, “comédia de costumes”, “chanchada”, “farsa iê-iê-iê”, “circo”, “peça sexy”, “espetáculo *pop*”, “lição de liberdade criadora” – estas foram algumas das considerações nomeadas para os “gêneros” teatrais apontados pelos críticos nas citações selecionadas – conceituações por eles mesmos sendo reconhecidas e justificadas como algo definidor daquela experimentação proposta por Grisolli.

Todas essas atribuições, ao menos, poderiam estar bem próximas umas das outras se expandíssemos a análise crítica em um universo mais amplo de classificações dramáticas ou de categorizações estéticas que, porventura, se referissem à produção

teatral mais contemporânea, tida como caracteristicamente adepta de uma prática não dramática, performática, híbrida, eclética ou mesmo multimidiática.

Além disso, também aparecem, nas resenhas publicadas sobre o espetáculo, diversas outras indicações com o intuito de antecipar ou definir conteúdos veiculados pela peça recomendando para o público leitor interessado, assim, o que este poderia realmente esperar daquela montagem em cartaz: afinal, qual seria a maneira mais adequada ou conveniente para se descrever aquele espetáculo?

Quando refletimos sobre os termos empregados, a maioria bastante expressiva ou até mesmo radical em seus propósitos analíticos, notam-se desavenças extremas quanto aos méritos ou deméritos descritos, naquela época, conforme pensam esses especialistas em Artes cênicas.

De acordo com eles, para apreciar a interpretação formulada pelo diretor Grisolli para um texto considerado “anacrônico” – embora tenha se convertido sempre em grande sucesso comercial de aceitação popular enquanto um “teatro ligeiro” –, seria preciso levar em conta outras possibilidades expressivas, tais como os novos potenciais acionados sob uma tônica vista obsessivamente como ‘experimental’.

Bastante alvejado em sua eventual teatralidade como algo totalmente ultrapassado quanto a valores, usos e costumes sociais – por mais que se considere o fato de que a iniciativa de produção desta ideia de se trabalhar com este tipo de material dramatúrgico não tivesse partido do diretor ao aceitar enfrentar o desafio –, a proposta cênica elaborada para aquela montagem surgiu, entretanto, totalmente da sua lavra – para ele, a única possibilidade de conseguir se encaixar naquele projeto que lhe foi trazido ‘pronto’ pelo elenco prévio já formado.

Portanto, não deixa de ser oportuno justapor em sequência, analiticamente, as diversas atribuições dadas à concepção original inventada e realizada por Grisolli que, senão confirma, pelo menos atesta o impacto polêmico e as controvérsias suscitadas por esta experiência cênica.

E que continuou provocando considerável desorientação quanto à sua apreciação crítica: “fenômeno teatral”, “lição de liberdade criadora”, “demonstração de virtuosismo diretorial”, “encenação apressada e insuficientemente elaborada”, “experiência estética”, “aventura arriscada”, “montagem revolucionária”, “espetáculo sem grandes

responsabilidades”, “espetáculo difícil”, “pesadelo erótico”, “brilhante”, “versão demolidora” etc.

Já em 1976, portanto transcorrida uma década após cumprida a primeira temporada da peça no Teatro do Rio, Grisolli assim se manifesta ao considerar o teor desta sua primeira tentativa assumidamente experimental na encenação daquela montagem de *Onde canta o sabiá*:

É, talvez, uma profunda sede de liberdade que se manifesta por descobrir que ela se encontra no exercício livre de duas coisas muito próprias da natureza humana e que, com frequência, não se exercitam livremente: uma, o sexo; a outra, a música. Não há dois momentos maiores de libertação do homem como ser vivo do que quando ele realiza o seu sexo em qualquer nível – copulando ou imaginando, mas vivendo plenamente o seu sexo, no momento em que ele canta ou toca ou dança. Talvez seja isto. Taí a presença forte, de repente. Taí o descaminho ou o caminho encontrado via sexo e via música. E o que era realmente *Onde Canta o Sabiá*, em 66, senão um grande grito de liberdade? A ruptura com as paredes repressivas de todos os níveis, manifestada por uma música explodida e um sexo livre. É a ampliação do detalhe sexual que estava frustrado – o detalhe sexual – na relação exposta pela peça do Tojeiro (GRISOLLI, 1976: *Depoimento para a posteridade*, MIS-RJ, 120’).

Em folhas soltas datilografadas, recolhidas lamentavelmente sem definição de origem ou registro de data, Grisolli irá mencionar a influência do *Sabiá 66* presente em outra montagem sua bem posterior, realizada em 1970 também sob sua liderança, envolvendo outras tantas parcerias profissionais: *Alice no país divino-maravilhoso*, encenação da tentativa de elaborar um musical ‘realmente’ brasileiro, peça também de sua coautoria, a ser avaliada mais adiante.

Aliás, neste mesmo documento coletado dentre pastas temáticas do acervo existente no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte), Paulo Afonso faz questão de tecer comentários a respeito do significado que assumiu para si próprio – no decorrer de sua trajetória teatral como diretor – no que se refere à postura e importância que passa a atribuir ao caráter experimental do exercício cênico. Despojado e despidorado, incontrolável ou indomável, segue o estilo adotado por ele a partir deste marco pessoal pioneiro:

Tenho a impressão de que foi com *Sabiá* que eu, na verdade, perdi o pudor da pesquisa. Convém, entretanto, dizer que a realização do espetáculo só foi possível porque sua economia nasceu de uma cooperativa de atores, dispostos a arcar com os inevitáveis prejuízos

da experimentação. Tratava-se de uma comédia de costumes brasileiros, escrita em 1921. Comecei a tratá-la como um musical. Acho que não pode haver um espetáculo vivo se a música não incorporar a sua linguagem. Ainda que seja uma música “afônica”, feita de silêncio e ritmo interior, tal como a preconizava já o meu querido Lewis Carroll, através do *Cavalo Perfeito*, personagem de nossa *Alice* (GRISOLLI, cópias datilografadas e digitalizadas: Acervo Cedoc/Funarte, s/d).

Importante assinalar o que Grisolli consideraria como “pudor da pesquisa”: talvez a enorme hesitação demonstrada em assumir suas propostas cênicas criativas como pesquisa estética? O pudor, igualmente, também pode ser uma forma de limitação artística, especialmente quando se trata de autocensura, algo fatal para qualquer pretensão de manifestação pessoal expressiva.

O experimentalismo como categoria estética, portanto, assume ‘o Poder da imaginação’ se imiscuindo na produção das Artes em geral e, quando entra no teatro, vem para ficar de vez.

Tornou-se, digamos, algo indissociável de processos coletivos de criação cênica. Por exemplo, orientando de modo recorrente as práticas teatrais contemporâneas, desde uma improvisação pura e simples até a emergência mais recente de novas possibilidades inventadas ou descobertas – em grande parte, graças ao avanço da tecnologia digital, tanto sonora quanto visual, ao agregar obsessões e tendências experimentais a obras performáticas-multimidiáticas.

Além disso, Paulo Afonso reconhece que a realização daquela montagem como ‘comédia de costumes brasileiros’ – por ele tratada como teatro ‘musical’ ou ‘musicado’ – somente se manteria como espetáculo ‘vivo’ caso também incorporasse a mesma linguagem cênica proveniente de “uma música afônica, feita de silêncio e ritmo interior”, requisito essencial demandado pelo potencial do tempo cômico, o *timing* ‘fatal’ na construção do humor.

Sem omitir, também, eventuais ou previsíveis prejuízos financeiros certamente em jogo envolvendo a viabilidade comercial da obra, já que implicaria riscos concretos e somente se efetivaria neste particular modo de produção cooperativado, por exemplo – e não apenas devido a seu provável ineditismo estético naquele mercado cênico carioca então vigente em meados dos anos de 1960.

Ademais, Grisolli avança neste sentido ao fazer um balanço do processo criativo que propôs, nesta sua encenação assumidamente bastante pessoal, a partir de uma interpretação que incluía a atualização dos costumes e usos sociais em vigor naquela então ‘contemporaneidade’:

No começo, parecia que se tratava simplesmente de uma procura formal. Mas os ensaios logo se encaminharam para uma proposta mais ampla. Percebi que me encaminhava para um espetáculo de *pop* arte. Que os costumes satirizados em 1921 por Tojeiro constituíam um excelente instrumental para uma moderna sátira de costumes brasileira. E a música – absolutamente extravagante, verdadeira colagem de modismos musicais da época [1966] e de peças antológicas ou características de costumes de outros tempos dava a tônica crítica do espetáculo. A chamada comédia de costumes brasileira ganhava novos horizontes. Escapava de uma cena puramente documental, “arquivar”, para ganhar foros novos, dimensão nova. O irracional despontava na minha pesquisa: o que o Sabiá me revelava era essa capacidade mágica do teatro de convencionalizar-se a si mesmo, através de signos irracionais (GRISOLLI, *id. ibid.*).

Nesta constatação, Paulo Afonso parece bastante consciente das implicações envolvidas nesta outra dimensão da cena musical satírica, sem qualquer pretensão de êxito, já que vislumbrava novos horizontes pela frente ao adotar signos cênicos, assumidos sem pudor como ‘irracionais’ – o que irá transparecer em seus próximos experimentos, com a continuidade de sua pesquisa estética, como veremos em mais duas incidências cênicas suas mais adiante.

O caráter experimental, no entanto, não admitiria qualquer lógica: a capacidade mágica do teatro, em certa medida, dependeria de imaginar e inventar outras convenções para a concepção de cenas necessariamente irracionais, embora circunscritas à determinada narrativa.

Nesta sua declaração “retroativa”, após a ocorrência do fato, confessa também a descoberta ou comprovação da força da “magia teatral” – algo que se tornaria bastante concreto quando Grisolli reflete sobre a capacidade que a arte da cena detém e desenvolve – e geralmente reaproveita – ao inventar novas convenções cênicas para aplicação simples e direta, por conta própria, com liberdade para encadear cantos e danças, enquanto ideias visuais e sonoras desconectadas, sem estarem atreladas a qualquer discurso narrativo lógico e sincrônico.

Um tipo de código de representação decorrente da experimentação, adotado como estética por grupos alternativos bem mais à frente, sobretudo dentre coletivos

formados a partir de uma efetiva continuidade do trabalho artístico – além de ininterrupto, sempre em conjunto.

Nessas suas observações que constam em folhas soltas, ainda redigidas numa máquina de escrever, Paulo Afonso finaliza sua visão sem qualquer modéstia: “Sou muito vaidoso a respeito. Acho que com o *Sabiá* nasceu a moderna comédia brasileira de costumes. E o moderno musical brasileiro. O tempo tem confirmado a minha vaidade” (GRISOLLI, *id. ibid.*).

Ao indicar esta sua versão “experimental” da peça de Tojeiro como eventual “marco divisor” da cena nacional, a ambição ou mesmo pretensão verbalizada por Grisolli não estaria completamente desprovida de sentido.

Ao menos como ponto de inflexão, ao inaugurar uma nova fase em nossa produção teatral: o processo de criação teatral passa a incorporar, idealmente, uma liberdade de invenção que independeria dos resultados porventura decorrentes de experimentações formais, ou de criação de ‘estéticas’ acionadas sem compromissos narrativos lógicos ou racionais.

Por um lado, há que se reconhecer este impacto causado pelo *Sabiá 66* ao levarmos em conta o que aparece devidamente registrado pela crítica jornalística da época.

Como fonte de consulta privilegiada em seu acompanhamento diário da vida cultural carioca, a atividade da Imprensa – que, naquele momento nacional, sofria com a censura prévia rigorosa imposta à manifestação livre do pensamento – mesmo assim se sobressai como preservação preciosa da memória nacional das Artes da cena tornando-se, nos dias de hoje, um manancial inesgotável de informações essenciais para pesquisas acadêmicas no campo artístico.

O cronista Eduardo AFFONSO (2025) assim se refere a esta preservação de nosso patrimônio cultural ‘imaterial’ – segundo ele, função social exercida pelos profissionais da imprensa –, em seu artigo “Os cronistas fazem a História”:

O que é uma vida de cronista no mercado incomum da lida urbana? Sentar-se ao rés do chão, em mangas de camisa, um cão farejando o cotidiano para captar a alma – nem sempre encantadora – das ruas e fazer um pacto de vento com o leitor, parceiro dessa conversa fiada em mesa posta para dois. E que, impressa em papel de segunda, vai no dia seguinte embrulhar peixe na feira, absorver xixi de *pet* na área de serviço. Ou virar livro – que é mais ou menos como um ateu morrer e ir pro céu. (...) A crônica é um respiro, um pouquinho de saúde em

meio a conchavos, escândalos, balas perdidas (quem lê tanta notícia, tanta opinião, tanto editorial?). Obra de um *flâneur* que, por registrar o efêmero, talvez conte melhor a História – e sobreviva aos seus vizinhos e jornal (AFFONSO, *Opinião/O Globo*, 23 ago.2025, p.3).

Lamentavelmente, esta situação aponta para diversos e determinados “esquecimentos” relativos ao nosso passado cênico imediato, sobretudo de figuras influenciadoras proeminentes em sua atividade artística profissional. Estes feitos tendem a um completo “apagamento” posterior, desprezando-se o que, certamente, constituiria um acervo significativo de referenciais históricos precedentes para alimentar as próximas gerações, compostas ou não por artistas.

De outro lado, por parte de especialistas em histórias plurais do Teatro Brasileiro e que seja de conhecimento geral disseminado, salvo erro, ainda não contamos consensualmente com o reconhecimento formal da qualidade do trabalho experimental desenvolvido por Grisolli em seus desdobramentos, ou melhor, enquanto contribuição cênica inequívoca para a expansão de nossa teatralidade como inovador potencial da linguagem teatral em um passado ainda recente.

Mal comparando, assim como ocorreu, por exemplo, com a encenação de Ziembinski (1920-1996) e de Santa Rosa (1909-1956) para *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1912-1980). Lançada em 1943, a montagem propiciou a introdução de recursos da iluminação, dentre outros avanços pioneiros, com movimentos de luz utilizados como elementos narrativos num espetáculo tido como histórico para a renovação modernizadora da linguagem cênica brasileira.

Neste sentido, Luiza Barreto Leite (1909-1996) ⁷² estabelece uma curiosa aproximação entre ambas as realizações em sua apreciação da peça de Grisolli, publicada logo após o lançamento no Rio, em que manifesta um ponto de vista inusitado ao abordar questões envolvendo a condição de pioneirismo ou ineditismo reconhecíveis em acontecimentos teatrais:

A ingênua história suburbana de Gastão Tojeiro transformada em espetáculo POP, por Paulo Afonso Grisolli, com a mesma sem-cerimônia com que Ziembinski há vinte e dois anos transformou o confuso drama carioca de Nelson Rodrigues em tragédia expressionista de caráter polonês, oferecendo ao *Vestido de noiva* o tijolo de padroeiro da renovação. Racionalmente não há motivo para

⁷² Atriz e diretora brasileira, além de crítica teatral em atividade na ocasião, com coluna semanal regular.

tal comparação. Mas podemos ser racionais quando se trata de analisar um espetáculo POP? (LEITE, *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 05 jun.1966).

Todavia, neste mesmo trecho citado, Barreto Leite (1966) reconhece a irracionalidade da sua hipótese, embora não consiga vislumbrar outra maneira precedente de tratar uma montagem teatral, para ela, assim tão diferente – a saber, *pop*.

Mesmo que o denominador comum, por ela mesma traçado na comparação, constituam “tijolos” de construção formal de “padroeiros da renovação”, levando-a a reconhecer mudanças inegáveis. Muito embora também a levassem a cometer uma mescla de classificações genéricas, tais como ao apontar o “confuso drama carioca de Nelson” sendo transformado, pelo encenador Ziembinski, em “tragédia expressionista de caráter polonês”.

Ao forçar de modo ostensivo, neste trecho citado, uma associação inesperada entre estes dois exemplos ocorridos no teatro carioca, com um intervalo de pouco mais de duas décadas, Barreto Leite talvez pretendesse perfilar ambos os eventos em função de aspectos inovadores por ela localizados, em tempos ‘historiográficos’ porventura vistos como ‘similares’.

Em 1943, por exemplo, apesar do regime ditatorial getulista consolidado, vigorava um ambiente renovador nutrido por Os Comediantes em pleno processo de modernização da cena nacional, já tendo se iniciado no fim da década anterior pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), criado pelo empreendedor Paschoal Carlos Magno (1906-1980) nesta mesma cidade.

Enquanto que, em 1966, mesmo sob o efeito nefasto de outra ditadura novamente imposta ao País, e até para driblar a perseguição do aparato repressivo, o contexto vigente era outro: contestador, contracultural e mesmo subversivo da produção artística da época, contaminando o ativismo sempre presente na juventude, espalhando-se em escala internacional.

Porém, há muitas controvérsias atravessando a aproximação assíncrona por ela sugerida com relação a momentos bem distintos em nossa recente historiografia teatral brasileira:

Uma coisa nada tem aparentemente a ver com a outra, mas ambas funcionaram – e muito. Isto é o que importa, em teatro, pelo menos. A verdade, porém, é que, feita a comparação, não posso fugir dela para

uma previsão, tão absurda quanto o resto. Eu gostaria de ver, logo, logo, Grisolli dirigir uma grande peça com um elenco tão ajustado aos seus anseios quanto este que agora ocupa o Teatro do Rio, pois não me conformarei com a ideia de pensar que, tal como Ziembinski, ele só se realiza cem por cento na direção de textos inexistentes. (LEITE, *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 05 jun.1966).

Por outro lado, em sua crítica para esta primeira temporada, César VIEIRA enxerga a apropriação assíncrona do texto, conforme efetivada cenicamente por Grisolli, algo que lhe parece plenamente justificado:

Válida a transformação? Do ponto de vista teatral, válida. O velho sabiá ganhou fôlego, expressão de vida, não sendo, como teatro, um passarinho empalhado de museu, mas um sabiá, por assim dizer, com disposição de “beattle”. O texto, para Grisolli, foi um ponto de partida para, com ele, preparar um divertimento de primeira ordem; um espetáculo agradável, com uma engrenagem bastante engenhosa; um tipo novo de comédia – o que não é dizer pouco (VIEIRA, *O Jornal*: Rio de Janeiro, 02 jun.1966).

Uma célebre sentença cunhada por Nelson – “toda unanimidade é burra” – surgiu como fruto dessas polêmicas e controvérsias a respeito da recepção de suas peças, tanto por parte do público leigo quanto da crítica especializada. E não foi diferente por ocasião desta encenação pioneira, a cargo de um artista polonês, daquela sua peça que é considerada, por muitos estudiosos, como sendo sua obra-prima dramaturgica: *Vestido de noiva*.

Barreto Leite ainda insinua que a dramaturgia revolucionária da obra rodrigueana, que se tornaria marco histórico para a posteridade, esbarraria dramaturgicamente sem o menor propósito naquela “tojeirada” – conforme nomeada a numerosa produção apressada, e bem anterior, daquele dramaturgo brasileiro da Geração Trianon que segue aqui posto em questão.

Por um lado, ao formular este paralelismo ou forçar a analogia – que reconhece como “absurda” –, ela ratifica a importância, para o teatro, de um elenco “ajustado” aos anseios de interpretação preconizados pelo diretor, para afinal fazer valer a sua leitura pessoal da obra.

No entanto, por outro lado, minimiza o material dramaturgico do autor como principal motivo ou mesmo inspiração para a criação cênica, aspecto subentendido ao não se conformar com a ideia de uma “direção de textos inexistentes” – ou seja, como

meros pretextos para experimentos dramatúrgicos em sua encenação, de acordo com o alerta que faz a respeito da imaginação:

Imaginação demais acaba construindo tudo sobre o nada. Por que não fazer então o teatro do autor, da mesma forma que hoje se faz o cinema do autor? Afinal, é este o princípio e o fim de todos os verdadeiros homens de teatro em qualquer época da história. E no Brasil já está começando (LEITE, *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 05 jun.1966).

Para concluir essas observações de Barreto Leite, esta montagem concebida por Grisolli se encaixaria, idealmente, numa nova designação por ela definida como “teatro do autor”. Expressão sugerida, possivelmente, por seguir o mesmo trilho semântico do “cinema de autor” em sua máxima síntese: “uma ideia na cabeça, uma câmera na mão”⁷³.

Durante a década de 1960, uma vez concluída a longa renovação modernizadora da cena nacional, esta sua sedimentação logo passa a não conseguir mais dar conta de tanta mudança em andamento, em ritmo cada vez mais acelerado, naquele momento tão conturbado no Brasil.

Da mesma maneira, a produção cênica nacional também irá se voltar para novas práticas contemporâneas. Embora ainda em vias de serem criadas, já absorviam e incorporavam novas categorias estéticas que, por sua vez, demandariam outros modos independentes de produção artística – para funcionarem satisfatoriamente face a exigências profissionais, a partir de agora ditadas pelo mercado de entretenimento então em crescente desenvolvimento para consumo.

A linguagem da cena não constitui nenhuma exceção neste contexto estabelecido – de certo modo, propício –, então sai à procura de outros procedimentos alternativos de criação, tentativas de experimentações formais, cuja tônica privilegie novos equacionamentos teatrais em convenções cênicas ‘inexistentes’, sequer previsíveis – isto é, ainda por serem inventadas.

O teatro parte em busca de experimentos da cena que possam dar vazão à complexidade que vai se aprofundando no caráter híbrido e eclético de linguagens da

⁷³ A criação cinematográfica brasileira em curso naquele mesmo período patrocinou, graças a uma geração especialmente talentosa de jovens cineastas, um movimento estético específico saído do audiovisual brasileiro que se tornaria mundialmente influente, respeitado e reconhecido como “Cinema Novo”.

representação artística naquela contemporaneidade contracultural – que, acima de tudo e de todos, queria se enxergar como vanguarda, tendência e obsessão ‘revolucionárias’ tanto nos modos de ser quanto nos modos de fazer. Desde então, esta tônica experimental passa a integrar o caráter essencial da criação cênica contemporânea que assim – aqui e agora – se mantém viva no presente.

Vida que segue precária em termos de realizações artísticas: improvisando, inventando, experimentando, testando em busca de dominar e praticar novos modos de produção coletiva colaborativa, viabilizando sua tão almejada profissionalização.

E quando sequer havia reconhecimento de relação trabalhista legal para ofícios exercidos por “artistas e técnicos em espetáculos de diversão” – categoria profissional em geral relegada à informalidade até a regulamentação da lei promulgada, em 1979, dando conta de finalmente instituir a profissão de ‘Artista/Ator’, por exemplo, com direitos sindicais e o devido registro profissional junto ao Ministério do Trabalho.

3.1.4. Os voos do canto do *Sabiá*

A notícia imprevisível acabou funcionando como divulgação antecipada da continuidade daquela montagem de relativa repercussão em sua temporada de estreia:

Saiu inesperadamente de cartaz, no Teatro do Rio, um dos espetáculos mais interessantes e originais da temporada, *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro. Nos dias 9, 10 e 11, a produção do Pequeno Teatro Musicado será apresentada no Teatro Municipal de Niterói, e no fim do mês fará uma temporada no Teatro Guaíra de Curitiba (“Panorama do teatro”, *Caderno B do Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 06 set.1966).

Na verdade, após concluir sua pauta no Teatro do Rio, a produção demandou uma estrutura maior para cumprir, em excursão, as minitemporadas seguintes, contratadas e realizadas em Niterói (RJ), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS), Pelotas (RS) e São Paulo (SP).

Neste período de viagens com o espetáculo ‘em projetos de excursão’, mudanças no elenco original tornaram-se inevitáveis, em função dos sucessivos deslocamentos compulsórios previstos, que não eram passíveis de conciliar com eventuais compromissos anteriores assumidos por alguns integrantes do elenco naqueles – para a maioria, bem-vindos – desdobramentos da carreira teatral da peça iniciada meses antes e, afinal, bem-sucedidos.

Sabiá 66 foi como passou a ser conhecida a montagem assinada por Grisolli a partir da excursão da peça ao Paraná, conforme já consta na capa do programa feito para a temporada de uma quinzena cumprida no Teatro Guaíra – espaço cênico de dimensões gigantescas sendo dinamizado em Curitiba, ostentando capacidade máxima de aproximadamente dois mil lugares.

A equipe técnica foi parcialmente mantida, embora absorvendo substituições (abaixo destacadas em *itálico*) correspondendo, aproximadamente, à metade exata do elenco original:

Teatro Guaíra, Curitiba (PR)
Pequeno Teatro Musicado apresenta
Onde Canta o Sabiá

Comédia de GASTÃO TOJEIRO

Direção de PAULO AFONSO GRISOLLI

Assistido por Sandra Dieken e Lafayette Galvão

Coreografia de Sandra Dieken

Cenários e Figurinos de Campello Neto

Direção Geral de Cena de Antônio Pedro

(Distribuição, por ordem de entrada)

INÁCIA	Suzy Arruda
MARCELINA	Dudu Barreto Leite
FABRINO	<i>Antonio Ganzarolli</i>
VIRGÍNIA	Norma Suely
JUSTINO	Afonso Stuart
LEOCÁDIO	<i>Victor di Mello</i>
NAIR	<i>Nicete Bruno</i>
ERNANI	Nestor Montemar
RITINHA	Yara Sarmento
ANTÔNIO	<i>Antonio Pedro</i>
BASÍLIO	Cazarre
ELVÍDIO	Gracindo Junior

A grande novidade ficou por conta da substituição de Marília Pêra por Nicete Bruno como a protagonista *Nair*, pois, no papel de *Ritinha*, Yara Sarmento já havia entrado no lugar de Suely Franco, justo na véspera da peça completar 50 representações no Teatro do Rio. Com relação a este incidente convém registrar, até como curiosidade, situações inesperadas que bem descrevem a precariedade estrutural à que, por vezes, a

atividade cênica se encontra submetida, quando não a própria condição de Artista/Ator em sua igualmente precária lida profissional:

Ciente de que o abandono de Suely Franco tinha sido definitivo, (...) seus companheiros trataram de arranjar substituta e, após muitas dores de cabeça, fixaram-se na atriz de teatro e TV, Yara Sarmiento. A moça aceitou a responsabilidade e ensaiou 20 horas na quinta e outras 20 na sexta-feira ⁷⁴ a fim de que “Onde Canta o Sabiá” pudesse recomeçar sua carreira sábado último. A direção comercial da empresa usou de um truque bem bolado durante os dois dias de ensaio: afixou na bilheteria tabuleta de “lotação esgotada” ⁷⁵, começando a vender para sábado e domingo. Quando a peça reiniciou a temporada, fez um fim de semana lotado (...). Em meio a esse corre-corre de ensaios, há detalhes de obscuro heroísmo: alguns atores e atrizes do elenco que, além do teatro, gravam novelas e aparecem ao vivo nas tevês tiveram de trabalhar à custa de injeções e excitantes (MACHADO, *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 06 jul.1966).

Quanto ao elenco masculino, foram três alterações, a saber: Antonio Ganzarolli como *Fabrino*, no lugar de Emiliano Queiroz; Victor di Mello no papel de *Leocádio*, antes defendido por Carlos Koppa; e Antonio Pedro, em dupla substituição de Lafayette Galvão, pois assume o personagem *Antonio* bem como a assistência de direção, que irá conservar daqui em diante.

Na sequência, ainda no mesmo ano de 1966, a montagem ainda foi exibida em algumas outras localidades fora do Rio de Janeiro, segundo se pode depreender da notícia veiculando a estreia paulistana que ainda registra, como novidade no elenco, a inclusão do ator Ary Fontoura (n.1933):

O Pequeno Teatro Musicado, conjunto carioca, deve apresentar no Teatro Paramount, simultaneamente com o espetáculo de José Vasconcelos, “Onde Canta o Sabiá”, que permaneceu três meses em cartaz no Teatro do Rio e foi levado depois em Porto Alegre e Pelotas. A peça de Gastão Tojeiro foi dirigida por Paulo Afonso Grisolli (...) A última encenação de “Onde Canta o Sabiá” em São Paulo foi do Teatro Cacilda Becker, tendo Hermilo Borba Filho dirigido o espetáculo (De novo ‘Onde Canta o Sabiá’. *O Estado de S.Paulo*: São Paulo, 11 out.1966).

⁷⁴ Curiosa contagem da carga horária de trabalho intensivo, ‘tradição’ teatral em típica situação profissional emergencial: 40 horas em dois dias praticamente inteiros de ensaios para providenciar as devidas mudanças com as substituições na escalação dos personagens.

⁷⁵ O velho truque da tabuleta na bilheteria, com a propaganda enganosa de ‘lotação esgotada’, *glamour* tornado descartável, pois não passa de recurso banalizado já que usualmente utilizado em situações similares a estas descritas, decerto sempre em busca de um dano financeiro menor.

De volta ao Rio de Janeiro, a peça foi remontada no ano seguinte: *Sabiá 67* foi adotado como o novo nome do espetáculo, a partir de então sendo capitaneado por Antonio Pedro. Escolhido como assistente pelo próprio Grisolli, na ficha técnica original o ator já aparecia com o crédito de “diretor de cena” e, desde a excursão ao Paraná, passou a integrar o elenco também.

Antonio Pedro vai dividir a função de “assistente de direção” com a coreógrafa Sandra Dieken⁷⁶ nesta segunda temporada carioca, devido a mudanças sucessivas de locais de apresentação, algo previsível em projetos de circulação de peças.

Dando continuidade à carreira de sucesso cumprida pela peça no Teatro do Rio no ano anterior, *Sabiá 67* voltou ao cartaz na programação teatral da cidade ocupando o Teatro Copacabana⁷⁷. Esta transferência do espetáculo para um espaço bem maior⁷⁸ encareceu bastante o relançamento da peça na cidade em que havia estreado no ano anterior e, para tanto, envolveu a adesão de Oscar Ornstein – grande empresário e produtor, na ocasião, do ramo de musicais – para poder fazer frente às novas exigências do orçamento de produção⁷⁹.

As novas fotos para a divulgação feitas sob encomenda, algumas posadas e outras tantas ‘ao ar livre’, mais parecem mostrar modelos vestidos de acordo com a moda em uso do que um elenco em cena. Em vez de usar a cenografia real do espetáculo, os atores contemplam o cenário ‘turístico’ desde as varandas do Hotel Copacabana Palace, por exemplo, sentados nas muretas do terraço, em pé na pérgula com a piscina, tendo a famosa praia em frente como pano de fundo.

⁷⁶ Ambos se tornaram os pilares de sustentação da encenação tal como fora concebida por Grisolli que, concomitantemente, já se encontrava envolvido com outros projetos profissionais paralelos, além de sua atividade principal de edição do *Caderno B*, o que lhe garantia a sobrevivência de pai de família, casado e já com dois filhos.

⁷⁷ Casa de espetáculos de prestígio no circuito profissional do entretenimento carioca, localizada em edificação anexa ao Hotel Copacabana Palace, em área sobretudo turística da cidade, com melhor conforto e maior capacidade de público, sendo reinaugurada após amplas reformas capitaneadas pelo ‘empresário dos musicais’ Oscar Ornstein.

⁷⁸ Para se ter uma ideia da proporção e do significado orçamentário embutido nesta mudança, convém listar a quantidade de novos créditos profissionais secundários que, nesta temporada, aparecem no programa da peça: execução dos cenários / execução dos figurinos/ fotografia / maquinaria: chefe e auxiliar / contrarregra: chefe e auxiliar / sonoplastia / iluminação / guarda-roupa: zeladora e penteados.

⁷⁹ O programa da peça, por exemplo, também refeito para esta nova temporada, resultou mais caprichado incluindo uma variação da mesma marca visual desenhada na capa, que vinha sendo utilizada desde o lançamento do espetáculo no Teatro do Rio. Agora repetida, a imagem indica uma sugestiva relação gráfica estabelecida entre uma gaiola parecendo ao mesmo tempo estar meio fechada e meio aberta, com um pássaro aparentemente também meio preso e meio solto.

Contando com outra estrutura de produção mais robusta, desta vez direcionada para um público também considerado mais exigente, a ficha técnica principal se manteve praticamente inalterada, tendo incorporado as últimas modificações já efetuadas no elenco durante as minitemporadas anteriores, cumpridas em circulação por cidades do Sul e do Sudeste do país:

Onde Canta o Sabiá
Comédia em 3 atos de GASTÃO TOJEIRO
Teatro Copacabana Palace Estreia
em 11 de março de 1967

(distribuição do elenco por ordem de entrada:)

INÁCIA	Suzy Arruda
MARCELINA	Dudu Barreto Leite
FABRINO	Antonio Ganzarolli
VIRGÍNIA	Norma Suely JUSTINO
	Afonso Stuart
LEOCÁDIO	Victor di Mello
NAIR	Nicete Bruno
ERNANI	Nestor Montemar
RITINHA	Yara Sarmento
ANTÔNIO	Antonio Pedro
BASÍLIO	Cazarré ELVÍDIO
	Gracindo Junior

Direção de PAULO AFONSO GRISOLLI
Assistentes: Sandra Dieken e Antonio Pedro
Coreografia de Sandra Dieken / Cenário e Figurinos de Campello Neto

O Teatro Copacabana de então já se encontrava sob os auspícios do empresário e produtor artístico alemão Oscar Ornstein (1911-1990), um dos maiores empreendedores no ramo de musicais nacionais naquela época, que imprimiu sua marca por décadas em momentos de arrancada na vida cultural carioca, conforme mencionado por Daniel Schenker (2024), no trecho destacado de seu texto sobre este empresário teatral:

Já no período em que esteve inteiramente voltado para o palco do Copacabana, não investiu em musicais, a não ser em *Sabiá 67*, uma montagem de proporção reduzida em comparação com os grandes espetáculos mencionados [*Minha querida lady*, *Música divina música* etc.]. Além disso, foi um trabalho à parte dentro do Teatro Copacabana, uma vez que diretamente vinculado a uma encenação anterior do mesmo texto – *Onde Canta o Sabiá* – comédia de costumes de Gastão Tojeiro – também dirigida por Paulo Afonso Grisolli (SCHENKER, “Oscar Ornstein: a receita do sucesso”. In: GUSMÃO, org. *Novas histórias do teatro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2024).

Vale a pena confrontar este registro elaborado por Schenker especialmente para a recente edição do livro *Novas histórias do teatro*, organizado por Henrique Gusmão (2024), com outro publicado como matéria de divulgação do relançamento da peça na época – um artigo assinado por César Vieira (1931-2023), figura eminente e há pouco falecido, quando manifesta sua reavaliação crítica ao comparar aquele espetáculo que havia assistido no ano anterior, quando apresentado em sua primeira temporada na cidade, com este então remontado para ser exibido em outro espaço cênico completamente diferente:

Grisolli realizou um espetáculo que nos surpreende, em tudo, pelo sentido de “non-sense”. Com os seus magníficos recursos de invenção, recriou a peça de Tojeiro, que, tendo sido a delícia de uma geração inteira, passa agora a ser, recauchutada, a delícia de nossos dias. Acontece, além do mais, que o “Sabiá” de 66 esteve de muda para reaparecer de plumagem nova. O palco do Copacabana impôs ao diretor, como era natural, algumas alterações. O palco, a experiência e os próprios requisitos técnicos desse teatro da Zona Sul (VIEIRA, *O Jornal*, Rio de Janeiro: 06 mai.1967, acervo Cedoc/Funarte).

Em sua nova crítica citada acima – e assinada, interinamente, com as iniciais C.V. – César Vieira aborda não somente as alterações inescapáveis efetuadas com a retomada da montagem original, mas também avalia eventuais perdas e ganhos artísticos perceptíveis nas duas versões, conforme comprova o trecho que segue:

O elenco mesmo teve de ser recomposto: conservados alguns elementos da equipe primitiva e admitidos outros, novos. E o que ocorre, digno de registro, é que o espetáculo conserva o primor de 66, em condições de conquistar a simpatia e os aplausos mais incisivos de certa parte da plateia da cidade. Os elementos que continuam no elenco são primorosos em sua performance. (...) Os novos, em perfeita sintonia com esses “veteranos” do “Sabiá” (...) Campelo Neto deu um novo toque ao cenário, para ajustá-lo às condições do palco do Copa, ao mesmo tempo que refez todos os figurinos. Parece que inalterável apenas a linha coreográfica de Sandra Dieken (VIEIRA, *O Jornal*, Rio de Janeiro: 06 maio1967).

Aliás, o então jornalista César Vieira⁸⁰ segue na contramão comercial daquele perfil empresarial, já traçado por Schenker (2024) para Oscar Ornstein, ao mencionar,

⁸⁰ Ver **Nota de rodapé 67**.

como exemplos, exatamente os mesmos grandes espetáculos de sucesso por ele produzidos. Para tanto, contrapõe outros propósitos argumentativos, opostos àqueles já utilizados, como se pode auferir pela reflexão que fecha esta sua nova crítica, por ocasião do relançamento da peça:

Enfim, depois de assistir (no meu caso, reassistir, com o prazer dobrado) a um espetáculo como “Onde Canta o Sabiá”, ou seja, “Sabiá 67”, ficamos a pensar por que se importam coisas como “My Fair Lady” e “Música, Divina Música”, se temos produtos nativos, se revistos, da melhor categoria. Sobretudo se se importam aqueles musicais com gastos espantosos. E ficamos a pensar ainda em como se poderiam valorizar tantos textos antigos se os Grisolli tomassem a si a tarefa e uns tantos produtores o empenho de montá-los, à maneira do que foi feito com o “Sabiá” do velho Tojeiro, com tão estimulante êxito (VIEIRA, *O Jornal*, Rio de Janeiro: 06 mai.1967).

Em reportagem não assinada, o *Diário de Notícias* caprichou na matéria de divulgação do relançamento do espetáculo, já em sua segunda temporada carioca, optando por entrevistar apenas o elenco feminino e estampando fotos das atrizes em poses sensuais bem chamativas.

A maior das imagens – digamos, um tanto ou quanto apelativa – encabeça um título bastante sensacionalista, legendando a foto, com letras iniciais em caixa alta: “Mudou Algo Onde Canta o Sabiá e Agora o Tema é de Sexo”.

A imagem em preto e branco exhibe quatro atrizes jovens do elenco sentadas elegantemente lado a lado, de pernas cruzadas e joelhos à mostra, em cima da mureta que cerca a pérgula do Hotel Copacabana Palace, com a seguinte legenda: “Onde Canta o Sabiá tem minissaia: Betty Faria, Marieta Severo, Maria Gladys e Sandra Dieken”.

Na verdade, ao chegar ao Teatro do Hotel, obviamente foram feitos os devidos ajustes na encenação, e não só em termos espaciais requeridos pelas novas dimensões do palco. Além do cenário redimensionado, os figurinos também foram refeitos.

Na medida do possível, manteve-se na íntegra, portanto, a concepção da montagem original de Grisolli, graças à condução dos ensaios pelos dois assistentes de direção por ele mesmo designados, Antonio Pedro e Sandra Dieken, conforme trecho transcrito de uma matéria para a divulgação do relançamento da nova temporada na cidade:

“Onde Canta o Sabiá” – a peça de Gastão Tojeiro que tanto sucesso fez em 1920 [*sic*, 1921] – vai agora ao palco do Copacabana Palace completamente atualizada pelo diretor Paulo Afonso Grisolli – o sabiá deixa de ser uma figura do “nacionalismo” da época para se tornar num símbolo do sexo. A ação desenrola-se numa casa do subúrbio carioca – a de *seu Justino* – e será vista [a partir do dia 11] completamente despida dos preconceitos que limitaram o autor ao escrever o enredo, com as cinco mulheres ridicularizando os dogmas da atual sociedade. (...) Em 1922 as relações amorosas eram convencionais. A sociedade não permitia aos jovens a exteriorização do sensualismo etc. O diretor pegou o tema e modernizou, mostrando que os mesmos conflitos, que existiam àquela época, ainda hoje estão bem fresquinhos (*Diário de Notícias*: Guanabara, 30 mar.1967).

Esta fidelidade artística demonstrada coletivamente na reprodução do experimento cênico-dramatúrgico criado e desde o início liderado por Grisolli, mantém intacta a concepção original, mesmo depois de quase um ano em cartaz e circulando, ainda mais considerando todas as substituições que foram efetuadas no elenco desde então, durante a já longa carreira da peça.

Nesta mesma matéria acima referida de divulgação da peça, publicada no *Diário de Notícias* e também não assinada, as subentendidas relações sugeridas entre os personagens, inexistentes no original de Tojeiro, mas que foram enxertadas pela encenação de Paulo Afonso, seguem totalmente conservadas, conforme se pode observar pelas declarações das atrizes sobre seus próprios desempenhos, textualmente reproduzidos a seguir:

Uma das cinco principais intérpretes de *Onde Canta o Sabiá* é Suzy Arruda, que fará o papel de *Mãe Inácia*, uma mulher – segundo a própria atriz disse ao “DN” – que, “apesar de ser mãe de filhas crescidas, se acha muito jovem e quer compartilhar dos namoricos, sempre ardente para com os amigos das filhas, até que chega o marido *Seu Justino* – que, no caso, é o ator Afonso Stuart – e acaba com a alegria dela”. Outra personagem é *Ritinha*, interpretada por Marieta Severo (...) com sua “frustração amorosa que usa seu charme e a sua sensualidade para conquistar os homens”. Norma Suely faz o papel de *Virgínia*, a mulher de *Fabrino*, que, “apesar de casada, é muito coquete e se apresenta mais saliente do que suas próprias irmãs solteiras” [*sic*, sua irmã caçula *Nair* e sua prima *Ritinha*]. Mas não fica muito atrás de Betty Faria – que interpreta a protagonista *Nair* – que é a moça, segundo ela própria, “muito casadoira”. A empregada Maria Gladys – que faz o papel de *Marcelina* – e que “namora todo mundo da casa, mas que, de fato, ama o guarda-chaves da Estação, o *Seu Antônio*” – o ator Antônio Pedro – que completa o elenco das cinco mulheres que deixam extravasar sexo pela casa inteira (*Diário de Notícias*: Guanabara, 30 mar.1967).

Essencial relatar aqui que esta pesquisa localizou – no acervo particular pertencente à família de Paulo Afonso, graças ao auxílio fundamental do filho fotógrafo Mário Grisolli – documentação abundante e diversificada cobrindo, praticamente, todas as áreas e períodos de atuação profissional de seu pai – tido por muitos de seus contemporâneos como um artista empreendedor e intelectual brilhante, com temperamento tão irascível quanto versátil e produtivo mas, também, visto como alguém obsessivo, sensível, teimoso, sério e até turrão. Talvez mesmo alguém ‘indomado’, ou quase indomável...

Foram muitas as frentes de trabalho abertas e cumpridas: jornalismo cultural e opinativo, editoração de pautas, autor e diretor de teatro, atuante na direção e produção executiva em televisão, em literatura infantil e adulta, teledramaturgia autoral ou adaptada, pesquisa de teleformatos – enfim, prateleiras repletas de material bastante variado e ainda não totalmente catalogado, em bom estado de conservação, apesar de ainda misturado à espera de ser melhor acondicionado e conservado, desde já com o propósito de estar disponibilizado para doação ⁸¹.

Muito de sua produção por escrito, rascunhada ou esboçada, tais como roteiros finalizados ou inacabados, projetos de produção audiovisual esquematizados, muitas e diversificadas anotações soltas (manuscritas ou datilografadas e fotocopiadas), inclusive sinopses dramáticas autorais ou mesmo propostas pré-esboçadas e até já desenhadas para eventual encenação – com destaque para uma que reservou aos personagens do *Sabiá*, ligando personagens ao dispor setas cruzadas, qual um ‘Cupido’ fosse, as quais se superpõem em todas as direções afetivas possíveis: amores, desejos ou fantasias, quer correspondidos ou não ligando, entre si, absolutamente todos os personagens da narrativa em improváveis casais.

À guisa de um desfecho sobre o sentido maior que se possa atribuir ao caráter experimental pioneiro desta encenação, emergindo no mercado cênico-profissional carioca existente em meados da década de 60, convém reproduzir uma síntese, certamente involuntária a este respeito, manifestada como conclusão de outra crítica publicada – desta feita, em diário mais popular em circulação – sobre a mesma

⁸¹ Esta verdadeira preciosidade para pesquisadores da historiografia das Artes reúne quantidade considerável de documentos acumulados tais como fotos, coloridas e em P&B, imagens em várias épocas de seu percurso artístico, algumas ainda por serem identificadas.

remontagem aqui aludida, a de *Sabiá* 67: “Enfim, as regras do jogo são exatamente essas: não há regras no jogo. Vale tudo. E o pandemônio é geral. O sabiá enlouqueceu em 67” (Ari Vasconcelos, *O Dia*: Rio de Janeiro, 30 abr.1967).

O experimentalismo cênico passa a ser encarado, aqui nesta abordagem, como desdobramento e arremate possível e bem provável daquele processo de modernização ocorrido no miolo do século XX: iniciado no Distrito Federal em fins da década de 1930 – com o movimento do Teatro do Estudante do Brasil (TEB, 1938-1972) criado pela cabeça ‘visionária’ de Paschoal Carlos Magno (1906-1980)⁸² –, a modernidade cênica se imiscuiu de vez em nossa atividade cênica a partir da encenação histórica do polonês Ziembinski⁸³, espetáculo cenografado por Santa Rosa⁸⁴ e realizado pelo grupo carioca de amadores Os Comediantes.

A modernização da cena nacional ainda migraria para São Paulo por um tempo – abrigada nas companhias profissionais modernas originadas no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) constituído por Franco Zampari⁸⁵, graças à industrialização acelerada que se seguiu no segundo pós-guerra em terras paulistanas – de onde retornou apenas no final da década de 1950 com o Teatro dos Sete: porém, há muito havia se concluído e, indubitavelmente, renovado em definitivo a cena carioca sendo que, a partir de então, a cena dita ‘experimental’ veio para ficar.

Ao mesmo tempo, surge desafiador o experimento que não se consegue domar, enlouquecendo de vez o jogo teatral já que, agora, estaria valendo praticamente tudo passível de se exprimir em termos cênicos. Decididamente, não persistem mais regras fixas a seguir, porém, no lugar delas, emerge com força radical a ‘tentativa-e-erro’, o experimento, o risco-benefício, o teatro de arte, as artes da cena...

⁸² Nome injustamente esquecido do grande público, um homem do Teatro e da Cultura: ator, poeta, teatrólogo, político e diplomata brasileiro. Vereador pelo antigo Distrito Federal, no governo Juscelino Kubitschek ocupou a função de Chefe de Gabinete. Criador do Teatro de Estudante do Brasil (TEB), reconhecido como um dos renovadores do Teatro Brasileiro.

⁸³ Ator e iluminador judeu consagrado na Polônia antes de emigrar para o Brasil e aqui chegar em 1942 fugindo da perseguição nazista em plena Segunda Guerra. Considerado um dos fundadores do Moderno Teatro Brasileiro com a encenação inovadora de *Vestido de Noiva*, em 1943, do dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980). Com esta montagem e pelo processo de ensaio, introduz a noção de diretor no Teatro brasileiro: aquele que cria uma encenação, quase como um pintor da cena, substituindo a de ensaiador, aquele que se preocupava apenas em distribuir papéis e ordenar a movimentação em cena.

⁸⁴ Cenógrafo, artista gráfico, ilustrador, pintor, designer, gravador, professor, decorador, figurinista e crítico de Arte. Participou da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Considerado o primeiro cenógrafo brasileiro moderno.

⁸⁵ ‘O construtor de sonhos’, 1898-1966: empresário e produtor teatral italiano radicado no Brasil. Fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Será preciso estar no teatro a fim de ‘ver para crer’: experimentar a liberdade de expressão, a manifestação artística, o pensamento livre. O Tropicalismo acaba por decretar musicalmente: “É proibido proibir!”. Portanto, vale praticamente tudo, ou melhor, vale tudo mesmo. E o pandemônio brasileiro é geral: o *Sabiá 66* enlouqueceu em 1967.

3.2. A parábola da megera indomável

[Ficha técnica]⁸⁶

Texto de Paulo Afonso Grisolli

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Estreia: 16 de setembro de 1968

Temporada: Setembro e Outubro de 1968

Direção: Paulo Afonso Grisolli

Cenários e Figurinos: Joel de Carvalho

Acessórios (figurinos): Marina Colasanti

Preparação Corporal: Nelly Laport

Dinâmica Corporal: Sandra Dieken

Ambientação Sonora: Cecília Conde

Concepção do Espetáculo: Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos

Elenco:

Norma Dumar
Carmem Silvia Murgel
Cecília Figueiredo
Duse Naccarati
Conceição Tavares
Rubens Araújo
Pedro Jorge da Cunha
Hélio Guerra
João Siqueira
Edgar Sanches
Marcelo Costa
Paulo Afonso Grisolli

Em sua primeira produção ‘comunitária’ – cujos créditos profissionais acima

⁸⁶ Programa da peça. Projeto Joel de Carvalho / Pesquisadora Tania Brandão: Levantamento de montagens / SNT, 1981. Acervo Cedoc/Funarte.

aparecem na ficha técnica do espetáculo –, nota-se a quantidade de colaboradores envolvidos, fiéis à autoralidade coletiva tão perseguida, também por todos, no trabalho desenvolvido em conjunto pelos membros do recém-formado grupo A Comunidade.

Para ressaltar sua importância, faz-se necessário nomear aqui, presenças não só recorrentes como marcantes na criação desta encenação experimental, que constituiu uma novidade no Teatro carioca:

- Encabeçando a equipe, Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) e Amir Haddad (n.1937), duas figuras axiais – os responsáveis pela assinatura das encenações (1968-1971);
- Joel de Carvalho (1930-1974), Marcos Flaksman (n.1944) e Colmar Diniz (n.1940) – o trio encarregado da concepção e execução da cenografia, figurinos e adereços cênicos;
- Cecília Conde (1934-2018), a preparação musical e a sonoridade da música para teatro;
- Nelly Laport (1927-2006), bailarina e preparadora corporal, formando com a fonoaudióloga e preparadora vocal Glorinha Beuttenmüller (1925-2024) uma dupla que sempre desenvolveu, em parceria, um trabalho complementar ⁸⁷ como um manancial teatral de um legado incomensurável;
- Sandra Dieken (coreógrafa em *Sabiá 66 e 67*) dividiu crédito de Assistente de direção em parceria com o ator e diretor Antonio Pedro (1940-2023) naquela mesma encenação.

3.2.1. *Megera indomável ou indomada?*

O teatro resolveu profetizar uma razão nova, um mundo novo. O teatro vive. Embora amarrado às leis de uma sociedade de consumo, vive do pasmo que provocam as suas profecias. É preciso que o deixem viver em toda parte. (GRISOLLI, “Uma nova razão do Teatro”, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 8 nov.1969).

⁸⁷ Na ocasião desta montagem, ambas eram colegas de trabalho como professoras da Escola de Teatro da FEFIEG (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara), depois FEFIERJ (a partir de 1975, após a fusão com o Estado do Rio de Janeiro), a origem institucional da Escola de Teatro da UNIRIO.

Em 1969, o Caderno B ⁸⁸ do *Jornal do Brasil* já havia se tornado um veículo diário carioca de suma importância para o registro da vida cultural e do lazer disponível no Rio de Janeiro, além de veicular matérias pautadas pelo fluxo do movimento artístico daquele momento em especial – incluindo entrevistas, crônicas, resenhas de livros e apoio à divulgação de eventos artísticos diversos e acessíveis ao contingente de público potencial interessado.

O trecho citado no cabeçalho foi transcrito de um editorial-manifesto publicado com destaque na primeira página do suplemento cultural e assinado pelo editor Paulo Afonso Grisolli, na época, sobretudo jornalista. Ele chefiava, desde 1964, a edição do *Caderno B* por indicação de Alberto Dines ⁸⁹, seu ‘avalista profissional’, conseguindo mantê-la como referência impressa diária graças à parceria frutífera estabelecida desde o começo com Marina Colasanti ⁹⁰ em sua função decisória, insubstituível, como sua vice-editora.

Convém visualizar que estávamos, neste período, sob um regime de exceção de uma ditadura militar nesta altura praticamente consolidada: o Brasil sofria efeitos da supressão de liberdades democráticas e da proibição de manifestação livre do pensamento, naquele momento histórico de repressão e censura prévia a todos os meios existentes de comunicação social.

Neste sentido, tanto a imprensa quanto a produção artística imediatamente se tornaram alvos “preferenciais” do aparato repressivo, sempre acionado por parte do Estado totalitário então vigente, para coibir qualquer pensamento de resistência ou ações de desobediência civil.

⁸⁸ Suplemento cultural que virou guia bem diversificado da programação de lazer cultural da cidade, na época efervescente em várias áreas – teatro, cinema, televisão, *shows* musicais, dança, concertos, óperas, exposições, festivais – propagando eventos reformatados nos chamados “tijolinhos”, pequenos retângulos diagramados em colunas. Além disso, O *Caderno B* apoiava firmemente a divulgação impressa promovendo variada programação sazonal como, por exemplo, o Festival do Filme Amador (em *Super-8*) programado em parceria com a antiga loja de departamentos Mesbla S.A. e com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

⁸⁹ Alberto Dines (1932-2018): jornalista, professor universitário, biógrafo e escritor brasileiro. Em 1962 tornou-se editor-chefe do *Jornal do Brasil*, no qual permaneceu durante doze anos. Em 1999, a coluna "Jornal dos Jornais", embrião do seu *Observatório da Imprensa* para o acompanhamento analítico e crítico da mídia impressa, foi contemplada com o prêmio *ExxonMobil* de Jornalismo (*Prêmio Esso*) de Melhor Contribuição à Imprensa.

⁹⁰ Marina Colasanti (1937-2025): escritora, jornalista e tradutora brasileira. Autora de poesias, contos, literatura infantil e infanto-juvenil. Recebeu diversos prêmios e os mais importantes em língua portuguesa ao longo de suas atividades literárias ininterruptas, dentre eles o *Prêmio Jabuti* e o *Prêmio Portugal Telecom de Literatura*.

Em contrapartida, por si só, esta ‘mordação cultural’ certamente demonstra não só o poder de propagação da imprensa e das artes cênicas bem como, paradoxalmente, um período especialmente fértil para a experimentação e a produção artísticas em nosso País.

O movimento contracultural trouxe a emergência de outra ordem mundial prometida como ‘possível’ e que, embora nascente, já invadia literalmente ‘territorialidades’, surgindo turbinada e multipolarizada por um processo internacional crescente de globalização em curso.

A década de 1960 viria cumprir esta promessa de mudanças de paradigmas estéticos em função de uma repactuação social em andamento incontrolável: de fato, ao menos neste lado ocidental do mundo, avanços tecnológicos bem como outras utopias e modelos embutem transformações de valores cada vez mais intensas e aceleradas nos usos e costumes afetando, diretamente, a vida social cotidiana até então pactuada.

Surge, assim, uma nova lógica social em exercício constante, propícia a investigações estéticas com finalidades renovadoras explícitas, a fim de reger outras condutas adquiridas, tendências em uso, readequação de convenções de convívio por meio de comportamentos sociais mais arejados. E, isto, ocorre mesmo apesar das restrições políticas impostas de maneira geral ao funcionamento estrutural da produção artística.

A percepção de Paulo Afonso exprime, ainda, determinada condição ‘profética’ do Teatro, qual oráculo mitológico, não só como vetor do espírito contracultural dos anos finais daquela década, mas, sobretudo, quase antevendo uma revolução estética conceitual que se vislumbrava no horizonte ocidental e, por conseguinte, no radar latino-americano brasileiro.

Segundo Paulo Afonso, em sua citada ‘exposição de motivos’, a montagem do musical pacifista *Hair*, por exemplo – prenunciando poeticamente a chegada da “Era de Aquarius” – passaria a sintetizar uma postura contestatória, assumida pelo próprio *show-business* do mercado musical norte-americano, de comprometimento com a ruptura ‘revolucionária’ imprescindível e inadiável na relação com aquele mundo repartido em todos os tipos de guerra:

O trágico vaticínio dos futurologistas – ou o mundo muda já ou acaba amanhã – parece ser repetido, em tom mais patético e, sobretudo, mais carnal, pela tribo de cabeludos que despontou, quase anonimamente, há algum tempo, com seu espetáculo *off-off-Broadway* e que hoje

assombra o mundo na *Broadway. Make love, not war* ou *legalize pot* podem não ser os *slogans* mais adequados para quem pretenda modificar o mundo. Mas sintetizam em atitude – com comovedora pujança – a intuição de uma imprescindível e nova e absoluta revolução. Profetizam-na. E é esse o papel que me parece assumir o teatro musical americano a partir de *Hair*. Ou o mundo muda ou acaba amanhã: ele não é feito para homens invisíveis (GRISOLLI, “Uma nova razão do Teatro”, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 08 nov.1969).

Tanto o aquecimento global quanto as decorrentes questões ambientais que atualmente acuam o futuro humano, já propagadas em escala planetária, tornam absolutamente presente este trágico vaticínio antecipado pelos “futurologistas” de plantão: “ou o mundo muda já ou acaba amanhã, ele não é feito para homens invisíveis”, conforme exposto acima por Grisolli.

Urgia inventar uma nova razão para dar conta de tudo isso e, ainda, para dar mais ‘visibilidade’ para a missão do Teatro em sua acalentada ‘ação social’: a atividade cênica encarada enquanto arte coletiva concreta e urgente, a fim de tornar visível o invisível, ferramenta de conscientização, uma espécie de laboratório vivo para exorcizar impasses e confrontos trazidos por aquilo que Grisolli, em seu texto, chama de “supercivilização”.

Tanto que, de certo modo, acaba ‘outorgando’ ao poder intuitivo da juventude a ingrata ‘missão’ contemporânea de viabilizar um futuro possível para a preservação da dignidade da condição humana, de acordo com outro trecho extraído desse mesmo texto jornalístico:

O que me parece ser o mais importante é essa intuição invencível de um poder jovem a respeito da supercivilização em que teve a ventura ou desventura de nascer e que passou a ser a maior responsável por um mundo que se torna cada vez mais inviável. Um mundo no qual, a continuar assim, é preciso ser homem invisível para não se ser obrigado a corroborar com o seu absurdo (GRISOLLI, “Uma nova razão do Teatro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 8 nov.1969).

A experimentação artística com a finalidade de produzir outras formas que possam exprimir novos conteúdos passa a ser requisito demandado por práticas cênicas contemporâneas, assim consideradas não só por ‘apontar’ rumos, tendências e obsessões, bem como por envolver novas categorias estéticas na vanguarda, ‘pós-modernas’, híbridas ou mesmo ecléticas.

O cruzamento de influências mútuas, o despertar da polifonia e de aspectos transdisciplinares mesclam fundamentos e convenções, já em uso ou em vias de serem ‘inventados’, com outras possibilidades de expressão, imaginárias ou insuspeitas, ainda por vir ou descobrir.

O Teatro, sem abrir mão de sua liberdade criadora, ocupa espaços inesperados e exerce seu poder exclusivo ao se re-convencionar. A própria linguagem cênica absorve e deglute proposições de experimentos formais, os quais provocam ou ajudam a elaborar outras convenções teatrais na relação com o público, na estilização e despojamento das produções.

Esta inquietação criativa, por sua vez, movimenta o contexto da produção cênica profissional então vigente, ainda engessada por moldes tradicionais mais comerciais que, invariavelmente, se organizam em torno da figura de um produtor-empresário- capitalista ou, então, de algum coletivo ou destacado artista dono da própria companhia, já com público certo.

Mesmo por parte da audiência interessada, houve certo estranhamento inicial quando emerge este caráter experimental persistente e mesmo constata-se determinada resistência cerrada, por exemplo, ao chamado “teatro de agressão”. Paralelamente, um novo público ainda estava se formando, em conformidade com esta análise de Raimundo Matos de LEÃO em sua tese *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*:

Parte expressiva de produtores vê no experimentalismo vanguardista o motivo para o afastamento de grande parcela do público frequentador das salas de espetáculo. Temerosos de verem suas produções inviabilizadas por falta de consumidores, opõem-se àquele tipo de espetáculo, mesmo quando se torna sucesso, “uma situação passageira”, afirmam. Apoiados na premissa de que o sucesso é determinado pela curiosidade, visto que o fenômeno se projeta pelo seu caráter inusitado e não pela permanência e absorção de valores estáticos, fustigam aqueles que perseguem novas formas de comunicação. Os argumentos dos produtores parecem válidos, mas não podem ser tomados como regra geral, tendo em vista que o público frequentador de teatro vai sendo (des)educado pelos variados elementos textuais e cênicos veiculados pela cena e grande parte desse público passa a interessar-se pelas obras construídas sob uma nova ótica (LEÃO, 2009, p.45).

Esta busca “pelas obras construídas sob uma nova ótica”, portanto, também sofreu com a falta de adesão imediata dessa assistência interessada, mais fiel ao hábito de ir ao teatro e que, porém, ao mesmo tempo se via atravessada tanto pela violência de “afrontas” – em geral feitas ao público pela linguagem intencional de peças tidas como ‘experimentais’ –, bem como na busca de alguma interação, direta ou não, na relação desejada e estabelecida entre o elenco e os espectadores.

As noções de espacialidade e materialidade física da representação cênica, ao ar livre ou em recintos fechados, vão expandir os limites da cena vista como tradicional mediante outra relação proposta ao espectador – este, em última instância, o foco final de diversas práticas de encenação contemporâneas. São assim consideradas desde o Segundo Pós-guerra, ou seja, a partir da segunda metade do século XX, quando o mundo, de repente, se viu dividido em duas metades, em meio à disputa por poder hegemônico e domínio político naquela ‘nova ordem mundial’.

Isto abre, para a linguagem teatral, a oportunidade de testar tentativas diversas ao investigar novas racionalidades e intuições – mirando, deste modo, em outros formatos e possibilidades expressivas. Para tanto, há que imaginar, experimentar e inventar convenções estéticas inéditas, além de outros modos de organização para a produção teatral também, saída afinal encontrada – inspirados pelos coletivos profissionalizados de artistas cooperativados da extinta era da *commedia dell’arte* renascentista – para, desde então, viabilizar a realização da atividade cênica de modo regular e contínuo, portanto profissionalizada, aqui deste nosso lado ocidental do planeta.

Na mesma obra, Leão (2009) ainda menciona a diversidade de respostas ao palco ‘amordaçado’ pela censura prévia, separando os próprios profissionais artistas em três vertentes principais – embora sem negar determinadas modernidades já incorporadas, na segunda metade da década de 1960, pelas iniciativas de produção teatral:

Por fim, a oposição manifestada por segmentos da classe artística se dá em outro nível, expondo contradições, fraturas, incompreensões, choques e permanente busca de soluções para responder ao que a realidade objetiva da repressão mostra. De seus nichos, nem sempre fechados, as tendências intercambiam-se. De um lado, o teatro dito comercial, que oferece a mesmice, o conhecido. Do outro, as manifestações teatrais trilhando a via do esteticismo, muitas vezes reveladora de qualidades artesanais, ecoando concepções e métodos filiados àquele teatro brasileiro que se fez moderno a partir da década de quarenta. Um terceiro segmento, caminhando no espaço inquietante

para equilibrar o estético e o político em suas realizações, revela uma constante preocupação com temática e forma. Nesse bloco, como nos outros, vários matizes se mostram (LEÃO, 2009, p.45).

Grisolli demonstra estar percebendo o fluxo de seu tempo ao se postar sintonizado nesta espécie de “terceira margem do rio” e propõe um teatro “de invenção”. Melhor dizendo, um projeto de ‘reinvenção’ do teatro como ponto de inflexão naquelas condições e circunstâncias dadas: mistura intencional de artistas veteranos com iniciantes mediante dinâmicas coletivas de criação almejando, ainda, desenhar um modo para se autoproduzirem que, por si só, pudesse garantir a realização das montagens.

Este esquema acaba funcionando assim, de maneira independente de quaisquer exigências comerciais impeditivas para sua efetiva realização – aspecto que, mesmo sendo enquadrado na atualidade, não significaria pouca conquista, já que apontando um modo de produção autossustentável.

Neste sentido, Paulo Afonso aproveita novamente esta outra chance surgida – a de “um elenco à procura de um diretor” – e parte em busca de uma dramaturgia que se justificasse, por mérito da expressão de ‘nacionalidade’ naquele momento brasileiro tão obscuro – algo presente em sua trajetória de dramaturgo, repercutindo suas experiências estéticas para todo o País.

Daí a inclusão desta sua peça, talvez, para leitura na programação do II *Seminário de Dramaturgia Brasileira*, promovido em 1959, uma realização do grupo do Teatro de Arena de São Paulo (1953-1970), nesta etapa então já sob a liderança de Augusto Boal ⁹¹ (1931-2009).

Grisolli para lá foi levado pelas mãos da atriz Célia Helena ⁹² (1936-1997), com quem vivia maritalmente na ocasião. Afinal, foi esta atriz paulistana, muito atuante em

⁹¹ Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional, conhecido não só por sua participação no Teatro de Arena da cidade de São Paulo (1956 a 1970), mas, sobretudo, como idealizador intelectual das propostas de um Teatro do Oprimido, que exercita aliar a linguagem do teatro à ação social. Suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável, nas três últimas décadas do século XX, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política, mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

⁹² Popular por seu trabalho como atriz em televisão e cinema foi no teatro que consolidou sua carreira, fazendo parte da história do teatro não somente paulistano, mas também brasileiro, ao participar ativamente das bases que influenciariam a prática cênica neste período contemporâneo. Além disso, já formou gerações de artistas de teatro em sua escola de arte dramática que exibe o seu nome, até hoje ativa e prestigiada, sediada na cidade de São Paulo.

várias frentes, que serviu como elo de ligação responsável por apresentá-lo àqueles artistas. Aquele jovem grupo que, ao se expressar dramaturgicamente, fazia absoluta questão de ser identificado e reconhecido como essencialmente brasileiro – desejo mais que coerente com sua proposta militante de não abrir mão da “resistência” ao regime militar, ou seja, uma equipe produtora politicamente bastante engajada.

Constituiu-se, enfim, como movimento propositor de outra relação cênico-espacial de intimidade com o público mediante a construção da cena teatral sobre um tablado central situado no centro do recinto, equivalente à área de representação, cercado pelos quatro lados por reduzidas plateias que se sentavam bem próximas do elenco e mesmo em torno dele.

Sobre este texto de sua autoria – *A parábola da megera indomável*, a exemplo do que ocorreu com seu *Sabiá 66 / 67*, seu experimento dramático anterior –, seria melhor encará-lo de novo como um belo pretexto para falar daquele Brasil em 1968, embora ainda pré AI-5.

Só que, agora, em função do lançamento de um coletivo de artistas cooperativados, um grupo recém-constituído sob a liderança dupla de Grisolli em parceria com Amir Haddad ⁹³ (n.1937), ambos propondo ocupar, cenicamente, o espaço não-convencional de um salão, originalmente destinado a exposições de artes plásticas, cedido pelo Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro para atividades cênicas de ensaios e apresentações de espetáculos teatrais.

A escolha desta proposta de montagem não foi obra do acaso, portanto, como se pode constatar pelo próprio histórico do texto da peça. Aliás, parece mais com uma oportunidade desejada para si mesmo, para que o próprio Paulo Afonso pudesse voltar a trabalhar, desta feita coletivamente, com a dramaturgia por ele criada uma década antes, nos idos finais dos anos 1950.

Seria esta, acaso, mais outra ocorrência de suas ‘ressurreições’ literárias?

Aquele material produzido há tempos, portanto, se mostrou bastante adequado, naquela ocasião, para suas proposições ‘indomadas’ de experimentos cênicos que, na verdade, ele próprio os queria ‘indomáveis’.

⁹³ Ator, professor, diretor de teatro e teatrólogo premiadíssimo, até hoje ativo e produtivo, reconhecido por seus pares, desenvolve séries de atividades didáticas nas artes cênicas tais como oficinas, seminários e cursos. Torna-se um diretor único por sua capacidade de transitar sem pudores entre o teatro tradicional e as produções populares.

Portanto, ainda que apenas com o intuito de amadurecê-lo, Grisolli retoma seu texto dramático submetendo-o ao desafiador ‘teste de palco’, instância máxima para comprovação de dramaturgias que se mostrem eficazes em sua carpintaria de elaboração narrativa.

Porém, a inquietação daquele momento histórico se revelou ainda mais ambiciosa. Já que pretendia ir além, se superar, avançar, na verdade acionar outras convenções, diferenciadas dos tradicionais métodos já por demais utilizados para a criação teatral. Ou melhor, referências até por serem inventadas para se conseguir fundamentar um real processo de experimentação.

Pois foi com este grupo recém-formado – A Comunidade – e contando ainda com a presença essencial de Amir e sua inestimável contribuição, sempre coordenando os ensaios junto com Grisolli formando, deste modo, um verdadeiro tripé: além de ambos, todo o coletivo.

Será justamente onde Paulo Afonso irá se apoiar para conseguir promover, em conjunto, variadas investidas e tentativas concretas de se criar este ‘teatro de invenção’, no rumo de uma encenação experimental que, por si só, se concebesse como algo original de modo irrefutável.

O seu trabalho realizado como encenador autoral se torna imperativo, um marco fundador para as propostas coletivas deste seu ‘teatro de invenção’.

3.2.2. A Comunidade e o ‘teatro de invenção’

Convém reportar que o projeto originário, desenvolvido anteriormente pelo pesquisador, privilegiava quase o mesmo recorte – correspondente à segunda metade da década de 1960 – para contemplar o período em que, ainda adolescente, passou a frequentar, enquanto público interessado e com mais regularidade, o circuito teatral profissional carioca então existente.

No decorrer do curso de mestrado *stricto sensu* junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-Centro de Letras e Artes/CLA-UNIRIO), este foco de análise crítica evidentemente foi se fechando sobre um histórico ainda inédito (salvo erro) deste grupo A Comunidade⁹⁴ – um estudo de caso de certo modo de produção

⁹⁴ Esta descoberta constitui, afinal, o objeto principal de investigação dessa atividade cênica pioneira

teatral, contínua e cooperativada, como alternativa regular e com potencial maior de adoção da tônica experimentalista, tema prioritário no relato da pesquisa indicando, sobretudo, pioneirismos no contexto cênico carioca.

A enciclopédia virtual *Itaú Cultural* assim registra este itinerário tão particular, que clama por maior conhecimento sobre a natureza experimentalista de sua atuação na cidade e a extensão de suas práticas cênicas como ‘experimentos’ que, naquela ocasião, pela primeira vez seriam desenvolvidos na cidade com tamanho comprometimento e seriedade de propósitos:

Desde a sua fundação, quando decide recusar as salas de espetáculo convencionais e se fixar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, a proposta de A Comunidade consiste na pesquisa de novas formas de comunicação teatral a partir da ruptura da relação espacial à italiana e dos princípios estéticos decorrentes – frontalidade, linearidade, verticalidade. (...) O nome do grupo frisa essa recusa da profissionalização: A Comunidade produz seus espetáculos através da caixinha mensal com que cada integrante contribui. De constituição heterogênea, mistura em seus quadros atores profissionais e amadores, jovens e veteranos (verbete “A Comunidade”, acesso em 21 jul.2018).

Na alçada editorial especializada em Artes cênicas, sai a publicação organizada por Aduardo NOVAES em 1979-1980 de *Anos 70*⁹⁵, uma pequena coleção retrospectiva da Cultura brasileira durante quase uma década inteira de repressão política escolhendo a atividade cênica como um dos seus alvos preferenciais. José Arrabal é quem assina o texto (1979-1980) *Anos 70: momentos decisivos da arrancada*, em que já registra precocemente, de forma lúcida, a presença do grupo A Comunidade ocupando o seu espaço então precursor na ambiência cênica carioca.

deste grupo que, já no final da década e se estendendo até a virada para a seguinte – de 1968 até 1971 –, produziu quatro espetáculos que reúnem, em diversificadas propostas de encenação, vários dos pressupostos característicos aqui considerados e articulados como ‘tendência e obsessão’ de um caráter experimental como categoria estética – inaugurando sua adoção por este coletivo teatral atuante na vanguarda da criação cênica no Rio de Janeiro. Em fins de 2019, concluída a escrita da dissertação sob a orientação da Profa. Dra. Angela Reis, o projeto com o título *A Comunidade (MAM-RJ, 1968-1971) – do saldo moderno para o salto experimental na cena carioca* foi defendido com o relato do percurso cumprido com esta produção em sequência de quatro espetáculos, neste período, via introdução pioneira desta categoria estética como eixo condutor da elaboração de montagens teatrais.

⁹⁵ *Anos 70* (Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. il.) é uma compilação de textos que procedem a uma análise da Cultura brasileira ao longo de uma década de repressão por parte do regime de Estado de exceção vigente, em volumes divididos por áreas de expressão artística: Música Popular, Literatura, Cinema, Televisão, Artes Plásticas e Música. Este volume 3, dedicado ao Teatro, por sua vez também dedica esta edição à atuação, como teatrólogo, de Yan Michalski – curiosamente citado com iniciais em letra minúscula, fazendo constar a seguinte dedicatória registrada entre parênteses: “(a história do teatro, no Brasil, sabe por que)”.

Vale a pena incluir a reprodução parcial de um texto que aparece em formato de nota explicativa, quanto mais não fosse pelo notório fato de que constitui a referência bibliográfica mais antiga a que tive acesso na ocasião, embora – concluída a maior parte do levantamento bibliográfico efetuado para o projeto de dissertação –, a partir deste trecho-chamariz passasse até a considerá-lo como algo “profético” neste estudo aqui em exposição:

O Teatro de Invenção, linha de trabalho cênico surgida no Rio, por inspiração de Paulo Afonso Grisolli, João Rui Medeiros e Amir Haddad ⁹⁶, é uma variante que, por exemplo, tem muito a ver com a linhagem de trabalho de José Celso, no sentido da polemização da escritura cênica e de todo um questionamento das relações tradicionais do espetáculo com o público. Surge em 1968, atuando então no Museu de Arte Moderna, com o grupo *A Comunidade*, conjunto premiadíssimo nos anos de passagem da última década. João Ruy e Grisolli, com o tempo, afastam-se do movimento, indo para a burocracia de Estado ⁹⁷ (ARRABAL, 1979-1980, p.38, grifos mantidos).

O Dicionário do Teatro Brasileiro (2006) esclarece que, em meados da década seguinte de 1970, “tendências e obsessões” experimentais perdem força, apesar de ainda plenamente identificáveis em temporadas cumpridas por algumas encenações marcantes daquele momento teatral tão efervescente, bem no auge do período político-cultural mais repressivo.

Neste sentido, em relação à cidade do Rio de Janeiro, a edição desta obra de referência aponta, como exemplos, as produções das seguintes montagens então levantadas:

⁹⁶ Arrabal assim o descreve: “Amir leva adiante as propostas, superando algumas de suas ideologias, rompendo enfim com os propósitos iniciais, avançando no terreno das pesquisas”. *A Comunidade* acaba, mas Amir continua seu trabalho, em outros grupos ou em escolas de teatro. Nos anos mais negros da repressão, chega a ter problemas sérios com a censura. (...) As propostas de Amir enfrentam formulações teóricas, indo além da intuição artística, o que é pouco comum entre os diretores de teatro, no Brasil. Sua grande preocupação é com o *ator*, no sentido de um desenvolvimento integral de seu nível de consciência de artista e criador. Tenho impressão que para a década entrante a linha de trabalho de Amir Haddad é de importância básica (Arrabal, 1979-1980, p.38, grifos mantidos).

⁹⁷ Respectivamente: João Ruy Medeiros assumiu cargo administrativo no então Serviço Nacional de Teatro (SNT) e Paulo Afonso, por sua vez, foi designado como diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro cumprindo, de forma integral, o primeiro mandato oficial pós-fusão do Estado do Rio de Janeiro com a extinta cidade-Estado da Guanabara, durante o segundo Governo “biônico” Faria Lima (1975-1979).

Realizações após 1974 ainda desenham, no entremeio de suas propostas basicamente imbricadas com a contracultura, momentos de experimentalismo, como *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli; *Somma*, pela Comunidade, ou *Ubu Rei*, pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Mas a tônica experimental começa a diluir-se, desde então, em benefício de outros componentes da estrutura do espetáculo (2006, p.141)⁹⁸.

Em depoimento concedido à Tania BRANDÃO⁹⁹ (1981), Paulo Afonso relembra que se aproximou de um núcleo de pintores e gravuristas que se reuniam numa Associação Internacional de Artistas Plásticos, dentre os quais se incluíam Anna Letycia (1929-2008) e Carlos Vergara (n.1941): ambos haviam trabalhado com cenografia e figurinos para espetáculos do grupo amador *O Tablado*, de Maria Clara Machado (1921-2001). Mais adiante, irão intermediar o valioso contato estabelecido com a diretoria do Museu.

A partir de determinado momento, certamente Grisolli, Joel e Amir se tornam muito amigos embora, neste depoimento prestado à Brandão, Grisolli ainda comente que, por ele, o Amir não seria formalmente considerado como um “fundador” do grupo¹⁰⁰.

Neste verdadeiro tripé de sustentação criativa para o recém-instalado grupo A Comunidade em salões para exposições do MAM-RJ, o crédito pela introdução de Joel

⁹⁸ *Avatar*, peça dirigida e cenografada por Luiz Carlos Ripper (1943-1996), faz parte de uma trilogia de autoria de Grisolli (composta por mais duas peças: *Jó* e *A Sagrada Família*), que cumpriu temporada no segundo semestre de 1974; já *Ubu Rei* (1975) constituiu a segunda produção do jovem grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, após estreiar naquele segundo semestre de 1974 sua peça *O inspetor geral*, de Gogol, na mesma Sala Corpo-Som do MAM-RJ. Por coincidência, naquele mesmo espaço no Museu onde trabalhou A Comunidade, manteve o mesmo nome até o incêndio, em 1978, que destruiu 90% de suas instalações físicas, incluída a Reserva Técnica. *Somma ou os melhores anos de nossas vidas*, espetáculo retrospectivo dirigido por Haddad, já não era mais atribuído ao grupo A Comunidade por se tratar de uma compilação de cenas integrantes de diversas outras montagens do Amir.

⁹⁹ Salvo indicação em contrário, todas as informações a seguir, que lhe dizem respeito, foram retiradas deste depoimento prestado por Grisolli no contexto de sua parceria estabelecida com Joel de Carvalho: projeto de pesquisa da historiadora Tania Brandão que, infelizmente, não avançou por falta de apoio orçamentário oficial, inclusive para a exposição por ela planejada de maquetes (Fotocópias datilografadas e escaneadas, após transcrição do áudio, em fitas cassete, para texto digitalizado. Pasta *Personalidades*: Joel de Carvalho, 1930-1974, Acervo Cedoc/Funarte).

¹⁰⁰ Para tanto, argumenta apenas que ele não se encontrava presente desde o início das conversações entabuladas com este propósito de constituir um coletivo de investigação, embora Haddad sempre estivesse junto participando fortemente de tudo o mais que, na sequência, constituiriam históricos desdobramentos do conjunto daquela obra cênica – sendo que, do total de quatro encenações experimentais produzidas sucessivamente em salas daquele Museu, as três últimas foram produções do grupo dirigidas apenas por Amir – *A construção* (1969), de Altamar Pimentel; *Agamêmnon* (1970), de Êsquilo; e *Depois do corpo* (1970-1971), de Almir Amorim.

de Carvalho – ainda Grisolli *apud* Brandão – deve ser dado a Haddad, segundo o que verbaliza na entrevista: “O Amir foi quem trouxe o Joel como cenógrafo: acho que ele vai topar este troço!”. As inquietudes do trio seguem questionamentos a respeito de um teatro ‘brasileiro’ e ‘não brasileiro’, e de posições políticas a serem adotadas frente aos conturbados acontecimentos políticos de então, com a repressão em andamento em todas as regiões geográficas do País.

A convite do refinado anfitrião, reuniões sistemáticas foram realizadas na casa do produtor João Ruy Medeiros, com direito a refeições requintadas, regadas a bom vinho. E ainda agregando, ao grupo inicial, o escritor e jornalista Tite de Lemos (1942- 1989), além do próprio Haddad. Daí é que irá surgir cada vez mais exposta a questão fundamental, a pergunta que, na ocasião, não podia querer calar: no final das contas, qual seria, então, o espetáculo ‘brasileiro’ recomendável para ser produzido em meio à conjuntura nacional daquele exato momento?

Esta responsabilidade de urgentemente refletir o país – compartilhada *a priori* por todos os presentes mediante consensos também preliminares – seria o mote que teria dado origem ao termo “teatro de invenção”: há que se criar uma linguagem, uma vez que ainda não existia nada constituído ou indicado para expressar uma ‘encenação’ reconhecidamente ‘brasileira’. Algo que, já havia tempo, tanto procuravam materializar. Portanto, e para tanto, seria preciso brincar assim “infantilmente”, brincar de descobrir, como se o teatro fosse “uma arte a ser inventada”.

Ou seja: (re)descobri-la (“a arte a ser inventada”) como expressão original, ressaltando a radicalidade e a especificidade de seus aspectos intrínsecos – quais sejam, o de não possuir fronteiras rígidas, o de não admitir quaisquer limites quanto ao fato de nada ser preestabelecido sem a devida experimentação coletiva – que possa averiguar na prática, cenicamente, o potencial a alcançar de eficácia representativa daquela concepção sugestiva e recém-proposta.

Em suma, emerge neste momento uma teatralidade decorrente desta dialética inaugural, alguma sintaxe fundadora de outras possibilidades narrativas alternativas, sem falar nos demais instrumentais a serem empregados como novos recursos a serem acionados para a efetivação do fenômeno teatral: tais como tudo aquilo que diz respeito à materialidade física da arquitetura espacial da cena – concepção, na origem,

verdadeiramente “experimentalista” do espaço cênico.

Certa confusão quase sempre surge de boa parte das pessoas interessadas nesta questão específica das diferenças entre este teatro “de invenção” aqui sendo relatado e, por exemplo, um teatro “de invencionices”, que seria composto de truques e por clichês surrados sendo ‘repaginados’, retomados, resgatados, e não apenas em termos formais de produção.

Após a bem-sucedida temporada de *A construção* em 1969, que constituiu o seu maior sucesso de bilheteria, A Comunidade ainda vai realizar mais dois espetáculos no MAM-RJ: *Agamêmnon*, de Ésquilo, e *Depois do corpo*, de Almir Amorim, ambos dirigidos por Haddad e estreados ao longo do mesmo ano, no primeiro e no fim do segundo semestre de 1970 ¹⁰¹.

Convém acompanhar como Haddad expressa diversas convicções suas em relação ao trabalho do próprio grupo A Comunidade e ao seu perfil como diretor, sobre questões tratadas e trazidas pela contemporaneidade e, por fim, relativas àquela configuração que ele traça para o público, mediante algumas declarações em trechos extraídos de entrevista concedida ao jornal *O Globo*:

A Comunidade não é um grupo de teatro e sim um programa de trabalho. A longo prazo. Vivemos o processo, sem nos preocuparmos com o resultado. É isto que se chama pesquisa? (...) Não gosto da palavra vanguarda. Qualquer rotulação implica sempre num juízo fascistóide e discriminatório. Acho que uma atitude aberta diante da atividade artística leva em consideração as necessidades mais profundas de quem faz e de quem consome o produto artístico (...). Considero-me um diretor sem preconceitos. Para acompanhar as mudanças é preciso estar sempre aberto. O preconceito sempre está na retaguarda. Ela é que é fechada. A palavra eclético foi inventada pelas visões unilaterais. A chamada “vanguarda” sempre manipulou livremente o material à sua disposição. É preciso conhecer tudo. Na atividade artística há sempre pessoas que pensam que o mundo parou nelas. Quanto a mim, faço o que posso. (...) O público brasileiro é muito carinhoso, sendo que o carioca é mais caloroso que o paulista. Não posso me queixar dele. Agora, me parece que uma interpretação dialética público-espetáculo fará com que os dois se reintegrem numa nova síntese (“Amir Haddad: sou diretor sem qualquer preconceito”. Rio de Janeiro: *O Globo*, 15 out.1970).

¹⁰¹ Entre um lançamento e outro, e já em função da produção final do grupo que permanecerá em temporada até abril de 1971 – embora sendo apresentada em outro espaço bem diferente, no andar térreo, semelhante a um grande corredor largo, devido à falta de isolamento acústico, tanto da sala de ensaios em que costumavam trabalhar quanto da exibição de mostras ou festivais programados pela Cinemateca do Museu. Por sinal, os responsáveis pela Cinemateca sempre reclamavam da interferência sonora sofrida durante as apresentações das peças, simultâneas às sessões também noturnas dos filmes.

Uma particularidade que auxilia a explicar, parcialmente, a dificuldade em conseguir manter a continuidade de trabalho desse coletivo por mais tempo, talvez seja a característica que sempre se observa quanto à dependência da figura de um diretor, algo comumente encontrado no interior de outros grupos que se organizam a partir de meados da década de 1960. Esses grupos e companhias começam a se sobressair na produção teatral com sua adesão aos preceitos do experimentalismo e aos processos cênicos sempre criados coletivamente.

Por outro lado, no decorrer da década seguinte, a de 1970, alguns diretores em intensa atividade teatral optam por levar uma espécie de ‘vida dupla profissional’ já que, ao mesmo tempo, continuam liderando novíssimos grupos de jovens atores que vão surgindo, ao passo que também não deixam de atuar, devidamente contratados e remunerados como encenadores, muitos até premiados pelo ‘Teatro de Grupo’ no mercado existente do dito teatro ‘empresarial’.

Neste quadro traçado de ‘circunstâncias dadas’, este movimento de expansão da cena carioca acionado por estas personalidades artísticas, e não por outras, comparece com o seu ‘teatro de invenção’ como uma espécie de resposta há muito devida ao ‘teatro-mercadoria’ que, majoritariamente, dominava a dinâmica teatral no mercado profissional carioca daquela época.

A personalidade artística de Paulo Afonso ¹⁰² aparece, assim, diretamente identificada com iniciativas de se romper com certa tônica ‘renovadora’, embora já estabelecida a partir de meados do século XX, como índice inquestionável da “modernidade cênica” ¹⁰³ em palcos nacionais.

Sem dúvida um traço inegável, talvez mesmo precursor de algo que já transparece na versão autoral por ele também produzida, havia dois anos já, para montar o espetáculo

¹⁰² Por sua própria conta e risco, Grisolli exterioriza sua visão da essência experimentalista inerente a qualquer invenção cênica, aspecto que radicaliza em sua metamorfose profissional lenta e gradual, de jornalista já respeitado convertendo-se em diretor teatral que passa a ser cada vez mais conhecido por seu atrevimento artístico eivado de experimentações cênicas.

¹⁰³ Esta renovação na cena brasileira se imiscuiu definitivamente na produção carioca desde meados do século passado, postura diferencial assumida contra uma ‘antiga forma de se fazer teatro’ contaminando, por extensão, o conjunto da atividade cênica nacional como um todo, em que a produção regional começa a despontar fortemente para além das cidades do Rio e de São Paulo. Algo que viria para ficar, desde a etapa de formação de atores até o árduo processo acidentado de se manter ativo no mercado, para conservar assertiva a própria profissionalização.

*Onde canta o sabiá*¹⁰⁴, afinal bem acolhido tanto pelo público carioca quanto pela crítica especializada durante as duas temporadas cumpridas na cidade, em 1966 e em 1967.

Entretanto, na sequência, a cena experimental prepararia um salto estético, com rupturas radicais tanto em termos de forma quanto de conteúdo, forjando uma teatralidade agora em consonância, sobretudo, com novos imperativos trazidos pelo movimento incontrolável da Contracultura que entre nós, aliás, chegou confrontando o hostil *status quo* brasileiro de então.

No sentido de assumir esta sua condição precursora, esta observação aqui considera essas três montagens de Grisolli, produzidas na segunda metade da década de 1960, como obras exemplares de referência cênica conceitual.

Estes três experimentos dramaturgicos comporiam uma tríade que exprime a adoção recorrente desta “tônica experimental” emergindo em nossa produção artística, e que acaba reverberando – para o Teatro Brasileiro – nas práticas e processos cênicos que se seguem, frutificando a partir de então notadamente nos jovens grupos de iniciantes.

Com esta sua peça *A parábola da megera indomável*, Paulo Afonso e os integrantes de A Comunidade inauguraram suas atividades artísticas e de produção no MAM carioca, dispostos a realizar um teatro de significação cultural, em que se achem presentes tanto a invenção quanto o engajamento político para expor, ainda que esteticamente, algum experimento conceitual da complexa realidade brasileira de então.

Em conformidade com o que anuncia esta matéria de Ney MACHADO (1968), publicada logo após a sessão especial realizada para a Imprensa e somente dois dias antes da estreia em temporada aberta para o público potencial interessado:

Depois de amanhã, quinta-feira, o Rio conhecerá uma nova experiência de Paulo Afonso Grisolli, a apresentação no Teatro do Museu de Arte Moderna de *A Parábola da Megera Indomável*: pela primeira vez diante do público, o Teatro de Invenção como resposta ao Teatro de Mercadoria. A Companhia que o apresenta é o grupo

¹⁰⁴ Apoiado no texto original (datado de 1921) do dramaturgo brasileiro Gastão Tojeiro (1880-1965), esta sua encenação, vista por alguns como histórica, passa aqui a ser observada como pertinente estudo de caso da incidência experimentalista, talvez inédita, na cena nacional. A partir desta incursão de Paulo Afonso na cena teatral assumidamente como diretor cênico, sua concepção original para esta montagem abarca o saldo artístico acumulado por práticas já consideradas como modernas e devidamente absorvidas pela atividade teatral no Brasil.

Comunidade, um condomínio de artistas e técnicos no qual todos pagam uma mensalidade. Se houver saldo, este será igualmente dividido pelos condôminos, em partes rigorosamente proporcionais ao tempo de trabalho dispendido, bastando salientar que o diretor ganha tanto quanto o bilheteiro (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Estas observações otimistas tecidas acima por Machado complementam a declaração que corrobora este aspecto e que foi colhida diretamente de Paulo Afonso, de acordo com a continuação desta mesma matéria:

Nós pagamos para pertencer à Comunidade – está me dizendo Grisolli – uma taxa mínima, de 10 cruzeiros novos por mês. Há quatro meses estamos trabalhando em pesquisa, ensaios e produção e, praticamente, montamos a *Megeira* com a contribuição dos associados. Fomos obrigados a fazer, apenas, um pequeno empréstimo bancário (GRISOLLI *apud* MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Soaria por demais leviano, ao falarmos do Brasil de 1968, omitir aqui a ação nefasta daquela censura prévia lamentavelmente reafirmada e oficializada por meio do malfadado Ato Institucional de número 5, naquela época prestes a ser editado, refletindo a tensão do período.

Mais adiante, aliás, voltaremos a este contexto nada propício, muito pelo contrário até: totalmente hostil a qualquer modalidade de criação artística ou de manifestação livre do pensamento, notadamente ao querer veicular qualquer conteúdo crítico, fosse ou não político.

Neste sentido, a proposição que Paulo Afonso faz para si mesmo, por escrito – “Inventor de profissão” –, exprime, por meio de suas observações feitas em duas laudas, a postura por ele assumida perante a própria atividade teatral. São duas folhas digitalizadas, datilografadas pelo próprio Grisolli que, ao revisar, ainda rasurou alguns trechos dessas anotações e as riscou com correções redigidas à mão, aparentemente com uma caneta esferográfica vermelha:

Sou inventor de profissão. Diante de um mundo excessivamente organizado – que se modifica, diariamente, segundo uma imutável ordenação das suas coisas – que se pode esperar do artista senão a invenção? Na sua ordem inflexível, o mundo terá que ser, inapelavelmente, reinventado. É preciso inventar a própria arte, afinal de contas. (Pois não está o mundo de tal ordem organizado em forças que se opõem, em classes que se odeiam, em regras, em normas cibernéticas? É natural, portanto, que o artista se desorganize.) Faço

Teatro. (...) Mas a cada ensaio que faço, reinvento o teatro. Invento o teatro. (...) Entretanto, mesmo fora do teatro (...), decidi que não devo mais parar de inventar. Hoje mesmo, inventei uma sopa (GRISOLLI, s/d. Fotocópias digitalizadas, datilografadas e com intervenções posteriores manuscritas. Acervo da Família aos cuidados do filho fotógrafo Mário Grisolli: segundo ele, material a ser doado).

Ao comparar, acima, a invenção ou descoberta de uma linguagem cênica com a experimentação de uma receita original para se fazer um caldo saboroso, Paulo Afonso subentende, ou ao menos promove, um denominador em comum entre essas duas situações, por mais prosaica que seja a metáfora: o fato de, potencialmente, ambas se tratarem da nutrição humana cotidiana, tanto para o corpo quanto para a alma.

Além, é claro, de já se constituírem, em sua composição, como decorrências de seguidas tentativas, por conseguinte resultantes de determinada mistura efetuada de vários ingredientes específicos, com cada componente, por sua vez, sendo precisamente dosado e temperado.

Algo antes inexistente, que possa servir tanto para se incorporar à Arte quanto à Vida. Alguma prática que, neste seu processo, consiga juntar o trabalho útil ao desempenho agradável talvez não fosse pedir ou esperar muito naquele momento da existência profissional.

Quem sabe, como próxima conquista a almejar, uma junção possível do feijão com o sonho?

3.2.3. Da dramaturgia do texto para a cena inventada

A transposição artística de uma obra clássica da literatura dramática para o palco tridimensional ‘incerto’ da cena contemporânea sempre provocou controvérsias – ao menos polêmicas em torno de falsas oposições entre forma e conteúdo já que, em última análise, a escrita e a encenação da escrita constituiriam, para se efetivarem, atividades suplementares.

Manifestações criativas de natureza bem diferente – tais como texto e encenação do texto –, a dramaturgia da palavra ou o teatro improvisado não deveriam idealmente se contrapor. Vide, por exemplo, a contribuição fundamental dada pelos comediantes *dell’arte*, inclusive para fazer avançar o próprio processo de reconhecimento profissional do artista/ator ocidental.

Conforme abordado no primeiro experimento cênico liderado por Paulo Afonso anteriormente analisado – a saber, a montagem ocorrida dois anos antes, em 1966, de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro –, segundo o escritor-dramaturgo Clóvis Levi, na ocasião crítico teatral do jornal carioca *O Dia*, o termo “cinema de autor”¹⁰⁵ a seu ver não se encaixaria para nomear o tipo de teatro alternativo realizado de forma um tanto ou quanto ‘similar’ ao caso exemplar renascentista, a fim de superar o bloqueio de exigências por parte do mercado de arte.

Esta referência análoga a um ‘teatro de autor’, sempre realizado com poucos recursos e segundo o modo de produção cooperativado ou ‘auto empresarial’, surge para classificar a atividade cênica predominante, desde o final do século retrasado, com o início da chamada ‘Era dos Encenadores’¹⁰⁶. As novas funções cênicas tanto do diretor quanto do iluminador vieram para liderar o esforço coletivo que provê unidade à narrativa estabelecida pelos diálogos travados entre os personagens que compõem os conflitos daquela trama por outrem inventada:

A Parábola da Megera Indomável não se enquadra no teatro de autor, pois foi escrita anteriormente, quando Grisollí ainda tinha uma visão de teatro bastante chegada à literatura: ela não foi composta por um diretor que visava sua encenação, mas por um escritor. Ela foi construída para ser peça e não para ser roteiro. Daí suas grandes falhas. (...) É preciso acabar com a visão sincera, mas deformada, de muitos dramaturgos, que escrevem para teatro mas, no fundo, estão fazendo literatura. Tais escritores devem se convencer de que a matéria do teatro é outra, que a palavra não é sua base, mas um de seus elementos, apenas: apesar de alguns séculos do teatro bem comportado tentarem provar exatamente o contrário. Mas, enfim, estamos vivendo em outra era (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

Para melhor acompanhar os antecedentes da escolha desta peça proposta por A Comunidade para inaugurar suas atividades no Rio de Janeiro, convém traçar agora um

¹⁰⁵ O termo “cinema de autor” foi cunhado para designar a narrativa cinematográfica autoral surgida entre nós pouco antes, via o “Cinema Novo”, que se caracterizava pelo ideário simplificador de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” (frase atribuída ao fotógrafo e produtor cinematográfico Luiz Carlos Barreto), movimento que viabilizou produções de excelência, mesmo sendo independentes, não atreladas a grandes orçamentos ou estúdios.

¹⁰⁶ Esta figura do ‘Diretor’, recém-adotada pelo teatro realista/naturalista ou mesmo simbolista/antinaturalista, se tornou prevalescente na criação de linguagens teatrais desde a introdução da luz elétrica na ‘colocação em cena’ da narrativa estabelecida por um texto dramático. A principal diferença para um mero ‘ensaiador’ estaria na habilidade criativa de conferir unidade e harmonia à montagem.

pequeno histórico do texto original, mantido inédito desde sua criação até a transposição teatral aqui posta em questão.

A parábola da megera indomável foi escrita por Paulo Afonso Grisolli ainda na capital paulista e, após ser lida no II Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, em 1969, chegou a ser cogitada pelo diretor artístico José Renato Pécora (1926-2011) como possível proposta de encenação no planejamento para a sequência das produções do grupo. Mas essa ideia não prosperou, acabou não vingando e a peça continuou esquecida na gaveta.

Outro integrante do Teatro de Arena que tinha participado da leitura dramatizada da peça durante aqueles Seminários de Dramaturgia Brasileira, Flávio Migliaccio¹⁰⁷ também se interessou, em 1967, por finalmente montá-la: contudo, uma vez mais, a ideia acabou não indo adiante e, assim, o texto permaneceu inédito, intacto até se deparar com esta busca para o lançamento oficial de *A Comunidade* à procura de um texto passível de ser por ela encenado.

De repente, ao reler a peça naquele ano então em curso – o de 1968 –, Grisolli acabou descobrindo nela “uma vitalidade e uma atualidade que nunca havia notado”. Provavelmente, seu alterego ‘involuntário’, o personagem *Bufão*, não à toa ocupa seu mesmo lugar de fala como uma espécie de “ator-rapsodo” – isto é, ator-narrador do fio condutor da história para o público.

Na condição de responsável direto pela encenação, Paulo Afonso acaba explicando desta maneira esta sua primeira realização produzida por *A Comunidade* – em anotações datilografadas, sem data e com observações manuscritas da própria lavra, que aparecem apostas nas cópias reprográficas, contendo comentários deste seu texto até corrigidos à mão:

Chamo-o de missa, por compreendê-lo como um envolvimento atmosférico, destinado a comunicar atores e espectadores em uma ideia comum. Não é essa a essência do espetáculo missa? Por isso, nossa encenação (da maneira como trabalhamos na Comunidade seria impróprio falar em minha encenação) funda-se numa liturgia. Não uma liturgia religiosa, mas aquela que fomos descobrindo e inventando, em um verdadeiro processo de experimentação, e que

¹⁰⁷ Flávio Migliaccio (1934-2020): ator, diretor e produtor. Intérprete de tipos populares no teatro e na TV ao longo de seis décadas ininterruptas, é um dos rostos mais conhecidos da dramaturgia brasileira. Bem-humorado e admirador de comédia, marca gerações por trabalhos infanto-juvenis como o *Tio Maneco*. Ainda formaria dupla cômica interpretando *Shazan*, parceria de sucesso estabelecida com o personagem *Xerife* de Paulo José (1937-2021) gerando, inclusive, um longo seriado com as suas aventuras. Na série *Tapas e beijos* (2011-2015) também se consagrou interpretando o idoso árabe *Seu Chalita*.

concluimos ser a conveniente para a atmosfera de comunhão que pretendemos produzir. Neste sentido, o espetáculo é absolutamente ritual. Com um objetivo: o espectador. Inicialmente objeto da história que o espetáculo narra, deve assumir a condição de seu sujeito. (GRISOLLI, texto também veiculado no *Programa da peça*: 1968).

Aproveito agora as palavras expressas pelo homem/autor Grisolli, plagiando-se na emblemática fala do seu próprio personagem *Bufão* – “São só palavras, Inês, mas é delas que provém a minha força” – em anotações feitas dois anos depois, logo após a montagem de outro espetáculo musical seu – *Alice no país divino-maravilhoso*, conforme reproduzido a seguir:

Antes de Alice (em 1970), a experiência mais marcante e significativa seria *A Parábola da Megera Indomável*. É, lamentavelmente, um espetáculo em torno do qual o registro fotográfico é extremamente pobre. Com a *Megera* o despudor da pesquisa alcançava o seu ponto máximo. (...) Com a colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio, pude instalar ali, com alguns companheiros que decidiram acompanhar-me na experimentação, A Comunidade – um ativo centro permanente de pesquisa teatral, que funciona até hoje, agora sob a orientação de Amir Haddad. (...) Na procura da comunicação, da linguagem própria para uma plateia brasileira e de uma temática que pudesse interessar a essa plateia, parti para um trabalho de participação intensa de um grupo enorme de artistas – artistas plásticos entre eles. Que espontaneamente vieram nos ajudar, criando as figuras de que necessitava a arquitetura ambiental criada especialmente por Joel de Carvalho (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita, s/d. Dossiê “Espetáculos de Teatro para Adultos”. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte).

Grisolli reconhece a montagem da *Megera* como sendo o auge atingido por seu despudor em experimentar cenas aleatoriamente. Uma teatralidade inventada a partir de alguma experimentação, ou previamente pensada ou proposta para sua execução sempre improvisada.

Enquanto investiga possibilidades de ocupação do espaço da cena em tentativas de criação teatral, ao mesmo tempo busca agregar conteúdo narrativo por intermédio de experimentos feitos com a arquitetura espacial concebida, vivenciados pelo elenco a partir de formas aleatórias postas em movimento, estimuladas ou não, por algum material musical.

Paulo Afonso escancara também sua parceria cúmplice estabelecida com Amir Haddad, ambos os diretores em ascensão no período, na busca por formas e temáticas

que interessassem ao espectador brasileiro, transmitidas mediante teatralidades inventadas para refletir aquele momento nacional sombrio.

Ele chama de “arquitetura ambiental” a cenografia de Joel de Carvalho ¹⁰⁸ e ainda aponta a participação intensa e providencial de um numeroso grupo de artistas plásticos associados – dentre os quais, Carlos Vergara (n.1941), Anna Letycia (1929- 2018), Hélio Oiticica (1937-1980), Antonio Manuel (n.1947) e Ilo Krugli (1930-2019) ¹⁰⁹ – por intermédio de quem consegue a cessão de um andar quase inteiro do Museu para ensaios e apresentações, a princípio apenas com usufruto exclusivo, sem cobrança de taxas ou qualquer prazo-limite pré-estipulado.

Graças a esta interlocução artística de excelência, os artistas profissionais componentes de A Comunidade conseguiram ancorar esta pesquisa teatral nas dependências do MAM-RJ, com a cessão ‘sem fins lucrativos’ de um salão de exposição a ser transformado em espaço para ensaios e temporadas de apresentações teatrais – já na origem, nada convencionais.

A atividade teatral, portanto, sendo incluída no mesmo nicho das Artes plásticas/visuais, assumindo com dignidade mais um estatuto inovador e institucionalmente reconhecido, reafirmado *in loco* como “arte moderna”:

Desabavam as paredes e as estruturas formais do teatro brasileiro, pela primeira vez. Formalmente, atores e espectadores conviviam numa mesma sala, sentavam-se na mesma cadeira, suavam juntos, conviviam. Cada ator era um cidadão comum, misturado aos cidadãos comuns. Só no instante de assumir o seu papel na ação exposta pelo espetáculo é que se dimensionava como personagem, a partir de um traje pesquisado e realizado por Marina Colasanti ¹¹⁰ (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita, s/d. Dossiê “Espetáculos de Teatro para Adultos”. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte).

¹⁰⁸ Joel de Carvalho (1930-1974). Cenógrafo e figurinista, cria o espaço cênico para espetáculos de inovadores encenadores da época – José Celso Martinez Corrêa, Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, Augusto Boal – propondo a dissolução da divisão entre palco e plateia e, em vez de ambientar a cena segundo os dados fornecidos pelo autor, constrói estruturas a serem manipuladas, a exemplo das ideias de Adolphe Appia (1862-1928).

¹⁰⁹ Elias Kruglianski, conhecido por seu nome artístico Ilo Krugli (1930-2019): diretor de teatro, ator, artista plástico, figurinista, escritor, autor, dramaturgo, cenógrafo, produtor, professor de interpretação argentino-brasileiro. Com sua poética visual extraordinária, foi uma das principais figuras do Teatro para crianças no Brasil, fundador e líder do grupo Teatro Ventoforte.

¹¹⁰ Novas complicitades parceiras e verdadeiras convivências criativas novamente entram em cena neste percurso profissional de Paulo Afonso, reforçado pela adesão da figurinista Marina Colasanti (1937- 2025), também sua colega de redação no *Jornal do Brasil* como vice editora das pautas culturais definidas por ambos para publicação no *Caderno B*.

Faz-se necessário ressaltar o pioneirismo desta proposição de atuar numa espacialidade ‘incerta’, presente desde o começo nesta *Megeira*, sublinhando a ocupação decorrente de um ambiente cênico ‘concebido e arquitetado’ a partir de novos parâmetros, assumidamente acionados como ‘experimentos’ teatrais.

Com esta disposição cênica posta em prática, elimina-se totalmente qualquer divisão ou separação entre a ‘área de representação’ e a de ‘não representação’. Inaugura-se ali, assim, uma nova convenção estética determinante de outra dramaticidade cênica que – ‘indomada’ – não se submeteria a padrões de uso consagrado, algo ainda inédito no circuito profissional carioca naquela ocasião, de acordo com o que o próprio Paulo Afonso exprime por escrito:

A sala não tinha divisão entre a cena e plateia. Era, na verdade, uma grande arena de um circo, em que os espectadores e os atores se sentavam em cadeiras espalhadas e orientadas em múltiplos sentidos. No jovem elenco que me acompanhava, a proposta causava espanto e timidez. Entretanto, era preciso perder o pudor (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita, s/d. Dossiê “Espetáculos de Teatro para Adultos”. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/ Funarte).

Em função disso, evidentemente, a relação ator-espectador se refaz como se ‘re-teatralizada’ fosse: ganha dimensão algo grotowskiana com a adoção desta ‘pobreza’ de recursos em cena, com poucos ingredientes teatrais mínimos sendo utilizados para expressar, em contrapartida e com a máxima eficácia convincente possível, a descoberta de uma riqueza cênica plena de possibilidades narrativas latentes, suscetíveis de serem por todos ‘experenciadas’ – tanto por parte do elenco do espetáculo quanto do público presente.

Estes procedimentos surgem a partir de experimentações espaciais para a elaboração de determinada teatralidade que, formalmente, irá misturar elenco e público numa distribuição aleatória pelo recinto fechado daquele ex-Salão para exposições – estabelecendo, assim, uma intimidade física pouco usual, geograficamente quase ‘promíscua’ mesmo, horizontalizada entre “cidadãos comuns” respirando o mesmo ar, que “suavam juntos”¹¹¹ conforme anteriormente destacado.

¹¹¹ Esta relação espacial proposta por uma proximidade física íntima e direta estabelecida entre ator e espectador, evidentemente, influenciará a postura de ambos os participantes da comunicação interpessoal: ou seja, um emissor preparado diante de um receptor voluntário para receber uma mensagem presencialmente transmitida via “magia cênica” – ambos reconhecidos, mutuamente, como partes

A partir da encenação de Grisolli para esta parábola da *Megeira*, outra cumplicidade ainda lhe aparece e vem se somar à equipe técnica com sua colaboração “selvagem e viva” – conforme a ela se refere –, trazida pela musicista e musicoterapeuta Cecília Conde (1934-2018). Naquela montagem, precisamente, ela irá introduzir a noção cênica contemporânea de “pesquisa sonora”. Algo que irá desempenhar, na produção teatral daqui em diante, um papel fundamental como novo componente narrativo a ser empregado a serviço de uma linguagem cênica ‘de invenção’, talhada por um caráter inegavelmente ‘experimental’ de criação:

A música do espetáculo era a primeira grande pesquisa sonora que se fazia no nosso teatro brasileiro. Cecília Conde empreendeu essa pesquisa. Selvagem e viva, fazendo com que as incidências sonoras do espetáculo brotassem dos soluços, dos engulhos, dos suspiros ou dos gemidos dos atores confundidos entre os espectadores (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita, s/d. Dossiê “Espetáculos de Teatro para Adultos”. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte).

A partir de agora, novas atitudes se justapõem e se desdobram em métodos ainda vagos, até mesmo desconhecidos, por meio dos quais retirar tanto materialidade física quanto imaterialidade do imaginário para elaborar processos de criação até então não vivenciados ¹¹².

Teatralidades distintas aparecem, conforme propiciadas pela relação espacial estabelecida pelo espaço de apresentação proposto e mediante convenções identificáveis pelo público, seja para o tablado em arena total ou em semi-arena, ou mesmo no formato de um anfiteatro em patamares equidistantes, além de outras possibilidades para a arquitetura da cena:

Como viver um personagem que nasce do convívio íntimo com o espectador, que pinta a sua máscara de bufão espelhando-se no rosto do espectador, diante do qual se põe à distância de um palmo? Como manter o espetáculo, através desse personagem, sem que tivesse havido ainda uma experiência anterior de tal convívio? (...) Para resolver o problema, fiz-me ator eu próprio. Nunca provara antes esse privilégio. Hoje, não quero mais abrir mão dele. Nosso projeto proposto à [Fundação] Gugenheim prevê que cada participante dele seja também um ator (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita,

inseparáveis para a efetiva ocorrência de uma arte coletiva, isto é, uma comunicação teatral eficaz.

¹¹² Por exemplo, na contramão expressiva de uma cena realista ‘lógica’, racionalmente preparada para exibição em caixas cênicas de palcos à italiana; assim como também ocorre por intermédio da presença ‘narrativa’, e não da ação dramática desenvolvida com nexo causal, em prol de uma intimidade maior, proposital, mais fortemente demandada em ritos performáticos ou interativos.

s/d. Dossiê “Espetáculos de Teatro para Adultos”. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte).

Vale observar que esta mencionada “distância de um palmo” acarreta, para os intérpretes, algumas questões nunca suficientemente experienciadas naquela época, tanto por parte de atores veteranos experientes, já ‘iniciados’, bem como por iniciantes amadores.

Aspectos tais como, por exemplo, esta “intimidade” unindo o ator ao espectador: um convívio direto com aqueles olhares multidirecionados por parte de uma plateia dispersa e nada compacta, ao contrário, distribuída em pontos esparsos de maneira irregular, espelhando assim o próprio ambiente cênico em que todos se encontram envolvidos, ao vivo e em tempo real, sob as mesmas condições ‘de temperatura e pressão’ – um teatro sendo ‘reteatralizado’ ao vivo.

Condições que exigem do desempenho individual do elenco determinadas respostas físicas quase como requisitos para sua atuação: capacidade de improvisação, fluência verbal, habilidades reflexivas imediatas tais como prontidão e rapidez, vivências e maturidade para proposições inesperadas ou imprevisíveis que – tanto ‘artisticamente’ na ficção, assim como ocorre na própria vida –, prevejam até probabilidades de eventual ou iminente interação física.

Estes procedimentos são apresentados ao público presente, disperso pela área total ‘de representação’, onde esta caracterização do personagem-narrador *Bufão* se conclui com a ação, já em pleno andamento da cena, do ator ter de se servir do público – ao utilizar, por exemplo, o seu reflexo no olho do espectador como um espelho, que lhe permita maquiar o próprio rosto, improvisando esta figura do ator-rapsodo numa interpretação ‘clownesca’ de modo sempre um tanto grotesco.

Como exceção à regra de jamais ter participado do elenco de seus espetáculos, Paulo Afonso não conseguiu contar com nenhum outro ator experiente à altura de compreender a dimensão politicamente humana que concebeu ao escrever as falas do personagem *Bufão*.

Todavia, não só a participação do diretor Grisolli atuando no elenco e como o principal condutor dos acontecimentos, mas também a tradicional oposição autoral estabelecida entre a dramaturgia original e a encenação tridimensional do mesmo texto na concepção da cena ‘inventada’ irão despertar – por parte do respeitado crítico Yan

Michalski, por exemplo – ressalvas e restrições que, segundo sua visão, acabam anulando parte do mérito da encenação:

É uma pena que esta experiência importante não estivesse apoiada num texto mais sólido. Por mais que se admita a supremacia da encenação sobre o texto numa tentativa desse tipo, não há como negar que a Parábola, pela ingenuidade do seu simbolismo e, principalmente, pelo excessivo verbosismo de várias partes de seu primeiro ato prejudica sensivelmente o alcance da iniciativa. E a presença de Grisolli no papel central, surpreendente na parte da expressão corporal e fisionômica, mas pobre na parte dos recursos vocais, também impede a realização de alcançar seu pleno rendimento (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 22 set.1968).

Portanto, esta transposição da palavra, ainda morta no papel, para ganhar vida no espaço físico sendo ‘encarnada’ pelo corpo do intérprete em movimento, além dos significados concretos via voz do ator em ação – ou seja, por ele tornados ‘visíveis’ – já constituiria, por si só, uma experimentação de possibilidades reais criadas a partir de qualquer texto autoral.

Porém, some-se ainda a isto a interpretação do diretor – em sua concepção pensada para a produção teatral de um espetáculo radical no que tange ao caráter ou tônica experimental de seu processo de encenação, ainda a ser descoberto e ‘vivenciado’ em incontáveis tentativas ‘de invenção’. Sem omitir um modo de produção coletivo, não empresarial, também algo inventado para o projeto artístico e que, de modo coletivo também, inclusive consiga viabilizá-lo.

Para comprovar seu próprio potencial expressivo, esta realização de uma encenação ‘experimental’ explora novas camadas dramáticas, devidamente adaptadas visando à construção de uma cena inventada a partir da peça pré-existente. Contudo, tendo sua narrativa ‘reteatralizada’ mediante experimentos cênicos sem restrições – mesmo neste caso, em que se trata de obra histórica representativa da dramaturgia clássica ocidental, submetida a uma nova leitura cênica como ‘Parábola’.

A concepção dramática original considerava outra arquitetura cênica, evidentemente em uso no período do Teatro Elisabetano, com outros condicionantes arquiteturais narrativos e convenções teatrais aplicáveis ao espaço físico de representação praticado naquela época.

Nesta proposição, Paulo Afonso não quer abrir mão de experimentos e conteúdos propostos para se agregarem à elaboração coletiva desta narrativa teatral,

embora sempre com sua mediação enquanto ‘diretor autoral’ assumindo o controle do processo de criação e o comando do rumo da montagem – com o exercício pleno de requisitos ou prerrogativas que proponham novas dinâmicas a serem ‘experenciadas’ – por ele lideradas e, na sequência, sendo apreciadas em seu efetivo convencimento.

3.2.4. Em busca autoral da ex-*Megera* de Shakespeare

O dramaturgo Grisolli concebeu uma espécie de ator-rapsodo, condutor de uma trama relatada em duas etapas, com 15 cenas em sequência no total.

Todas devidamente intituladas de maneira concisa, resumidas em formato brechtiano enquanto teatro que se quer político, embora sem recorrer a convenções épicas ou tradicionais recursos mediante o uso de tabuletas, faixas ou cartazes indicativos, conforme nos sugere Elisa Schaffman em sua crítica publicada no *Jornal do Commercio*:

Suponho que ao escrever a “Parábola da Megera Indomável”, Paulo Afonso Grisolli tenha tencionado partir de uma inconsequente comédia de Shakespeare para chegar a um drama *engagé* de Brecht. Isso ele conseguiu habilmente. A estória de amor é apenas um pretexto, pois é o aspecto político que se destaca. A maneira de apresentar o espetáculo, onde não há palco e os atores se movimentam dentro da plateia, inclusive utilizando os espectadores como espelhos, para que participem ativamente da peça, é extremamente interessante. O desdobramento de cada personagem em vários é de muito efeito teatral, produzindo uma terceira dimensão. Grisolli é um ator de grandes recursos, principalmente sua expressão facial é muito comunicativa. Acho, porém, que, com a proximidade entre os atores e o público, as vozes ficam por demais gritadas (SCHAFFMAN, *Jornal do Commercio*: Guanabara, 05 out.1968).

Em relação às intervenções mais autorais referentes a interferências narrativas na trama originalmente composta por Shakespeare, SCHAFFMAN (1968) ainda esclarece, certamente sem dispensar humor, que “*Tibúrcio* é um poder simbólico em uma peça extremamente erudita que faz um coquetel de Shakespeare, Cervantes, Dante, e até Inês de Castro entra na dança”.

Afirma em seguida que, quanto mais pensa na evolução e nos combates travados na história de ‘nossa’ civilização, mais se surpreende com o fato de que o homem ainda não tenha encontrado a maneira de se transformar interiormente: “Nem o opressor nem

o oprimido – que sempre existiram – são felizes”. Portanto, para ela, ‘assim caminharia a Humanidade’...

Ainda de acordo com Schaffman (1968), *Inês* era tão irrealizada em sua fúria de *Megeira* quanto em sua submissão, pois suas emoções totalmente superficiais nunca chegaram a atingir internamente o íntimo de seu ser para que “ela encontrasse a si mesma e pudesse se libertar”.

Ela continua analisando esta primeira produção de A Comunidade a partir da obra do Bardo inglês naquilo em que o texto ‘parodiado’, utilizado como pretexto, poderia propiciar em termos de conseguir se aproximar cada vez mais daquela situação brasileira conturbada, imersa então numa conjuntura de real tirania que nos foi imposta naquele momento que a Nação atravessava:

Se Grisolli introduziu momentos litúrgicos na sua peça e diz que se trata de uma espécie de réquiem, ele descambou para o material, e o problema principal, que é o conflito interno do homem, continuou sem solução. Porque se era amor que *Inês* procurava, não seria com pedradas que iria consegui-lo. Taí, vocês podem achar que Shakespeare foi banal, mas foi mais coerente: *Kate* se submeteu a *Petrucchio*, tornou-se a esposa ideal e foram felizes para sempre... (SCHAFFMAN, *Jornal do Commercio*: Guanabara, 05 out.1968).

Esta adaptação, versificada desde a concepção quase como se fosse um Auto medieval, composta com certa erudição em versos decassílabos abraçados por discretas rimas terminais que, assim, vão desenhando uma conversação formal com tratamento verbal estabelecido entre a primeira pessoa do singular (quem fala) ao dialogar com a segunda pessoa (com quem se fala) – note-se bem: pondo-se no ‘lugar de fala’ de outra personagem ou até do próprio público – numa interlocução que, enquanto personagem, continua conjugada por sua designação plural ‘vós’, mesmo em diálogos referentes a terceiros ou a alguma terceira pessoa (ele, ela, eles, elas).

Como demonstração da carpintaria de Grisolli em sua literatura dramática – inspirada naquela ‘elisabetana’ na origem que, afinal e em última análise, de algum modo tenta de fato parodiar –, segue a reprodução de alguns trechos, à guisa de exemplos, extraídos da íntegra da versão da peça encaminhada, por motivos compulsórios evidentes, para ser examinada (ou ‘liberada’ ou ‘interditada’) pela censura federal vigente.

Os trechos literalmente repetidos na sequência, portanto, contam com as mesmas palavras escolhidas e escritas, a fim de compor a primeira cena da primeira etapa da trama re-inventada deste Auto dramaturgico – agora recriado como *A parábola da megera indomável*.

Enfim, trata-se do formato dado como solilóquio inicial a cargo do personagem narrador – o *Bufão* – que conta com determinada estrutura didática de apresentação e condução narrativas semelhantes àquelas apregoadas não só pela dramaturgia shakespeariana, mas, sobretudo, também pela cena política brechtiana ‘armada’ para priorizar acesso imediato e fácil compreensão por parte do público, preferencialmente sem dispensar qualquer chance de humor.

Batizada com o título de “O bufão explica à plateia de que trata a peça”, a primeira fala da peça antecipa intencionalmente para a assistência, de forma minuciosamente descritiva, os acontecimentos que serão logo em seguida por ela testemunhados nesta primeira cena, indicada a seguir, da primeira parte da trama:

Primeira etapa do auto ¹¹³

Cena 1 – O *Bufão* explica à plateia de que trata a peça

Bufão - Boa noite. Permitti-me que eu vos fale
(Costumais permitir coisas mais duras,
inda que custem bem mais alto preço...)
Pois, já que permitis, com fidalguia,
permitti-me que eu fale francamente,
É bom falar a um povo inteligente...
E vós tendes o brilho luminoso
de povo lúcido, vivo, experiente,
douto, escolado, fino, consciente,
culto, profundo, livre e exigente...
(Meu Deus do céu, como é burra essa gente!)
Então, não frequentais sempre o teatro?
Não o fazeis em nome da cultura?
Não preferis os dramas de bom texto
às comidinhas digestivas, frescas,
que levam por aí, comercialmente?
Eu admiro a vossa inteligência!
Conhecereis, por certo, Shakespeare.
E sabereis, também – pois sois cursados
em faculdades de filosofia –
ter sido ele um grande tragedista.

¹¹³ Os trechos versificados citados em sequência foram extraídos da cópia integral da peça anexada à solicitação enviada, para sua devida apreciação compulsória, ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento de Polícia Federal (DPF) do Ministério da Justiça (MJ) / Acervo do Arquivo Nacional.

Talvez vós já tenhais até podido
ler Hamleto, Macbeth, o Rei Lear.
Admirável William Shakespeare! (...)

Ainda nesta primeira fala, assim que menciona “o maior poeta de todos os tempos”, o *Bufão* irá tecer referências diretas entre as duas *Megeras* ¹¹⁴ assumindo equivalências entre ambas as mulheres ‘dominadas’ ou a serem ‘domadas’: a *Catarina* (Kate) de Shakespeare e a *Inês* equivalente de Grisolli, por sua vez inspirada na primeira.

O que irá diferenciar ambas será justamente o final da história, o destino diferente reservado a cada uma delas: aquela que se submete e se curva, se deixa domar; e a que se rebela e se enche de coragem para eliminar de uma vez por todas o seu pretense ‘dono’, fonte e causa de toda a opressão sofrida por ser vítima – enquanto, por sua vez, concomitantemente também cometia outro crime a ela imputado neste experimento de ‘re-dramatização’: “o de ser mansa”.

O *Bufão*, ao retomar adiante a história de vida de Shakespeare, irá discorrer sobre o autor e a sua obra, cuja trama estaria ali sendo explicitamente parodiada em busca de experimentos autorais cênicos que resultassem em outro rumo diferente tomado e, claro, em busca de outra ‘resolução’ para este conflito maior, mesmo que sinalizando uma direção oposta.

Segue, então, por um caminho contrário e acaba ganhando outro sentido agregado até se chegar ao desenlace da trama, compondo novo desfecho proposto para aquela “fábula”, cujo desenlace final terá de passar pela pena máxima reparadora e ‘vingativa’, consumando a morte do vilão pelas mãos da sua ex-mulher que, por sua vez, também já havia cometido o seu crime: “o de se deixar dominar”, já que toda relação interpessoal de abuso se supõe bilateral, possuindo dois lados – o abusivo e o abusado.

¹¹⁴ ‘Megera’ é um termo que tem sua origem na mitologia greco-latina e que, ao longo dos séculos, tem sido reinterpretado e reelaborado na linguagem popular. Embora muitas pessoas achem que o significado de ‘megera’ é apenas uma mulher má ou cruel, na realidade este termo tem uma rica história e conotações mais profundas. A Megera é uma figura feminina da mitologia grega que, segundo as tradicionais histórias, era conhecida por sua crueldade e maldade. Uma das Megeras mais famosas da mitologia é a *Medeia*, que mata seu pai e seu marido com o intuito de se vingar deles. Mas, se observarmos mais de perto, podemos perceber que as Megeras da mitologia não são apenas figuras cruéis. Elas também são seres que desafiam as normas e os costumes da sociedade, e que, em muitos casos, agem por motivações justas, ainda que os meios utilizados por elas sejam questionáveis ou mesmo condenáveis.

Seguem mais alguns trechos que se sucedem, aqui destacados por apresentar conteúdos narrativos, cujas abordagens líricas assim conferem melhor ideia da composição original ¹¹⁵:

(...) Admirável William Shakespeare!
Nasceu inglês em Stratford-on-Avon,
cresceu inglês, de duvidosa infância,
tornou-se - inglês - poeta e dramaturgo
nos idos do século dezesseis.
Sabeis? Pois, então, meus parabéns!
Mas sabereis, também, sendo tão cultos,
que não foi ele apenas tragedista.
Por fastio, por repouso ou por mania,
além dessas tragédias que já lestes
ele escreveu também muitas comédias.

É claro que sabeis! Vós sois ilustres!
Sois admiráveis poços de cultura!
Pois não sabeis que a capital inglesa
Londres se chama e é lá que se situa
o ‘relogião’ chamado Big-Ben,
mais a sede dos Beatles e o palácio
da rainha - ou do rei, conforme o tempo?
Pois voltemos ao nosso Shakespeare.
Dentre as comédias que escreveu, famosas,
uma há que é particularmente lida
e que mesmo entre nós já foi montada:
trata-se aqui da Megera Domada. (...)

Vale a pena acompanhar, um pouco mais que seja, a armação da estrutura da paródia, pois o texto integral desta apresentação inicial já revela a fonte de onde Grisolli bebeu diretamente para compor “a Parábola de Inês” – com os seus próprios decassílabos inventados, que vão sendo propostos pelo *Bufão* para levar mais adiante o relato real do episódio original shakespeariano, embora com liberdade vocabular e de modo sempre bastante condensado ¹¹⁶:

(...) Essa comédia vos é conhecida!
A história é de fato engraçadinha...
Ouvistes já falar de Catarina.
Lembraís? Deixai que eu vos recorde um pouco.
Aquele que, por pouca valentia,
quebrava a cara de um, mordida a de outro
e à irmã, Bianca, maltratava sempre,

¹¹⁵ Mais um trecho versificado citado em sequência, extraído da fotocópia integral da peça anexada para a devida apreciação compulsória e encaminhada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento de Polícia Federal (DPF) do Ministério da Justiça (MJ) / Acervo Arquivo Nacional.

¹¹⁶ *Idem, ibidem.*

pelo mero prazer de ser geniosa.
 Aquela a quem o pai quis, por tropeço,
 fazer casar primeiro que a Bianca,
 por ser mais velha e de conveniência.
 Sabeis quem é: era uma tal Megera
 a quem surgiu, porém, ao fim, Petrucchio,
 que a domou de maneira bem severa.
 Ficai sabendo, então, meus cavalheiros,
 minhas donzelas e senhoras minhas,
 que se esta aqui, chamada Catarina,
 chegou, pelo marido, a ser domada,
 outra existiu de igual antipatia
 e de empatia assaz equivalente
 a quem jamais logrou alguém domar:
 nem seu marido, ou pai, ou seu amante
 - que nunca teve um que a suportasse,
 já que a ninguém também não suportava.
 É a história dela que eu irei contar,
 se a tanto permitis que eu me aventure.
 Podeis estar tranquila, senhorita:
 embora se refira a antigamente,
 a história é modernosa e sacudida. (...)

Além de querer se aproximar logo daquela conjuntura em tempo real, sincronicamente o *Bufão* ainda irá brincar com a transgressão tipicamente shakespeariana – em detrimento das regras literárias rigorosas então vigentes em sua época – de não querer definir precisamente, de modo inconfundível e inquestionável, o gênero teatral que procura estabelecer com esta sua narrativa que nos é proposta ¹¹⁷:

(...) E vós, que detestais histórias tristes,
 aquietai-vos, que é bem arejadinha
 a encenação que vos oferecemos.
 E o cavalheiro ali, que está cansado
 Da trabalheira da semana inteira
 e de ter sempre preocupações,
 não receeis: esta história tem bossa
 e tomaremos certas providências
 para que não chegueis a adormecer.
 Compensação há uma que eu prometo:
 a de que, sendo vós inteligentes,
 como sabeis que sois mui certamente,
 podereis traduzir esta Parábola.
 Tudo é questão de puro entendimento
 - e vós o possuíis, tenho certeza. (...)

¹¹⁷ *Id., idib.*

Esta primeira cena narrada pelo *Bufão* se fecha de modo semelhante ao espírito de não se ocultar nenhuma informação daquele público, assim como se procedia dramaturgicamente na época de Shakespeare, que se dirigia a uma audiência, em sua grande maioria, analfabeta.

As tramas sempre complexas e com muitos personagens exigiam atenção para serem seguidas, daí a necessidade de manter o público ‘avisado’ sobre a cena seguinte ou mesmo sobre o desenrolar da trama, com o intuito de manter viva a cumplicidade que o ator conseguisse estabelecer com a assistência – que, assim, em nenhum momento se sentiria abandonada pelo texto.

Sequer sabiam ler ou escrever e, portanto, nunca deveriam ser ‘enganados’ pelos intérpretes com pistas falsas ou com dificuldades adicionais para poderem acompanhar a complexidade das tramas ¹¹⁸, que testemunhavam como se ‘verdadeiras’ fossem, se envolvendo emocionalmente com as agruras e paixões vivenciadas concomitantemente pelos personagens:

(...) Atenção, que começa agora o conto
da Megera que nunca foi domada.
Era uma vez... – Assim sempre começam
histórias que não soam verdadeiras.
Há de existir, então, melhor saída.
Achei! Não haverá nenhum prefácio,
pois, sendo vós tão bem aperfeiçoados
nas artes e ciências e manias,
entendereis somente em vendo e ouvindo
e sabereis compreender a ação.
Mas, nesse caso, peço-vos então,
que consintais num meu liberalismo:
o de, para poupar um pouco estrelas,
fazer eu mesmo todos os atores
que não sejam o herói e a heroína
e, por terceiro, o pai da heroína.
Destes, qualquer de vós podia ser
o intérprete genial, inigualável!
As roupas far-vos-ão reconhecer-me,
a menos que o façais pelo talento... (...)

Conduzida pelo *Bufão* após a cena inicial em que se maquia usando os olhos dos espectadores como espelhos, esta abertura da peça segue o padrão clássico de uma dramaturgia ‘popular’ – *pop* – em que o público é prevenido, de antemão, sobre o

¹¹⁸ *Id., ibid.*

conteúdo do que irá assistir, sendo guiado pelos próprios títulos explicativos que resumem cada uma das 15 cenas dispostas em sequência ¹¹⁹:

Cena 2 – O *Bufão* experimenta a *Megera* para experimentá-la

Cena 3 – O *Bufão* apresenta *Tibúrcio* e assiste à sua conversa com *Gastão*:

(...) Quem casa a filha valente
dá a mão, segura o pé
mas o meio é melhor vender a cria
é dizer que a moça seja
tudo aquilo que não é
Há tempo de se eleger
Há tempo de conspirar
Há tempo de dar o golpe
se o país é manso
eu vou mandar
Quem aspira não consegue
só quem trama é que há de ter
mas o meio de melhor vencer na vida
é deixar que um outro suba
e na sombra se esconder. (...)

Na replicação acima, o miolo da estrofe busca fazer alusões à situação política brasileira de então e ao autoritarismo que grassava dominante, forçando aquele rumo imposto à Nação.

Esta estrofe reproduzida encerra a Cena 3 após resumir o conteúdo da trama urdida com aqueles três personagens – *Gastão* (o pai), *Inês* (a filha “Megera”) e *Tibúrcio* (o pretendente) – dando prosseguimento, assim, a este formato didático um tanto distanciados, quando não se quer esconder nada do público. Bem ao contrário, o tempo todo a narrativa antecipa, ainda que de modo sintético, o que logo virá na sequência, anunciando o que vai acontecer para ser visto ¹²⁰:

Cena 4 – *Gastão* canta uma canção esclarecedora

Cena 5 – *Tibúrcio* arma seu plano para conquistar a *Megera*

Cena 6 – O *Bufão* simula e ajuda *Tibúrcio*

Cena 7 – *Tibúrcio* institui um novo embuste

Cena 8 – *Inês*, apaixonada, deixa-se envolver por um lance patético

Segunda etapa do auto

Cena 9 – O *Bufão* dá seguimento à história

Cena 10 – *Inês* sofre o terror do marido

Cena 11 – O *Bufão* se desilude da recompensa

Cena 12 – *Gastão* descobre *Tibúrcio* de uma maneira trágica

¹¹⁹ *Id.*, *ibid.*

¹²⁰ *Id.*, *ibid.*

Cena 13 – O desengano de *Inês*

Cena 14 – O *Bufão* torna-se irmão de *Inês* e algo acontece

Cena 15 – A *Megeira* Indomável

(*Diálogo final*)

Tibúrcio – *Inês*, que pretendeis? Que procurais?

Inês – A vossa morte!

Tibúrcio – Não.

Inês – A vossa morte.

(*Inês mata-o.*)

Bufão – Morto o poder que vem da vilania some o tacão que impõe a tirania. (Rio, 1968)

Em oposição ao original inglês no qual se inspira, Grisolli não promove um final feliz, típico das comédias shakespearianas assim designadas exatamente em função de como terminam, se porventura ocorre um final decididamente ‘feliz’. Incitada pelo *Bufão*, na figura de um “Bobo da Corte” observador e astuto, a *Megeira* abusada age para eliminar aquele poder autoritário que segue lhe oprimindo, e termina por matar o seu opressor.

Há que pontuar que estamos numa conjuntura que precede em poucos meses a edição iminente do AI-5, que vem determinar o controle autoritário da manifestação de pensamento e a obrigatoriedade da censura prévia à veiculação pública via qualquer meio de comunicação social – artístico ou jornalístico.

No caso do Teatro, o cerco se fecha ainda mais já que, além da submissão dos textos encenados para aprovação e liberação por parte da censura em nível federal, a partir de então também a encenação do texto – ou seja, a montagem do espetáculo – deveria passar pelo crivo da ‘Turma de Censores’ com a exibição exclusiva de um ‘ensaio geral’ – uma sessão corrida, sem interrupção, e mesmo sem arremates de acabamentos da produção ou cenários e figurinos, programada para pouco antes da estreia oficial de lançamento.

Um breve retorno ao contexto hegemônico deste ‘Estado de exceção’ traz à tona, aliás, a documentação consultada no Arquivo Nacional dando conta do trâmite burocrático exigido para solicitação específica à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) – para a devida liberação dos direitos autorais –, pleito encaminhado logo no início pelo próprio autor (datado de 10 de julho de 1968 e, conforme exigido, anexando três cópias datilografadas da peça).

A SBAT, por sua vez, enviaria um ofício para a Delegacia Regional (DR) da Guanabara (GB), protocolado com o número 6318 e datado de 17 de julho de 1968,

encaminhando requerimento (agora com apenas duas cópias datilografadas da peça) para a devida submissão ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (S.C.D.P.), referente ao texto original de Paulo Afonso Grisolli, a fim de “informar” sobre a estreia prevista para a primeira quinzena de agosto de 1968 configurando assim alguma urgência, naquela premência de tempo para o lançamento.

A intermediação com Brasília era feita via Delegacia Regional da Guanabara (DR-GB), que despacharia o Ofício de número 278/68, datado de 17 de julho de 1968, solicitando “Urgência” para o assunto “sobre peça teatral”, desta feita assinado pela Chefe da Turma de Censores de Diversões Públicas (TCDP) da DR-GB – a saber, Marina de Mello Ferreira –, sendo recebido, conforme novo carimbo apostado no mesmo documento, em 22 de julho de 1968, “às 17hs”, firmado pelo chefe da Subseção de Recebimento [rubrica ilegível]. Este mesmo ofício será manuscrito e assinado pela censora Maria Almeida em Brasília, no dia 1º de agosto de 1968, com a observação: “Liberado com a impropriedade para crianças até 14 anos”.

Finalmente, este processo de ‘liberação da programação’ para a exploração comercial do produto artístico se concluiria com a emissão do Certificado de número 443/68, por parte da Censura Federal para Teatro, aprovado em Brasília e carimbado pelo Departamento de Polícia Federal (D.P.F.) do Ministério da Justiça. Datado de 2 de agosto de 1968 e válido por um ano – precisamente até o dia 2 de agosto de 1969, conforme consta –, esta aprovação traz a classificação carimbada como “Impróprio até 14 anos” e vem assinada pelo, à época, Chefe do S.C.D.P. Aloysio Muhlethaler de Souza.

Em despacho datado de 3 de agosto de 1968, o chefe do SCDP do DPF ainda solicita: “Encaminhe-se o presente processo à apreciação do Senhor Chefe do SCDP, para a decisão final” para “expedir os certificados de Censura de acordo com o voto do Censor” recomendando, em observação manuscrita no próprio documento, para “retornar à censora Maria de Almeida para que seja feito um parecer mais esclarecedor”.

Portanto, somente depois disso é que, na realidade, se concluiria todo o trâmite burocrático compulsório para a exibição pública de qualquer produto da área de lazer ou entretenimento, seguindo-se integralmente o parecer final sobre a apreciação censória do texto da peça, confirmando a impropriedade para menores de 14 anos, assinado e

emitido por parte da mesma censora federal Maria Ribeiro de Almeida em Brasília, DF, a 1º de agosto de 1968:

A Parábola da Megera indomável, de Paulo Afonso Grisolli, é uma peça teatral que imita burlescamente a composição literária *A Megera domada*, de William Shakespeare (1564-1616). Nesta narrativa alegórica, o autor deixa claro uma mensagem: “A união faz a força”. / “São só palavras, Inês, mas é delas que provém a minha força”. São 4 personagens: *Bufão* – fiel criado, que doutrina, trama e fornece as ideias; *Tibúrcio* – o tirano, cobiçoso pretendente de *Inês*, que usa todas as artimanhas para conquistá-la, transformando-a, após conseguir o seu objetivo, numa criatura submissa aos seus caprichos; *Gastão* – pai de *Inês*, que vende a filha, sendo morto pelo genro, questão de dote. O *Bufão*, seu fiel criado, por vingança, por trato não cumprido, sugere a *Inês* que ela tem mais força, mais poder do que o tirano do seu marido. Pois que se levante, se rebele, pois é “Megera que jamais tirano doma”. Unidos enfrentam *Tibúrcio*, matando-o: “Morto o poder que vem da vilania / some o tacho que impõe a tirania” (Brasília, DF, 01 de agosto de 1968).

Com um elenco composto por uma dúzia de intérpretes, todos “membros-fundadores” do coletivo de artistas A Comunidade, a escalação envolveria a participação de todos os atores e atrizes, os quais se revezariam nas 15 cenas propostas em duas etapas narrativas, com intervalo de curta interrupção para ajustes cênicos.

O personagem *Bufão* desempenhado por um único ator, conforme previa a proposta daquela montagem “de invenção”, acabou sendo performado apenas pelo próprio Paulo Afonso, conforme declara em entrevista ao crítico Ney MACHADO no dia seguinte à estreia da peça:

Só uma pessoa que estivesse completamente identificada com os nossos propósitos poderia fazer o papel pois o nosso espetáculo é completamente anticonvencional. Os atores e atrizes interpretam vários personagens e o mesmo personagem é interpretado por vários artistas. Por exemplo: “Inês”, a heroína de *A Megera* é interpretada por Norma Dumar, Carmen Sílvia Murgel, Cecília Figueiredo, Duse Nacaratti e Conceição Tavares: “Tibúrcio”, o nosso herói e “Gastão”, o pai, seguem o mesmo esquema. O primeiro é representado por Rubens Araújo, Pedro Jorge da Cunha e Hélio Guerra; o segundo, por João Siqueira, Edgard Sanchez e Marcelo Costa. A exceção – como você já viu – é o papel do “Bufão”, do qual me encarrego (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Grisolli ainda tentou que Amir Haddad se desincumbisse dessa missão de intérprete, pois, até hoje, ele segue cumprindo seu percurso como ator bissexto nas peças que encena. Mas sua negativa veio definitiva, já que havia agendado trabalhos

profissionais fora da cidade no período previsto para os ensaios e não teria disponibilidade sequer para cumprir as sessões das apresentações programadas na temporada.

Para participar, Amir poderia unicamente continuar como líder e co-orientador, em conjunto com Paulo Afonso, daquele novo grupo já se lançando nutrindo ambições, como desdobramento, de se constituir como companhia teatral regular em trabalhos continuados.

Sem outra alternativa satisfatória para a tarefa de desempenhar o papel de “fio condutor” daquela história que havia concebido, Paulo Afonso fez-se ele mesmo intérprete deste seu personagem *Bufão*. Na sua concepção para a montagem do texto, portanto, acumularia funções diversificadas, tanto como dramaturgo quanto como diretor, produtor e, além disso, também ator-narrador ¹²¹.

O diário *Correio da Manhã* – outro jornal carioca extinto na década seguinte de 1970 – também contava com colunas semanais especializadas em Teatro. Sob a responsabilidade de um crítico que, por sua vez, também mantinha certo prestígio como intelectual renomado por trás de sua assinatura sob o pseudônimo de “Van Jafa” e que, com seu indisfarçável entusiasmo e expectativa, iria avalizar firmemente o lançamento daquele grupo teatral desconhecido.

Logo no dia seguinte à estreia do trabalho inaugural de A Comunidade, VAN Jafa caprichou em sua divulgação direcionada a leitores do jornal ao transcrever declarações recolhidas – em entrevista com o autor Paulo Afonso – sobre a motivação para encenar o seu texto, afinal o escolhido para dar partida às atividades cênicas produzidas naquele antigo Salão usado para exposições temporárias ou exibições da reserva técnica do acervo de arte do MAM.

Foi desta maneira, a seguir reproduzida, que Grisolli revelou suas impressões iniciais quanto à proposta de produção pensada para a transposição cênica de um texto de sua autoria utilizando, para tanto, a primeira pessoa do singular e deixando claro, a partir de seu próprio lugar de fala, quais seriam os seus reais propósitos plurais:

¹²¹ Paralelamente – é forçoso reconhecer –, continua dividindo com Haddad a liderança na condução de um grupo assim tão heterogêneo, recém-formado e já com vários propósitos plurais, por exemplo: ainda em vias de se lançar como alternativa comercial viável enquanto espetáculo de teatro não convencional ‘de vanguarda’ e em meio à programação cultural existente no circuito cênico-profissional carioca naquele período de tensões sociais acirradas.

O texto chama-se *A Parábola da Megera Indomável*. Foi escrito em 1959, uma estrutura simples e curiosa: trata-se realmente de uma Parábola, cuja história se reporta, inicialmente, à *Megera domada*, de Shakespeare, para expor uma ideia; ao abeberar-se nessa fonte, assumiu-lhe também a forma – o verso decassílabo. (...) O problema que põe em foco: a tirania. A partir de uma posição: a Megera tiranizada na Parábola entende, por fim, que o seu martírio “nasce do crime de eu ter sido mansa”. (...) Escrita de forma tão simplória, a peça pareceu-me revalorizada, subitamente, em 1968. Dei-lhe uns retoques, submeti-a a uma crítica madura e percebi que, dela, poderia nascer um espetáculo de invenção. Propus a ideia à Comunidade, expliquei a concepção do espetáculo. Meus companheiros concordaram que poderia ser a *Parábola* a primeira realização da Comunidade e começamos a trabalhar (GRISOLLI *apud* VAN Jafa, *Correio da Manhã*, Guanabara: 17 set.1968).

Este “teatro de invenção” logo se tornaria, também, objeto preferencial de algumas análises lúcidas feitas pelo jornalista e escritor Tite de Lemos (1942-1989) – outra figura de intelectual da época que irá se agregar totalmente ao coletivo. Sempre presente ao redor de A Comunidade, Tite se converteu em participante igualmente basilar da gênese deste grupo. Sua análise publicada como uma espécie de manifesto por escrito – “Para um novo teatro” – incluiu alguns trechos que constam no verso do *Programa* da peça veiculado durante a temporada.

Contendo os créditos profissionais de toda a equipe técnica e de criação, o formato ‘tabloide’ imitava fielmente a primeira página do *Jornal do Brasil*, sempre emoldurada por ‘tijolinhos’ de anúncios classificados diversos, para compra, venda ou aluguel: de fato, para identificação imediata, tratava-se de um clichê falso do logotipo real em uso na edição do jornal.

Van Jafa também era outro dos assíduos frequentadores daqueles jantares na casa do anfitrião João Ruy Medeiros, regados a vinho e conversações, que resultariam numa concepção filosófica e estética que acabou levando-os à formação deste coletivo comunitário de artistas cênicos – desde o princípio, diga-se de passagem, sob a firme liderança exercida por Grisolli.

Este esforço inusitado “de se reinventar” – desejo em comum que, ali, já nascera colaborativo – constituía-se em prol de descobrir qual a demanda desejável de problematização artística, por parte do público e da crítica. Algo decerto provocativo, advindo por parte da encenação ao estabelecer vínculos assertivos com a plateia, já pressionada desde a entrada ao percorrer “sob vigilância ostensiva” uma espévie de

‘labirinto’ naquele salão imenso, sendo conduzida para aquela estranha distribuição de assentos, no mínimo dois a dois, espalhados pelo espaço cênico como um todo, sendo ali designado como ‘área total de representação’.

O trabalho decerto englobava práticas experimentais sendo adotadas na invenção de processos para a criação teatral. E à medida que novas convenções iam sendo inventadas e concretizadas, eram formalizadas e incorporadas via posicionamento do elenco em relação à área total – aí incluídas aquelas ‘ilhas’ de não-representação ocupadas pelos presentes, já que o público sentado se espalhava irregularmente naquele denominado ‘ambiente cênico’, de cuja conceituação se destacam três aspectos principais em sua concepção estética ‘indomada’:

- Sem limites prévios estabelecidos, ensaiavam experimentos para a possível relação de intimidade com o público, isto é, cenas de aproximação física praticamente sem controle ou cálculo de eventuais desdobramentos, tido como ‘indomadas’ por isso, insubmissas e mesmo imprevisíveis em sua expansão cênica contida apenas pelas paredes do Salão. Portanto, experimentações em movimento, ações e reações físicas, rupturas acumulando tensões ou alternando com repousos e pausas, longas ou curtas, porém sempre inesperadas: a sonoridade compondo, quase como personagem à parte, a ambientação;
- Ambiente cênico pensado para abrigar silêncios e impor ruídos, compondo uma atmosfera narrativa com tensão e atenção ‘felinas’ – a “Megera do século XX” surgiria com postura animal, exalando uma atitude rebelde inconformista, com ações ostensivas de desobediência transgressora numa contenda selvagem de embates contra a tirania – metaforicamente, como se alguma gata selvagem realmente fosse ¹²².

¹²² Qual fera felina ‘indomável’ fosse, conforme observação a respeito formulada pelo poeta-letrista, jornalista, produtor musical especialista em MPB, diretor musical e apresentador Nelson MOTTA (n.1944): “Gatos não cumprem ordens nem atendem a chamados. Um veterinário me explicou que eles sabem que estão chamando o seu nome, mas simplesmente não atendem. Ou atendem quando querem. Gatos são indomáveis, não podem ser treinados a obedecer, fazem o que querem, principalmente dormir 16 horas por dia. Com o quê sonham os gatos? (Motta, “A língua dos gatos”. Jornal *O Globo*, Segundo Caderno, 26 nov.2021).

- Por fim, algo que reafirmasse a própria linguagem teatral enquanto arte possível, factível embora essencialmente coletiva – sob uma provável precariedade constante de recursos, viabilizada de forma colaborativa e, às vezes, até mesmo “mendicante”, dependente de ajudas de toda ordem. Uma atividade artística, apesar de tudo e de toda a crise, bem viva e ainda convicta de que, de resto, segue aos trancos e barrancos tão contraditória e paradoxal quanto se mostra a própria condição humana, após já decorrida uma quarta parte do século XXI – refém impotente na barbárie deste caos ‘civilizado’ contemporâneo.

Em seu conjunto, estas três práticas cênicas descritas em sequência constituiriam, portanto, o próprio caráter experimental da cena “indomada”, insubmissa, incontrolável –, ou seja, inventada intencionalmente para ser digerida pela imaginação de um público desavisado, muito embora a princípio interessado e, mesmo assim, invariavelmente surpreendido com o espírito de invenção teatral trazido por Grisolli ao realizar seus experimentos artísticos.

Em termos puramente de ‘teatralidade’ – na acepção imediata conferida às convenções cênicas, agora ampliadas no espaço total em sua sintaxe plástica – advém outra constatação para corroborar o sentido atribuído ao reiterado ganho efetuado com aquelas experimentações: decerto, invenções que interferem na estrutura da trama do texto ou então, no limite, apenas utilizadas como mero pretexto a partir do qual serão imbricados novos conteúdos narrativos.

Vale registrar, por fim, esta suposta transição aqui levantada que irá se estender até a adoção completa – assumidamente, sem restrições – do caráter experimental como tônica do método inventado ou processo de criação cênica adotado de maneira coletiva pela Comunidade.

Por fim, este canal caudaloso irá escoar a atividade teatral no período aqui em foco, desembocando em amplo estuário de possibilidades expressivas, contando com a contribuição de dois afluentes igualmente formadores da correnteza principal, que terminam dando vazão a bifurcações de sentidos e tendências em seus desdobramentos estéticos.

Literalmente, para levar a sério a comparação acima, por um lado vale opor o teatro considerado como ‘apenas’ comercial e, por outro, esta nova variável

experimental de determinado teatro que se quer “de arte”, uma vez que busca incessantemente se reinventar, se experimentar, à procura de explorar ao máximo o seu potencial transformador das “realidades” do homem contemporâneo – cuja sobrevivência lúcida o leva a se refugiar, amiúde, numa espécie de ‘terceira margem’ deste imenso fluxo de criação cênica e produção artística nacional.

3.2.5. A *Megera* e A Comunidade

Esta fala – “*São só palavras, Inês, mas é delas que provém a minha força*” – atribuída à função dramática narrativa do personagem *Bufão*, interpretado pelo próprio autor e diretor do espetáculo Paulo Afonso, daria conta de certo aspecto moral da história enquanto mensagem poética. Segundo a visão crítica publicada na coluna de Teatro da revista semanal *Fatos&Fotos*, também demonstraria, paradoxalmente, certa fragilidade embutida nessas mesmas palavras:

Se há, contudo, uma fraqueza em seu espetáculo, é das palavras que ela provém. A revolução do espaço cênico, a atomização da interpretação dos atores – que revezam constantemente entre si os personagens do texto – e a estilização brutal da encenação, que são todos elementos de uma linguagem puramente teatral, nada literária, são diluídos pelos decassílabos do texto, um argumento racional e articulado em termos de literatura. Há uma defasagem inegável aqui. Como criador de espetáculo, a linguagem de Grisolli é sensorial, ritualística, física, construída em imagens diretas, não muito distantes das sonhadas por Antonin Artaud ¹²³. Como dramaturgo, sua linguagem é a de um comediógrafo tradicional que refaz *A Megera Domada* de Shakespeare para uma crítica do texto – não é qualquer espetáculo que pudesse suscitar – a um nível literário (“*Megera Indomável faz revolução no espaço teatral*”: *Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

Em função dos comentários expostos acima, e sem fazer a menor concessão quanto à pretendida unidade e harmonia existente entre as duas etapas narrativas propostas pelo texto, a apreciação geral do espetáculo, nesta mesma matéria, acaba elegendo a metade final da peça como bem mais resolvida neste confronto inevitável

¹²³ Antonin Artaud (1896-1948): poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao Surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à sua filiação ao Partido Comunista. Sua obra *O teatro e seu duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência para outros grandes encenadores e teóricos como o inglês Peter Brook (1925-2022), o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e o italiano naturalizado sueco Eugenio Barba (n.1936).

percebido entre a dramaturgia original e a sua transposição teatral – configurando, afinal, um experimento cênico efetivamente realizado:

É por isso que a segunda parte do espetáculo é melhor do que a primeira: a palavra cede lugar ao som, o argumento à imagem visual, o apelo à inteligência para a agressão aos sentidos. Que importa mais? As belas palavras do Bufão, despojado de seus enfeites, sobre a possibilidade e a necessidade da rebelião ou a selvagem mímica das pedradas no tirano? Se é esta última – como penso que é –, não se pode deixar de reconhecer que há um gorduroso excesso de literatura em grande parte do espetáculo (“Megeira Indomável faz revolução no espaço teatral”: *Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

Já o jornalista e crítico teatral, de plantão no extinto e tradicionalmente combativo diário carioca *Tribuna da Imprensa*, Wilson Cunha ¹²⁴ assinala a *mise-en-scène* proposta pela nova companhia teatral, para iniciar sua atividade profissional na cidade, como uma busca obstinada por um teatro que se constituísse e se confirmasse como adepto do “experimentalismo” – resultado afinal considerado por ele como bem-sucedido.

Na sequência, convém fazer referência a outro trecho transcrito de seu artigo publicado com a sugestiva chamada “A Comunidade em construção”, em alusão ao próprio título da segunda iniciativa de produção da companhia – *A construção*, de Altimar Pimentel (1936-2008), que estreou em junho de 1969 sob a direção de Amir, com a supervisão de Grisolli.

Vale ressaltar, ainda, outro trecho extraído dessa mesma matéria jornalística veiculada já em fins de agosto de 1969, portanto com a nova peça do grupo já em cartaz e cumprindo uma temporada de sucesso, e que assim se estenderia até o final daquele mesmo ano:

A Parábola da Megeira Indomável, de Paulo Afonso Grisolli (dirigida e interpretada por seu autor) foi o primeiro espetáculo montado pela Comunidade. *A Parábola* conseguia, afinal, a integração do público com o espetáculo, a chamada *agressão* fazendo parte da própria *mise-en-scène* (CUNHA, *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 29 ago.1969).

¹²⁴ Carioca nascido em 1941, jornalista de formação que se interessou pelo cinema desde os tempos de estudante. Ele foi redator do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e também contribuiu para a revista *Manchete*. Mas sua trajetória não parou por aí: crítico de cinema, foi apresentador do programa da *Rede Manchete* “Cinemanía” (de 1989 a 1993), e diretor dos canais *Multishow* (de 1993 a 2009) e do *Canal Brasil* (de 1993 a 2003). Em 2009, foi contratado pela *Telecine Productions*, marca da *Rede Telecine* que assina coproduções cinematográficas, passando a exercer a função de consultor para desenvolvimento de projetos nacionais, realizando a análise e seleção de roteiros e de novos projetos em coprodução com os canais fechados *Telecine*.

Ainda sobre o conteúdo desta fala modelar do personagem *Bufão*, convém assinalar ainda que, ao mesmo tempo em que abre uma reflexão, por outro lado serve também como arremate do histórico inicial desse recém-formado grupo teatral carioca A Comunidade, estreando este seu primeiro espetáculo produzido assim deste modo cooperativado, ‘comunitário’.

Este trabalho coletivo torna-se emblemático daquele período político e até mesmo profético, se relembrarmos o fato de que o lançamento da peça antecede em cerca de três meses a promulgação do Ato Institucional de número 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968.

Sem tergiversar, Cunha ainda irá se pronunciar a favor da maior integração do público com o espetáculo, aspecto segundo ele quase compulsório como tendência propalada pela dita ‘vanguarda cênica’ internacional.

Em conformidade com esta sua análise, a teatralidade agora quer aderir a obsessões estéticas que certamente ‘tensionam’ o público embora ‘tencionando’ anular, dessa maneira, os limites físicos entre o emissor e o receptor da comunicação teatral – “a chamada agressão”, segundo trecho anteriormente transcrito deste seu mesmo artigo. Competia ao público, por sua vez, descobrir que a peça já iniciara sua apresentação com o *Bufão* descendo pela escadaria circular que o conduziria aos presentes e de lá, desde o andar térreo do edifício, até o amplo Salão com o pé direito parcialmente bem mais alto, já no segundo andar da edificação do Museu.

Estas citações foram registradas quase um ano após a estreia deste coletivo artístico carioca, ocorrida em 16 de setembro de 1968, provavelmente em artigo já encomendado pela divulgação da peça para o lançamento do segundo espetáculo produzido pelo mesmo grupo.

Pela data indicada de publicação, a peça dirigida por Amir Haddad já estaria em cartaz cumprindo temporada no próprio MAM (se bem que em outro Salão contíguo, adjacente ao ocupado anteriormente pela preparação dos ensaios e temporada da *Parábola*).

Esta seria a investida seguinte de produção cênica que renderia o maior sucesso conjugado de público e de crítica ‘experimentado’ por A Comunidade – a premiada montagem de *A construção*, que se tornou “a novidade carioca do ano”, criada quase pela mesma equipe para a temporada teatral seguinte, a de 1969.

Intelectual especializado em Cultura e Crítica de Arte, bem mais adiante Wilson Cunha continuaria, lá para as décadas finais do século XX e já entrando no milênio seguinte, sua caminhada profissional, a partir de então mais voltada para o Cinema e, em função disso, metamorfoseado em grande especialista da produção audiovisual, um renomado perito na transmissão de seu profundo conhecimento em prol da preservação da arte cinematográfica.

Entretanto, este outro interesse tardio não o impediu, enquanto ativo crítico teatral no jornal, de dedicar para A Comunidade o reconhecimento da importância de seu surgimento na cidade, dando boas-vindas àquela produção cênica sediada no MAM e saudando-a como algo digno de atenção especial por seus evidentes méritos artísticos inovadores.

De fato, naqueles “anos de chumbo” em curso, ficava cada vez mais difícil conseguir pôr em cena algo que fosse minimamente comprometido com mudanças profundas na realidade brasileira. O que dirá manter criticamente algum engajamento ideológico levado mais a sério.

Ou, até mesmo, proceder a uma reflexão mais profunda sobre nossa precária situação política, então já há cerca de meia década submetida a uma ditadura militar que acabara de se reafirmar, naquele último dezembro, com a edição do malfadado AI-5, marco do endurecimento ainda maior do regime.

A promulgação deste Ato, quase que imediata após sua edição, instituía a censura prévia federal para qualquer manifestação ou expressão do pensamento, consolidando e endurecendo ainda mais o regime de exceção que intimidava tanto a Imprensa, que se queria livre, quanto qualquer atividade simplesmente democrática, seja artística ou de natureza militante político-partidária, que se atrevesse a expor sem represálias suas convicções ou crenças discordantes.

Neste fluxo jornalístico relatado, convém selecionar novos comentários a este respeito por parte de Luiz Carlos Maciel, mais um jornalista e intelectual participante dos antecedentes preparatórios para a constituição daquele grupo idealista quando, em outra matéria de sua autoria publicada no jornal carioca *O Paiz* (mais outro diário carioca também extinto) seria apropriadamente intitulada “A estreia da Megera Indomável”.

Logo após a data real de lançamento do espetáculo, Maciel irá esclarecer por

escrito que a meta da criação de Grisolli se concentraria, preferencialmente, no plano da prática, na efetivação de concepções prévias formuladas cenicamente de modo totalmente imprevisível, experimental. Trata-se de uma encenação só concretizada em decorrência das experimentações cênicas propostas para serem testadas no decorrer dos ensaios da elaboração do espetáculo.

Maciel (1968) ainda ratifica, neste seu artigo em pauta, que *A Megera* constitui, apenas, a primeira tentativa de uma realização efetiva, ressaltando também o fato de que, além de autor e diretor da peça, Paulo Afonso ainda desempenha no espetáculo o papel do *Bufão* e que, neste sentido, não poderia deixar de comentar a sua nova ‘experiência’ nesta entrevista concedida com exclusividade:

Para o Bufão, o intérprete escolhido deveria ser aquele que melhor captasse e compreendesse todas as intenções da encenação, que absorvesse *in totum* o processo de invenção. Dos companheiros, Amir Haddad foi inicialmente escolhido. Infelizmente, apesar dos excelentes resultados dos ensaios, Amir teve problemas pessoais que o impediram de fazer o papel. A segunda escolha, então, recaiu em mim. Não foi uma decisão unilateral ou arbitrária. Ponderamos muito sobre ela (GRISOLLI *apud* MACIEL, *O País*, Rio de Janeiro: 19 set.1968).

Este revezamento no desempenho daquela função diretiva de liderança do grupo, estabelecido entre Grisolli e Haddad, surge de forma absolutamente natural e espontânea: segundo esta declaração acima, “o escolhido deveria ser aquele que melhor captasse e compreendesse todas as intenções da encenação” – ou seja, “que absorvesse (...) o processo de invenção” como um todo harmônico, capaz de expressar com eficácia a concepção proposta para se criar aquela determinada experiência de encenação teatral.

Isto pode nos servir aqui para comprovar, indubitavelmente, o nível de seriedade e comprometimento de ambos, direcionados que estavam para a mesma proposta cênica de ocupação do espaço, algo que faziam questão de compartilhar também na prática interpretativa, em que o ‘ator-cidadão’ é solicitado o tempo todo em improvisações no processo de criação.

Ora, nenhum dos dois se considerava verdadeiramente um ator e tampouco já haviam passado por experiência semelhante em qualquer trabalho anterior de encenação do qual tivessem participado.

Ao contrário, o que sempre ocorria com eles, em geral, era ocupar o mesmo

posicionamento diretorial. Aliás, posição por ambos já bastante assumida e praticada até então, acompanhando e realizando montagens diversificadas, porém apenas externando instruções para o trabalho dos atores, mantendo-se sempre do lado de fora da cena.

Aconteceu, porém, que este rodízio entre eles, que até parecia consensual uma vez que acertado preliminarmente, será uma das tônicas que influenciarão diretamente o funcionamento posterior da estrutura interna do grupo A Comunidade a partir de sua segunda produção de montagem em diante.

Esta orientação vinda da liderança acabou por determinar os desdobramentos relativos à escolha do repertório a ser montado, a escalação do elenco disponível e ainda, quanto mais não fosse, o próprio revezamento entre ambos os encenadores no momento de se definir qual dos dois iria ocupar a orientação nuclear do grupo, tanto como diretor cênico titular dos projetos planejados em conjunto quanto de seus respectivos projetos futuros de encenação em vista.

A ideia que posteriormente se confirmou foi a de uma iniciativa inspirada, por parte de Grisolli, ao tirar evidente proveito de sua situação profissional “duplicada”, e também privilegiada, não só como diretor do grupo bem como, ainda, enquanto editor-geral do suplemento cultural de maior circulação e penetração no meio intelectual – tanto nos nichos estudantis quanto entre consumidores contumazes de produção artística, fosse brasileira ou estrangeira, bastando para tanto que estivesse o mais sintonizada possível com aquela contemporaneidade contracultural em processo vivo, em pleno andamento.

Na posição de editor e formulador das pautas prioritárias de matérias do *Caderno B do Jornal do Brasil*, no auge talvez de maior repercussão na paisagem cultural histórica da cidade, demonstra ter em mãos arma poderosa como estratégia de divulgação para o lançamento oficial da sua proposta de adoção daquele experimentalismo teatral, no decorrer daquelas investigações cênicas intrínsecas ao trabalho desenvolvido em conjunto com A Comunidade.

Foi assim que conseguiu imprimir, para ser o *Programa* da peça, outro ‘experimento gráfico’ proposto para a divulgação do espetáculo. Além dos conteúdos veiculados, o formato foi pensado a partir da reprodução fiel do leiaute da “primeira página”, típica de uma edição diária do *Jornal do Brasil* em versão simulada, “falsificada”, devido ao fácil acesso às máquinas reprográficas que Grisolli detinha no

ambiente profissional de seu cargo de chefia no jornal.

Enquanto responsável pela redação do *Caderno B*, portanto, aproveitou esta situação para, de modo original e inédito, designar de maneira coerente, em consistente manifesto estético, as orientações inovadoras propaladas pelas contribuições criativas por parte de todos aqueles profissionais envolvidos, alguns destacados em suas áreas de atuação, e que completaram, com o talento de sua experiência pregressa, a equipe de criação da montagem.

Marina Colasanti, aliás, desenvolveria outras atividades artísticas como artista plástica e escritora, mas a parceria já efetivada com Grisolli no jornal, como vice editora, fez com que, posteriormente, ele a convidasse para criar os acessórios dos figurinos e também a participar do trabalho de ambientação cênica desta montagem.

Já mais ou menos conhecidos no mercado profissional existente, outros nomes ainda compunham e preenchiam todos os créditos principais da equipe técnica, exceção feita à identificação nominal do elenco composto por uma dúzia de atores, alguns mais experientes até, porém outros ainda em plena formação enquanto artistas iniciantes.

3.2.6. A *Megeira* por Paulo Afonso

Para este pretendido caráter ‘indomado’ aqui exposto, vale a pena fazer constar a sequência de todas as ‘manchetes de primeira página’ criadas especialmente para resumirem atribuições artísticas consideradas diferenciadas em relação às demais iniciativas cariocas de produção teatral neste período em questão – correspondente à metade final dos anos de 1960.

Trata-se de propostas de encenação que, avalizadas em seu conjunto, deixam transparentes alguns dos requisitos propositivos que seriam levados em consideração, com o objetivo premeditado de compor – em conformidade com a concepção interpretativa de uma dramaturgia ‘textual’ – uma representação cênica inventando padrões nada convencionais, sequer previsíveis, configurando assim uma aplicação pioneira da tônica experimentalista em atividades teatrais não só na cidade do Rio de Janeiro mas, provavelmente, no restante do país também, ainda formado por ‘bolhas’ de produção cultural concentradas nos polos urbanos.

Esta montagem da *Parábola* sublinha exemplarmente o movimento de Grisolli

como intervenção criativa mediante uma espécie de ‘atravessamento’ estético efetuado sempre em busca e no rumo de descobrir outras formas de estabelecer um processo coletivo e inventivo cênico na mesma direção, que fosse ao encontro de outras tentativas de pôr em cenas, de início improvisadas, teatralidades plurais propostas por recursos inegavelmente ‘experimentais’.

A produção inicial do grupo dava a partida deste modo, com a finalidade explícita de alcançar uma teatralidade insuspeita que ainda não possuísse, até então, qualquer paralelo em ocorrências semelhantes ou precedentes no panorama da dinâmica teatral em voga na cidade, salvo erro, sobretudo sem paralelo em nossa tradição cênica já consolidada.

Esta ‘falsa’ primeira página de jornal pensada para o *Programa* da peça nos informa, também, sobre a relevância da imprensa escrita ao reproduzir o clichê editorial verdadeiro do *Jornal do Brasil*, ainda em uso, como chamariz de divulgação da temporada da peça.

Datada de “Setembro/Outubro de 1968”, esta folha única em formato tabloide, frente e verso, trazia estampada uma foto de perfil de Grisolli, devidamente paramentado e maquiado – em flagrante mistura com a assistência, cercado em meio ao público presente ao seu redor, quando já aparece caracterizado como o personagem *Bufão* surpreendido em pleno movimento.

Segundo o intento da encenação, uma figura para funcionar dramaticamente como uma espécie de narrador ou ‘mestre de cerimônias’ introdutor das convenções narrativas – em vias de serem adotadas pela movimentação em ações que, paralelamente, iam sendo exploradas em conformidade com um longo texto de apresentação, ainda por cima versificado em decassílabos rimados!

As ideias transbordam em todas as manchetes e chamadas referentes aos modos de criação e meios de produção que, em última instância, corresponderiam exatamente aos, digamos, maiores ‘diferenciais’ de experimentação postos em jogo nesta peça. Quer dizer, colocados em prática cênica sob o implacável ‘teste do palco’, como um tribunal de validação.

Já nesta primeira encenação de lançamento daquele coletivo recém-formado, apresentando-se ao mercado de lazer cultural existente, as indicações referentes aos profissionais envolvidos nas apresentações aparecem diagramadas exatamente como se

notícias de última hora fossem.

Do mesmo jeito como foi usado na realidade, ocupam a extensão da primeira página em formato tabloide, exatamente conforme dispostas a seguir – apenas as ‘manchetes’ propriamente ditas foram sublinhadas para bem apartá-las do restante dos comentários textuais.

Algumas chamadas por escrito seguem complementadas com poucos acréscimos, que aparecem entre travessões para que, porventura, possam especificar eventuais detalhes de fato imprecisos, mesmo quando acompanhados por conteúdos resumidos de cada item que aqui vai sendo considerado, conforme consta no *Programa* da peça daquela montagem experimental:

“Parábola” inaugura comunidade no Museu

Com a peça *A Parábola da Megera indomável*, de Paulo Afonso Grisolli, os integrantes de A Comunidade inauguram suas atividades no Museu de Arte Moderna, dispostos a realizar um teatro de significação cultural, onde estejam presentes a invenção e a criatividade ao lado da preocupação de discutir mais a fundo a atualidade da vida brasileira.

Espaço é de Joel [de Carvalho] e tem “filosofia”

Joel de Carvalho concebeu a arquitetura cênica da *Megera* com os olhos postos no princípio do “teatro de invenção”, enraizado mesmo no projeto coletivo do próprio grupo. O ponto de partida foi a disposição de “desconvencionalizar” o espaço cênico tradicional e – com esta disposição inspirada se mostrando radical –, em princípio “tudo é permitido”.

A filosofia cenográfica posta em prática na *Megera* se insere, por isso mesmo, no quadro de pesquisa e experimentação em que A Comunidade sempre pretendeu estar situada. Joel é, de resto, um antigo colaborador de Grisolli desde a montagem de *O Barbeiro de Sevilha* [produção da ópera apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano anterior de 1967].

Nelly [Laport] fez o corpo e Amir [Haddad] deu uma mão

A montagem da *Megera* deve muito à presença, em áreas distintas de atuação, de

dois valiosos colaboradores: Amir Haddad e Nelly Laport. O primeiro, então um jovem diretor de teatro, forneceu uma assistência efetiva a Grisolli quando o espetáculo, em sua fase inicial de elaboração, ainda era um terreno virgem por explorar e reconhecer.

Foi da troca de impressões entre um e outro, do debate permanente a respeito das descobertas e propostas que iam sendo formuladas que enfim ocorreram, para Grisolli, as primeiras soluções cênicas da *Megeira*, depois desenvolvidas e eventualmente reformuladas.

Quanto à Nelly Laport, sua responsabilidade foi a da preparação corporal dos atores, outro capítulo importante na história da elaboração da linguagem ‘indomada’ deste espetáculo.

Cecília [Conde] sai em busca da voz humana

A compositora Cecilia Conde introduziu um estilo surpreendente na concepção musical do espetáculo ao realizar um paciente trabalho de investigação das possibilidades sonoras da voz humana e, a partir delas, construiu uma trilha de ruídos e efeitos de resultados vizinhos, por vezes, aos da música eletrônica, porém sem quaisquer artificialismos de efeitos.

Cecília foi outra colaboradora que já havia trabalhado antes com Grisolli também para a encenação, na temporada de 1967, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais (1732-1799), quando a disposição de experimentar já estava bem presente, como embrião de uma linha contínua de pesquisa – agora, afinal, consumada nesta encenação da *Megeira*.

O treino exaustivo dos atores e de seus recursos vocais foi uma das principais características do trabalho desenvolvido com o elenco por Cecília Conde, tanto na preparação coletiva de aquecimento quanto ao longo de todo o processo de criação da montagem.

Cinco [Atrizes] fazem uma, seis [Atores] fazem dois

Chama-se *Inês* a heroína de *A parábola da megera indomável* mas, na fórmula de espetáculo adotada, esta personagem não é interpretada pela mesma e única atriz mas, em vez disso, por um quinteto de intérpretes, alternadamente: Norma Dumar, Carmem Silvia Murgel, Cecília Figueiredo, Duse Nacaratti e Conceição Tavares.

Tibúrcio, o herói, e *Gastão*, o pai, foram personagens resolvidos por aproximação convencional na mesma linha interpretativa, digamos, de ‘procedimentos’ na distribuição dos papéis: o primeiro é representado sucessivamente por Rubens [de] Araújo, Pedro Jorge da Cunha e Hélio Guerra; e, o segundo, por João Siqueira, Edgard Sánchez e Marcelo Costa.

A exceção à regra é o *Bufão*, que não varia de ator: Paulo Afonso é quem o interpreta.

Marina [Colasanti] veste e artistas se integram

Vários artistas plásticos deram sua contribuição à Comunidade, realizando trabalhos que foram integrados à cenografia do espetáculo. O meio de encontrá-los e de dialogar com eles foi a AIAP – Associação Internacional de Artistas Plásticos, cuja seção carioca naquela época [setembro de 1968] coabitava com A Comunidade, no mesmo prédio do MAM-RJ.

Já os acessórios de vestuário são obra de Marina Colasanti, que já exerceu a atividade de artista plástica gravadora mas que, naquela ocasião, dividia seu tempo entre o jornalismo e a literatura propriamente dita. Assim como outros membros da equipe, Marina já era antiga parceira de Grisolli: na área teatral, fez adereços para a montagem de *Sabiá 66/67* e, na jornalística, como subeditora do *Caderno B* do JB [*Jornal do Brasil*], suplemento diário que ambos editaram de 1964 a 1972.

“Reinventar o teatro” exige preparação de muitos meses

A preparação dos atores foi – como não podia deixar de ser – a tarefa que maiores cuidados exigiu por parte de todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, participaram dos ensaios da *Megera*. A princípio, sem dúvida contou bastante o esforço físico dispendido pelos atores, pois estiveram empenhados durante quatro longos meses de preparo.

Mas exigiu, sobretudo – especialmente de alguns atores mas, a rigor, de toda a equipe – a compreensão e a decorrente adoção dos postulados básicos contidos na visão artística de A Comunidade a respeito daquilo que constituiria o fenômeno teatral, requisitos que poderiam ser resumidos naquela máxima de “reinventar o teatro”.

Alguns, por certo, nada mais conseguirão ver a não ser uma explosão gratuita de

cabotinismo e o desperdício abusivo de jovialidade.

Ora, como o teatro não se deixa reinventar da noite para o dia e como, por outro lado, os primeiros passos neste caminho acabam de ser dados pelo intérprete – matriz de todo gesto e atitude teatral –, coube aos atores o trabalho mais árduo na preparação da *Megera*.

Desde os primeiros ensaios, a orientação da pesquisa empreendida pelo coletivo de criação, incluindo diretor e elenco, esteve voltada para a descoberta de outras convenções e o desvendamento de novos meios expressivos de comunicação e de relacionamento proposto para lidar com o espectador – algo que, como o espetáculo tenta demonstrar, é um dos polos capitais de inovação naquele fato teatral narrativo em intimidade cênica ‘promíscua’ com o público.

Foi, portanto, numa espécie de ‘laboratório de ideias’ que começaram a ser fabricadas as imagens que integraram o conjunto visual deste espetáculo, correspondente à soma das ações coletivas.

Neste ‘laboratório’, os atores procuravam “começar pelo começo” – isto é, em busca de dissolver aquela memória que havia acumulado imagens estabelecidas por um teatro igualmente já estabelecido e, no caso, sequer importaria se com maior ou menor competência.

A única coisa que A Comunidade reivindica: começar de novo.

Sandra [Dieken] dá ao corpo forma de linguagem

Bailarina e coreógrafa, Sandra Dieken forneceu ao elenco da *Megera* os recursos indispensáveis para que se pudesse obter o maior rendimento possível, da parte dos atores do elenco, no emprego do próprio corpo como um instrumento expressivo de linguagem e da comunicação eficaz.

Seu trabalho obteve consequências decisivas no produto final, que constituiu o espetáculo como um todo harmônico, orgânico – o que deu enorme impulso à encenação da *Megera* em seu propósito de ‘materializar’ a ocupação física do espaço da cena.

Mais do que mera assistente coreográfica, ou algo semelhante, Sandra foi aquela espécie de autêntica colaboradora “dublê” de organizadora de toda a dinâmica corporal mobilizada pelo espetáculo e o seu diálogo permanente com o diretor Grisolli.

Um diálogo que, aliás, já havia nascido dois anos antes, desde a encenação de *Onde canta o sabiá* (1966), incluindo a assistência de direção por ela prestada na retomada do *Sabiá 67*, quando da segunda temporada da peça realizada no Rio em outro teatro, de palco italiano, diferente da concepção original do espetáculo para o espaço cênico com formato de arena total.

Comunhão é o objetivo do espetáculo

Provavelmente considerado como seu alterego involuntário, o personagem *Bufão* não à toa ocupa o mesmo “lugar de fala” do autor Grisolli, estabelecendo relações diretas entre as ideias e os pensamentos do ‘criador’ e os de sua ‘criatura’. Na condição de responsável direto pela encenação – em sua quádrupla atuação como autor-diretor-ator-produtor do primeiro espetáculo realizado por A Comunidade –, Paulo Afonso registrou suas proposições em algumas anotações datilografadas, sem data, e com observações manuscritas da própria lavra.

Já o diário *Correio da Manhã* – outro jornal carioca extinto na década seguinte, a de 1970 – também contava com coluna semanal especializada em Teatro e sob a responsabilidade de outro crítico que, por sua vez, também mantinha certo prestígio como intelectual renomado. Por trás dessa sua assinatura, Van Jafa (1968) iria realmente prestigiar, com indisfarçável entusiasmo, o lançamento daquele novo grupo teatral que se apresentava no Rio de Janeiro: logo no dia seguinte à estreia do trabalho inaugural de A Comunidade, Van Jafa caprichou em sua divulgação, direcionada aos leitores do jornal, ao transcrever algumas declarações por ele coletadas em recente entrevista concedida pelo autor Grisolli.

As questões giraram em torno do texto escolhido para dar partida às atividades cênicas de um grupo recém-formado, desenvolvidas num salão destinado a exposições cedido pelo MAM, e por eles parcialmente ocupado com exclusividade –, propostas nas quais Paulo Afonso acumularia funções como dramaturgo, diretor e ator, além de dividir simultaneamente com Amir Haddad, outro diretor em crescente ascensão, a liderança na condução daquele coletivo.

Van Jafa torna relevante a inesperada estreia de Grisolli como ator e consegue extrair, nesta entrevista, uma série de curiosidades e revelações importantes sobre os procedimentos seguidos por ele ao trabalhar, com o elenco, determinada interpretação ‘a

ser inventada’ adicionando, assim, mais este aspecto paralelo como outro experimento sendo vivenciado:

Eu, ator, foi uma decisão difícil e sofrida, detidamente examinada na Comunidade, por mim e por todos os comunitários. Foi de certa forma casual a decisão, mas é preciso reconhecer que não é simplesmente casual, porém muito consciente. (...) E mergulhei, com os demais atores, no processo de descobrimento e de invenção. Em um certo sentido, isso serviu também para ampliar o sentido comunitário do trabalho. O fato de eu estar em cena, atuando, fez desaparecer a figura mítica do diretor que, com a prancheta na mão, toma notas, comenta, critica. Hoje, ao fim de cada cena, todos fazem as suas críticas, todos comentam sua experiência. No decorrer do ensaio, todos tomam nota. Assim como todos estudam todos os papéis e chegam mesmo a ensaiá-los, em uma espécie de método comparativo de experimentação (GRISOLLI *apud* VAN JAJA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 19 set.1968).

Nesta mesma entrevista que lhe foi concedida por Paulo Afonso, Van Jaja se detém em esclarecimentos mais substanciais e concretos a respeito da própria condução do experimento e da participação direta em cada apresentação, não só como parte integrante, mas também a mais relevante do elenco, correndo os riscos inerentes em termos de servir como diapasão para os demais, conforme sua proposta de tentar um desempenho ‘esclarecido’ quanto à função narrativa ‘experenciada’:

A peça propõe um personagem muito complexo – o Bufão. É ele que conduz o espetáculo, é ele quem conta a história, é ele quem a julga, é ele quem se responsabiliza pela relação sujeito-objeto de que nasce o espetáculo. (...) Ao iniciarmos os ensaios, compreendemos todos que a proposta que nos fazíamos exigiria, de cada um de nós, toda uma formação específica, todo um reaprendizado: o melhor ator desta praça teria e terá que aprender a desempenhar sua tarefa. Como se nunca a tivesse desempenhado. (...) E não a partir de um programa de aulas ou de exercícios pré-estabelecidos, mas através de um minucioso processo de experimentação, tentativas, invenção (GRISOLLI *apud* VAN JAJA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 19 set.1968).

Já que inviabilizada aquela que seria a solução ideal pensada até então – a saber, a possibilidade do Amir poder assumir o *Bufão* e se encarregar de desempenhá-lo naquela montagem, algo logo por ele próprio descartado em função de outros compromissos pessoais profissionais anteriormente agendados –, não se apresentou nenhuma outra alternativa que potencialmente pudesse servir de opção para defender esta questão crucial, tendo em vista também a discrepante experiência cênica profissional comparativa entre os artistas daquele elenco, conforme adiante aparece na

mesma matéria, neste outro trecho:

A segunda escolha recaiu, então, em mim: a experiência de encenador, a consciência do caráter da experimentação que fazíamos e a coincidência de ser eu também o autor da peça foram os dados determinantes dessa escolha. Não foi uma decisão unilateral ou arbitrária: discutimo-la, ponderamos muito sobre ela. (...) Pessoalmente saio enriquecido da experiência. Longe de ser uma vaidosa demonstração de “talento”, o trabalho se converte, para mim, em uma valiosa lição de humildade (*Idem, ibidem*).

Toda questão envolvia, na prática, a relação com este aspecto específico e sempre significativo numa montagem teatral: esta situação frequente em que o próprio diretor defende tanto a performance central da narrativa, por ele mesmo pré-concebida, quanto ao propor sua própria leitura pessoal, a sua interpretação daquela dramaturgia, para somente assim poder efetivar uma transposição cênica eficaz em seu desenvolvimento narrativo. Ou seja, um desafio.

De qualquer modo, essas declarações recolhidas no calor dos acontecimentos nos revelam, de modo contundente, o tamanho da ambição em jogo considerando, ainda, algo que se revelaria em conjunto com o lançamento daquele próprio grupo recentemente formado.

Por sinal, A Comunidade já nasce sonhando alto, almejando a continuidade de um trabalho experimental que, desde o início, já possibilitasse um empreendimento planejado para que, na sequência de produções, viesse a se tornar uma companhia regular profissional de teatro.

Com esta estreia de sua primeira realização alternativa e coletiva, Paulo Afonso e Amir, juntamente com os demais “condôminos” comunitários, definem uma postura conjunta em que transparecem os seus reais propósitos estético-cênicos, conforme expressos em destaque:

Partimos de uma compreensão: o espetáculo nasce do ator. Mais do que isso: o espetáculo é o ator em contato com um grupo de pessoas motivadas para esse contato. Na procura dos resultados disso, extinguiamos as restrições espaciais, que separam a área da cena da área dos que veem a cena. Todo o espetáculo ocorre em uma sala em que atores e espectadores se misturam e convivem, sob a mesma atmosfera (*Idem, ibidem*).

Para finalizar essas impressões recolhidas por Van Jafa diretamente do diretor e protagonista desta ‘inflexão’ artística experimental, a matéria continua com indagações

caprichadas referentes àquele empreendimento cênico considerado nada convencional.

Na sequência da entrevista, ‘provoca’ o seu interlocutor: acaso não faria parte dessa experimentação não só o próprio processo de encenação inventado mas, também, o fato de se criar um caminho a ser percorrido em sua maior parte até a devida viabilização financeira? Algo crucial tanto para a produção quanto para a divulgação de lançamento daquela montagem.

Van Jafa tenta, inclusive, arrancar de Paulo Afonso alguma definição que satisfizesse a curiosidade do público leitor sobre o gênero teatral em que a peça porventura se encaixaria:

Alguém que assistia a um dos ensaios comentou, surpreso, um dia destes: “Mas, a peça não era uma comédia?” Essa questão não nos interessou: ao inventarmos um espetáculo não pretendemos bitolá-lo segundo um gênero, ou segundo um estilo. Seria até mais legítimo dizer que estamos inventando um gênero, que é o próprio antigênero. E, da invenção do espetáculo, estamos descobrindo um estilo, que é o antiestilo. (...) Ressalte-se uma coisa: isso não é a nossa receita para o espetáculo brasileiro; trata-se apenas de uma fórmula que descobrimos para um espetáculo, uma encenação de *A Parábola da Megera Indomável* (*Idem, ibidem*).

Igualmente ao tentar equacionar esta questão do gênero ao qual pertenceria a montagem, o jornalista Ney Machado, após acompanhar um dos ensaios antes da estreia, resolve envolver tanto o trabalho musical quanto a dinâmica corporal proposta nesta mesma dificuldade, ou melhor, imprecisão para designar com propriedade alguma classificação ‘dramática’ pertinente:

Vocês irão ver que resultados estranhos conseguiu a compositora Cecília Conde na concepção musical do espetáculo. As possibilidades sonoras da voz humana (desamparadas de texto) causam um impacto surpreendente – e às vezes terrível. A expressão corporal ficou a cargo de Sandra Diecken e também traz a marca do “teatro de invenção”. Assistindo-se a um dos ensaios é difícil descrever o que vai acontecendo e mesmo catalogar o espetáculo dentro dos gêneros convencionais. *A Parábola da Megera Indomável* poderia com mais propriedade ser classificado de *Show do Ano 2001* (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Este ‘teatro de invenção’ logo se tornou objeto da análise feita com pertinência pelo jornalista e escritor-parceiro Tite de Lemos (1968), em suas manifestações publicadas sobre o espetáculo. Sua contribuição para o grupo o leva a assinar um texto com indagações definidoras do que afinal constituiria um ‘teatro de invenção’: “O que

é, o que é o novo teatro?”

Algumas das questões em jogo foram selecionadas para também constarem no verso do *Programa* da peça à guisa de proposição-manifesto diante daquela realidade sempre precária enfrentada, desde sempre, pela atividade cênica brasileira para que fosse valorizada ao menos como ‘ofício’, enquanto qualquer trabalho profissional, entretanto sem jamais romantizá-lo:

Alguma coisa está acontecendo no teatro brasileiro e você não sabe o que é? Quando os atores descem do palco para a plateia e vão importuná-lo na sua poltrona, como explicar essa maluquice toda? Isto que alguns estão chamando de novo teatro existe mesmo, e a sério, ou não passa de expediente publicitário para enganar os desavisados? Veja, leia, pense, julgue (LEMOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

O trecho citado acima serve como “chamada” encabeçando o conteúdo integral da matéria, em que surgem perguntas que abordam – de modo simples, direto e conciso – o que, de fato, estaria ocorrendo em nossa produção teatral ao se verificar maior incidência desses experimentos cênicos recém-adotados pela produção profissional mais “antenada”, ou mesmo ainda em pleno curso de sua efetiva investigação nos processos coletivos de criação.

Para tanto, Lemos segue enfileirando uma série de eventos de caráter experimental que já considera, segundo esta sua análise, como verdadeiros marcos artísticos dos novos procedimentos adotados pela criação cênica nacional a partir da encenação do *Sabiá* 66.

Passa em revista o trabalho do Teatro Oficina lembrando-nos de que, entre o evento do Grisolli e este outro de Zé Celso, houve o cinema de Gláuber Rocha com sua *Terra em transe* que, ainda segundo ele, se tornou “outro polo (in)formativo” na experiência de “revolução cultural” deflagrada a partir da montagem “tropicalista” de *O Rei da Vela*:

O próprio Zé Celso, aliás, reconheceu-se mais tarde tributário do espetáculo de Grisolli, e foi ele mesmo quem, cerca de um ano depois, pôs em prática as lições do *Sabiá*, ao encenar *O Rei da Vela*, primeiro grande salto qualitativo do teatro brasileiro no sentido da instauração de uma nova consciência medularmente crítica em face do trópico capitalista-subdesenvolvido (LEMOS, “O que é, o que é o novo teatro?” *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

Contudo, ainda de acordo com Lemos, as “academias pensantes” se viram

obrigadas a apontar este movimento ‘experimentalista’ reconhecendo-o somente algum tempo depois, e fizeram as pazes com aquele ‘novo teatro’, aplaudindo-lhe uma de suas realizações mais inspiradoras – e que seria, também de acordo com ele, o espetáculo de Flávio Império ¹²⁵ encenado a partir do texto de *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht (1898-1956):

É impossível deixar de reconhecer o parentesco entre *Os fuzis* e *Roda-Viva*, embora entenda a verdade que se diga que são ambos espetáculos absolutamente pessoais, em todos os níveis, e mesmo em seus processos de questionamento da realidade e do sentido do teatro como parte desta realidade. (...) Em cada um desses modelos, o caminho do novo teatro vai sendo percorrido, planejado e modificado, enriquecido de uma escala a outra (LEMOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

Na conclusão deste seu manifesto estético-cênico, Lemos se refere a esta montagem de Grisolli no MAM-RJ, em 1968, como sendo a mais recente das tentativas cênicas ocorridas, cá entre nós, de uma categorização estética da arte cênica experimental aparecendo de modo recorrente em nossas práticas teatrais contemporâneas.

Em seguida ele indicará, como exemplo desta “obsessiva tendência” experimentalista, justamente esta montagem, ainda às vésperas de iniciar sua temporada na cidade do Rio:

É um novo espetáculo de Paulo Afonso Grisolli, com base em uma peça que é também sua, *A Parábola da Megera Indomável*, um desdobramento parodístico do texto shakespeariano, com ênfase no que se poderia chamar de “dialética da rebeldia”, uma vigorosa pregação dos projetos insurrecionais. (...) Suponho que haja a esta altura material bastante para que se programe uma primeira síntese parcial dessas diversas etapas em que o novo teatro procura firmar seus pontos-de-vista. E acredito que o espetáculo de Grisolli será esta tentativa, fazendo avançar ainda mais as indagações que, aguçando as contribuições do teatro bem estabelecido, bem alimentado, bem-pensante, bem todo o resto, contribuirá para a consolidação da higiênica bagunça em que proliferam os mais ardentes desígnios de transformação das coisas deste mundo. Com o que, imagino, fica provado que o tal novo teatro é muito mal-intencionado mas essencial ao progresso da humanidade. Como queríamos demonstrar (LEMOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

¹²⁵ (1935-1985): outro artista brasileiro em vias de ser esquecido, também já se encontra no processo de ‘apagamento’ de nossa historiografia teatral recente: cenógrafo, arquiteto e artista plástico, dirigiu cenicamente espetáculos teatrais e shows musicais. Venceu o *Prêmio Jabuti* de 1967 pelas ilustrações da obra *Sexo e sedução*.

Ademais, vale proceder a este rápido levantamento dos aspectos basilares para execução desta nova proposta cênica formulada na persecução de determinada teatralidade, ainda em vias “de ser inventada”: primeiramente, vai sendo elaborada de modo mais improvisado para, somente depois, ser testada e firmada como um ‘conceito’ para, afinal, ser adotada.

Que fique bem-entendido: trata-se de uma teatralidade que se tornaria visível apenas após devida e formalmente experimentada, além de avaliada e aprovada por seus mentores e executores. Um processo em etapas permeadas de tentativas, reviravoltas, equívocos, inflexões.

Para encerrar esta aproximação com a obra, segue um trecho publicado em revista semanal, com destaques indicados na programação teatral carioca, reportando um derradeiro comentário apostado ao final de uma resenha crítica apócrifa, utilizada como legenda de uma foto em preto e branco, mostrando o autor-diretor-ator-produtor Paulo Afonso em plena cena, e em meio ao público, desempenhando o seu personagem *Bufão*:

(“Megera Indomável faz revolução no espaço teatral”) Salto no poço – Esse excesso atrapalha. Mas não desqualifica. O salto da *Megera Indomável* nesse poço escuro em que se procura a essência perdida da arte (Revista *Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

3.2.7. Espacialidades incertas

Este vetor espacial impreciso traz uma atmosfera propícia a arquitetar uma ambiência teatral mediante experimentos de ocupação do espaço “sagrado” da cena, notadamente a ocidental. Um aspecto visto, pela crítica especializada, como indicador quase infalível de novas convenções teatrais decorrentes da ‘invenção’ de um espaço cênico, a partir de então tido como “incerto” – isto é, ainda não totalmente convencionado.

Em referência específica a esta experimentação cênica posta em questão, a montagem mereceu apreciações as mais controversas recebendo desde recomendações entusiasmadas a ressalvas e restrições artísticas severas provenientes de apreciações analíticas por meio das críticas publicadas em diversos veículos da Imprensa carioca e mesmo nacional.

Quase todas assumem posições críticas a favor ou contra a real eficácia desta experimentação com este espaço “incerto”, expressas a partir de certa teatralidade percebida como decorrência direta da concepção de uma nova área de representação, ainda a ser convencionalizada.

A definição de uma espacialidade cênica se torna cada vez mais algo recorrente na produção contemporânea, seja em recintos total ou parcialmente fechados bem como naqueles completamente abertos, ao ar livre, mesmo em locais demarcados como logradouros públicos.

Assim, a materialidade física em ação, posta em movimento, ganha novos ares teatrais, justamente tornados visíveis mediante a criação de uma ambiência física com atmosfera teatral propícia a determinado desenrolar narrativo pretendido – no caso, a relação de elenco-público.

Logo no dia seguinte ao da estreia, o jornalista Ney Machado, em sua coluna diária *Noite & Dia*, abre espaço para publicar uma matéria acompanhada de uma foto, digamos, bem “teatral” de Paulo Afonso como o *Bufão*, em pleno ato de se maquiagem, com direito a uma legenda comparativa com a produção cinematográfica contemporânea, que vale a pena transcrever:

Teatro-Show: ano 2001 – A montagem de *A Parábola da Megera Indomável* está, para o teatro convencional, como o filme *Odisseia no Espaço*¹²⁶ para o cinema de hoje. Uma alucinação total, sendo que, no espetáculo do MAM, você começa a sentir na pele a novidade ao entrar no túnel-labirinto. Na foto, Paulo Afonso Grisolli preparando-se para viver o *Bufão* (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Além dessa publicação da foto chamativa, também edita uma breve entrevista com o “autor-diretor-ator” abordando outros aspectos daquela montagem, dentre os quais se destacam, no trecho a seguir, a relação pretendida entre o espaço físico e o público presente bem como determinada postura desejada e pensada para o elenco assumir perante esta plateia.

Também se passa o mesmo com a área de representação desenhada pela

¹²⁶ 2001, *uma Odisseia no Espaço*, filme de ficção científica de Stanley Kubrick, baseado em livro de Arthur C. Clark. Lançado no mesmo ano, em 1968, marcaria a história do cinema ao abordar, num futuro não tão distante assim para a época, o confronto mortal entre o Homem e a tecnologia robótica no comando de uma nave espacial. Algo que permanece cada vez mais em discussão com o recente advento, em quase tudo atualmente, da Inteligência Artificial (IA).

arquitetura cênica e suas possibilidades de desdobramentos refletidos na interpretação do elenco, às vezes demarcada meramente por um simples acessório ou adereço cênico indicativo do personagem:

Não há também plateia e palco no sentido convencional do teatro. As cadeiras são colocadas em ângulos diversos, obrigando o público a se virar à medida que os acontecimentos se desenrolam à esquerda, à direita, à frente e atrás. Outra curiosidade: o público para chegar ao local onde estão as cadeiras passa por dentro de um túnel, uma espécie de labirinto. A sensação de aprisionamento, de desassossego, de sufocação, colocará o até então alienado espectador dentro de uma engrenagem que funcionará daí a instantes. Para maior conjugação palco-plateia, os atores e as atrizes se vestem normalmente e se sentam em meio do público. Somente quando “tomam a cena” colocam um distintivo, uma pequena capa, a fim de criar mais rapidamente o personagem (MACHADO, *Diário de Notícias*: Guanabara, 17 set.1968).

Já o crítico Yan Michalski, por sua vez, irá confrontar os eventuais benefícios alcançados com esta arquitetura cênica experimental, inusitada para aquela época, considerando, por exemplo, outros aspectos igualmente determinantes para o bom andamento da proposta:

A contrapartida negativa da experiência corre, em parte, por conta do derramamento do espetáculo sobre um espaço extremamente amplo, obrigando os intérpretes a contracenarem muito longe uns dos outros, e a percorrerem distâncias enormes entre uma e outra marcação; resulta dali uma presença incômoda de tempos mortos e um arrastamento geral da ação dramática muito além do que seria desejável. (...) Mas a importância da experiência, pelo seu impulso libertador, me parece indiscutível (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 22 set.1968).

Voltando ao artigo de Tite de Lemos com seu manifesto informal em prol da adoção do experimentalismo para a cena inventada – ‘indomada’ –, surge a percepção de que a historiografia do Teatro poderia passar a ser contada, a partir de então, não só pelo registro ‘por escrito’ da dramaturgia como também, e mais ainda, por uma espacialidade cênica “incerta” e seu correspondente aproveitamento da área física de apresentação proposta pelo caráter experimental daquela criação. Isto merece, em sua análise, um breve retrospecto sobre o “espaço sagrado” reservado à linguagem teatral, algo que no Ocidente constitui uma atividade social que até então não existia e que foi ‘inventada’ há mais de vinte e sete séculos:

Cada época tem métodos próprios de *espacializar* seus dramas e preocupações. Isto quer dizer que não é gratuita apenas a preferência por determinados temas e não por outros, mas igualmente a maneira de discutir estes temas. Em teatro, onde toda a superação de etapas é acima de tudo *espacial*, podemos pensar numa historiografia a partir exclusivamente das concepções de espaço cênico que predominaram em cada época, e isto desde Atenas, onde uma cena ampla e arejada estaria, por exemplo, refletindo os generosos ideais humanistas da *paideia* ¹²⁷ grega (LEMOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

Em Shakespeare, por outro lado, assim como em todo o teatro do século elisabetano inglês – da segunda metade do XVI à primeira do XVII –, vamos encontrar uma espacialização muito singular, que fundamenta a dramaturgia criada naquele período, fruto da luta contínua em prol de integrar o teatro ao mundo real da existência e à história concreta diária dos homens.

O drama burguês, por sua vez, precisou convencionalizar a indefectível “quarta parede” para melhor fazer desenrolar, num ambiente fechado, os seus enredos repletos de intimidades com o personagem e especulações psicológicas de sobra. Lemos enfatiza que os exemplos seriam numerosos embora, segundo ele, não constituísse objetivo daquele seu texto sucinto o dever de providenciar um recenseamento de todas essas tendências ao longo da História do Teatro Ocidental:

Trata-se por fim, e, sobretudo, de chamar a atenção para o fato de que o modo mais fundo de questionar esta herança tem sido, para o novo teatro, atestar a falência do *espaço tradicional*, empregado de forma estritamente cumulativa, isto é, a-crítica e a-histórica, pelos velhos mestres. Convém aqui remeter o leitor interessado a um ensaio fundamental do crítico francês Bernard Dort no qual ele discorre sobre “o fim da era *cenocrática* no teatro”. Está no número de abril deste ano [o de 1968] da revista *Les Temps Modernes* (LEMOS, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 10 set.1968, p.4).

Mesmo com a repetição de informações mencionadas, vale a insistência numa matéria apócrifa sobre a peça – publicada na revista *Fatos&Fotos* após decorrido um mês de temporada da peça em cartaz – que compartilha, pondo-se no ‘lugar de fala’ do

¹²⁷ A *paideia* era o modo como a educação era compreendida na Grécia Antiga. O termo deriva da palavra grega *paidos* (que significa “criança”) e, essencialmente, representa a “educação das crianças” ou a formação integral dos indivíduos desde a infância até a vida adulta. A *paideia* grega não se limitava apenas à instrução acadêmica. Ela abrangia a educação do corpo e da mente, buscando desenvolver habilidades físicas, intelectuais e morais. Era uma formação completa, que visava a moldar cidadãos capazes de contribuir para a sociedade.

público, seu ponto de vista e sua percepção quanto ao “estranho” caráter experimental proposto por aquela encenação:

Ao entrar na sala de espetáculos, o espectador não encontra a plateia tradicional de fileiras regulares de poltronas diante de um palco onde deveria passar-se a representação. As cadeiras dispõem-se em pequenas filas, de maneira irregular por toda a sala. Não há luzes da plateia que se apagam ou luzes no palco que se acendam. O espetáculo começa com seu personagem principal, o Bufão, maquiando-se diante do público. O que foi feito do teatro que todos nós conhecemos? (...) O resultado provoca pelo ineditismo, espanta pela audácia e, finalmente, intriga pela riqueza das soluções encontradas. Para começo de conversa, a própria desintegração das zonas do palco e da plateia e a sua reintegração no mesmo terreno reinventa de maneira radical o espaço teatral (*Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

No que se refere ao trabalho de atuação, esta mesma resenha crítica detalha, ainda, como se estabelece a relação do ator com o espectador nesta ‘esdrúxula’ disposição da audiência:

Os atores da *Megera Indomável* misturam-se com os espectadores, de quem, a princípio, não se distinguem, no vestuário ou no comportamento. A seguir, suspiram, gemem, riem, gritam e correm entre eles, cercando-os com a ação do espetáculo. Cada espectador torna-se então uma espécie de ilha de resistência à comunicação, isolado dos outros e assediado pela solicitação teatral por todos os lados (*Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

Cada vez mais inusitada se tornaria, também, esta opção descritiva da peça adotada sob a perspectiva do público presente, em que se especula qual seria a provável recepção da plateia ao caráter experimental daquela montagem e ainda, evidentemente, a relação possível de se estabelecer por intermédio de um novo pacto teatral “desconhecido”, proposto pela encenação:

Restam-lhe apenas duas alternativas: baixar a cabeça, fechar os olhos, obstinar-se numa recusa rígida ou ceder ao apelo e tentar a comunicação. As duas coisas acontecem durante o espetáculo apresentado no Museu de Arte Moderna da Guanabara. Mas servem para demonstrar que o Novo Teatro começa a colocar em questão não apenas a capacidade dos atores de estabelecer uma comunicação efetiva, como tradicionalmente, mas também a responsabilidade da plateia de completar o processo dessa comunicação. Em *A Parábola da Megera Indomável* não é bastante saber se os artistas são bem sucedidos; é necessário também julgar, cada noite, se os espectadores o são (*Fatos&Fotos*, 17 out.1968).

Não deixa de ser pertinente um determinado consenso alcançado, ao menos, já

por ocasião da divulgação de lançamento da peça, por parte de mais do que um único crítico e, naturalmente, advindo de veículos impressos cariocas tão diferentes, tais como *O Dia* e *Jornal do Brasil*, conforme consta nos comentários analíticos demonstrados a seguir.

“Algo de muito importante aconteceu no Teatro do Museu de Arte Moderna, com a apresentação de *A Parábola da Megera Indomável*, e é uma pena que tenha sido por tão pouco tempo” – aponta Clóvis Levi em sua crítica intitulada “Um teatro novo” (*O Dia*: Guanabara, 3 nov.1968), ao lamentar o precoce encerramento da temporada de apenas dois meses cumprida pelo espetáculo com relativo sucesso.

Já o seu colega Yan Michalski – que viria a se tornar um baluarte teórico da crítica especializada devido a suas análises regulares, por mais de duas décadas, da programação do teatro carioca militando por melhorias na precariedade persistente desta atividade artística –, assim inicia a primeira de suas três matérias dedicadas à esta mesma encenação, algo um tanto raro em sua lida profissional ao decidir publicá-las, em sequência, em colunas diárias correspondentes aos dias 22, 26 e 27 de setembro de 1968, ou seja, logo na semana seguinte à estreia da peça:

Evidentemente, alguma coisa de importante aconteceu ontem no Museu de Arte Moderna: o teatro fez explodir as paredes do palco, aboliu a tradicional divisão entre os atores e o público, espalhou-se pela plateia afora, e tentou estabelecer uma relação nova, mais direta, íntima e corporal, entre aqueles que fazem o espetáculo e aqueles que o presenciam. Esta é a coroação, a oficialização de uma tendência que vários espetáculos de vanguarda já vinham esboçando: Paulo Afonso Grisolli foi apenas o primeiro – no Brasil, bem entendido, pois na Europa experiências semelhantes já foram feitas por inúmeros diretores – a dar o passo definitivo, a romper as últimas amarras. Este passo definitivo foi dado por um espetáculo cheio de vitalidade e de alegria inventiva. Desde antes do início da sessão até o último gesto, o espectador é exposto a uma infindável série de surpresas, que o obrigam efetivamente a formular uma atitude bem diferente daquela que ele estava acostumado a adotar numa casa de espetáculos. E a tentativa de comunicação direta e informal resulta, no cômputo geral, positiva (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, Caderno B: Rio de Janeiro, 22 set.1968).

Clóvis Levi (1968), por outro lado, retoma a controversa discussão sobre o poder maior – da palavra ou o da ação? – na composição de uma linguagem teatral, a tradicional oposição entre o texto original e a encenação do mesmo texto em sua ‘mágica’ transposição para o espaço tridimensional da cena, local onde ganha vida,

respiração, sangue, suor e lágrimas humanas.

Porém, por sua vez, Levi também não deixa de valorizar os resultados obtidos em vários dos momentos criados e proporcionados pelos experimentos encenados por Paulo Afonso:

O texto é que tem de servir ao teatro. (...) E, nessa espera dos bons momentos, o público é altamente recompensado: (...) o bom uso das canções, com aquele belíssimo misto de iê-iê-iê espiritual; (...) o uso dos figurinos, não apenas como roupa, mas como objeto da linguagem teatral; (...) o variadíssimo uso dos xales. E a peça chega ao seu final. (...) Ou seja: *A Megera Domada* de Shakespeare, do primeiro ato, se transforma no povo; e o povo, se quiser, pode se transformar numa Megera indomável. O raciocínio de Grisolli é feliz, mas a transformação desse raciocínio em teatro não pode receber o mesmo adjetivo (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

Outra adesão incontestável chega por meio da crítica jornalística de Elisa SCHAFFMAN, que aponta, em seu balanço final avaliativo, um saldo bastante positivo no que se refere especificamente a esta espacialidade inventada para aquela montagem da peça:

Quanto ao aspecto funcional do espetáculo, acho que realmente abre caminhos novos – não só é renovador como revolucionário. Se o espectador sai do teatro com torcicolo, nem por isso deixa de virar o pescoço sempre que necessário para não perder nenhuma cena de uma ação vibrante e explosiva. Cria também uma intimidade entre os espectadores, tantas são às vezes em que somos obrigados a olhar uns para os outros (SCHAFFMAN, *Jornal do Commercio*: Guanabara, 05 out.1968).

Mais outra experiência se dá com esta dinâmica ‘incerta’ em cena, nova para o público: talvez complementar aquela sensação trazida pela teatro apresentado em arena, em que a audiência – que se enxerga mutuamente – percebe brechtianamente que se encontra em um ‘teatro’ que se transforma, por mais bizarro que possa pleonasticamente lhe parecer, em um lugar destinado à contemplação dos acontecimentos.

Pois adicione-se a isto uma intimidade ‘física’ forçada pela disposição dos assentos, estabelecida por aquela proximidade geográfica entre artistas e espectadores, ambos à distância de poucos palmos. O público permanece sentado no mesmo lugar, e durante todo o tempo da sessão, perante a atuação movimentada dos atores, que se deslocam de modo frenético pelo espaço físico total por meio de atitudes coletivas coordenadas e subsequentes de ação e reação.

3.2.8. Experimentos indomados

O público tido como “comum”, aquele quase sempre desavisado do que vai extamente ver em cena, mesmo experiente em seu lazer cultural ou bastante cultivado até, normalmente se mostra respeitoso ou comportado ao testemunhar uma apresentação artística, por mais bisonha que seja ou que pareça.

Uma audiência sente-se capaz até mesmo de aplaudir, com afínco caso lhe agrade sobremaneira, ao se manifestar em bloco ou individualmente em meio a uma reação coletiva: alguém no público, por exemplo, ao assistir algo que internamente, se isolado estivesse numa plateia, lhe pareceria indiferente, mas que, em meio à assistência, lhe contagie como algo absolutamente especial ou mesmo cheio de vida pulsante. Neste caso da *Parábola*, o procedimento receptivo para a entrada do público que comparece para ver a peça já fazia parte do próprio ritual cênico proposto.

Um único acesso compulsório conduzia os espectadores interessados ao local da apresentação, atravessando uma passagem formada por um túnel-labirinto circular, subindo a escadaria em caracol (que leva do térreo para o andar superior), cujas laterais seriam delimitadas por panos pendurados longitudinalmente, pintados de forma figurativa ou não por talentos da época – cada uma dessas pinturas, similares a estandartes presos uns aos outros, constituía obra original de diferentes artistas visuais atuantes no próprio Museu na ocasião, engajados em programados ateliês de ensino ou aprendizagem no prédio anexo, o chamado Bloco-Escola ¹²⁸.

Enfim, a entrada dos espectadores já procura estabelecer uma liturgia ainda a ser ‘sacramentada’ durante a apresentação do espetáculo, conduta que poderia, ou não, se alongar até o começo efetivo da sessão, segundo Clóvis Levi (1968) nos relata:

O espectador já entra no teatro desnortado. Para chegar à sala de espetáculos, ele é obrigado a ver uma exposição de artes plásticas (ligada diretamente ao cenário da peça) pois tem de atravessar compridos e volteados caminhos. E o desnortamento prossegue ao chegar no teatro: as cadeiras não têm número, cada um senta onde quiser, as cadeiras não estão colocadas no sentido tradicional, estão umas de costas para as outras e, meu Deus, cadê o palco? (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

¹²⁸ Geração de artistas adeptos da arte concretista e/ou conceitual, estética revolucionária que despontava na ocasião, todos membros da Associação de Artistas Plásticos que funcionava no mesmo local como, por exemplo: Anna Letycia, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Ilo Krugli e outros colaboraram com suas criações.

Assim como Schaffman menciona no trecho citado anteriormente de sua crítica, Levi também nos guia por esta “inserção” naquela insólita área de representação mediante outras convenções certamente preparadas para um tipo de público, por sua vez, em vias de aderir a outro ‘pacto’, ainda que desconhecido, em prol da nova relação não tradicional ator-espectador.

Até então, este comportamento mútuo sempre se praticara de forma previsível, ou melhor: quem fala, fala de modo apartado de quem só ouve e, quem faz, atua totalmente voltado, embora separado, de quem somente veio ali para vê-lo, assisti-lo, apreciá-lo.

Apesar de sua presença em missão profissional como crítico, Levi se coloca no lugar do espectador ao tentar transmitir a mesma sensação ‘experimentada’ a partir de um ponto de vista reservado unicamente para o público, tendo em vista sua possível percepção:

Os momentos que vão da chegada do público até o início da peça são de expectativa. O espectador sabe que está entregue. Mas não sabe a quê ou a quem. E, então, o Bufão desce a escada. Lentamente. E observa o seu público. E seu público é seu espelho. E ao mesmo tempo em que pode estar fazendo de um rosto um espelho para a sua maquiagem, o bufão pode, também, estar colhendo, em cada rosto, os sofrimentos, as ansiedades, a expectativa, o medo, para que o seu rosto seja uma síntese. Este é, talvez, o melhor momento – porque é belo, tenso, comovente; e porque o público ainda está entregue ao deslumbramento (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

“Deslumbramento” – este foi exatamente o substantivo abstrato, sinônimo de fascínio e encantamento, escolhido por Levi para condensar a atmosfera cênica por ele percebida ao tentar se fazer passar por um espectador leigo, desavisado e nada ‘especializado’, tampouco público iniciante ou sequer iniciado.

Levi deixa patente, além disso, o clima na realidade alcançado por todo o conjunto, em termos de determinada teatralidade que se revela inesperada, insuspeita, mas que perante a assistência, sem dúvida, estabelece uma ficção teatral imprevisível mas cuja magia sedutora sempre encanta e acaba surpreendendo.

Extraída daquela proposta de experimentação coletiva com a ambiência física, a área arquitetada cenicamente e afinal demarcada para a representação coincide, propositadamente, com o espaço total daquele enorme salão, com o público presente devidamente ‘incluído’.

Originalmente destinado a exibições para serem vistas de perto, a encenação aproveita aquele amplo espaço para expandir a cena ‘em todos os sentidos’ e aproximar os intérpretes da assistência propiciando, assim, um envolvimento íntimo conquistado de modo concreto pelos atores, ao evoluírem em suas ações e movimentação em meio ou próximos à audiência atenta.

No entanto, após todo este entusiasmo inicial, Levi também irá apontar ressalvas comprometedoras em relação ao texto, embora reconheça algum aproveitamento cênico dado àquela dramaturgia requintada, refinada mesmo, já que versificada de modo um tanto erudito.

Dentre outras buscas e tentativas formais utilizadas como trunfo teatral a ser aplicado, ao assumir o caráter experimental daquela paródia shakespeariana Grisolli apostou no formalismo, também dramático, como algo determinante para se estabelecer a unidade cênica pretendida.

Porém, ainda segundo Levi, Paulo Afonso não logrou atingir uma harmonia bem-sucedida, dentre os recursos por ele acionados a partir das ‘imagens’ do texto e através de ações propostas, indo na contramão de um todo orgânico neste ‘experimento’, também narrativo:

Mas, voltando ao espetáculo do Museu de Arte Moderna, ele teve de pagar o seu tributo, pois *A Parábola* é a afirmação do texto, é o texto imenso, verborrágico, que se derrama eternamente e que, além de tudo, não traz elementos de interesse para o espectador. *A Parábola da Megera Indomável*, se lida, seria extremamente chata. Mas que beleza a encenação, quando Grisolli, já restituído às suas funções de diretor, construiu uma sensacional ajuda ao texto. Acontece, porém, que o teatro moderno não quer servir ao texto. O texto é que tem de servir ao teatro (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

Levi chega a expor a convicção de que uma leitura dramatizada do texto, totalmente apartado dos experimentos cênicos pensados e realizados naquela montagem, constituiria algo bem aborrecido para os eventuais ouvintes presentes.

Entretanto, Levi conclui sua apreciação apontando o mérito atribuído a Grisolli pela eficácia da encenação que propôs para seu próprio texto sem rodeios, abordando ainda o apelo então em voga ao que se convencionou como “teatro de agressão”, pela autoproclamada ‘vanguarda teatral’ que, de acordo com ele, enxergou contida ali forma mais inteligente e eficaz:

A Parábola vai se desenvolvendo e o público volta a ser despertado pois o “espectador” que está ao seu lado, de repente, passa a grunhir e a querer vomitar. O achado de Grisolli para o aumento da comunicação e relacionamento com o espectador foi, realmente, muito feliz. O público, desta vez, não pode reclamar de estar sendo agarrado, sacudido, amarrado. Ele é agredido de outra forma, mais sutil e, talvez, mais profunda. O contato com o espectador é mais indireto e quase subliminar: não há relacionamento físico com a polícia, mas há com atores que estão na plateia (LEVI, *O Dia*: Guanabara, 03 nov.1968).

Quanto à radicalidade inerente ao próprio exercício do experimentalismo na criação artística, Luiz Carlos MACIEL volta ao tema para, justamente, valorizar essas práticas cênicas – que, segundo ele, sempre se antecipariam não só ao ‘produto’ resultante das tentativas coletivas feitas neste sentido, mediante vivências de improvisações já experimentadas como, também, se adiantaria aos estudiosos especialistas em suas posteriores teorizações conceituais.

Maciel aproveita esta matéria, ainda, para sintetizar qual seria, na sua opinião, uma visão que considera histórica a respeito daquilo que constituiria uma ‘teatralidade’, conforme segue:

O que é o teatro? De Aristóteles a Brecht, passando por Artaud, as respostas teóricas se multiplicam. A criação, entretanto, sempre tem se mostrado adiante do conceito. Por exemplo: a principal virtude de “A Parábola da Megera Indomável”, espetáculo escrito e dirigido por Paulo Afonso Grisolli, é colocar em questão a própria essência do teatro. A experiência apresenta, portanto, ao espectador, e principalmente ao crítico, uma proposta radical (MACIEL, *O Paiz*: Guanabara, 03 out.1968).

Maciel, em sua crítica, também destaca a cena inicial já apontada por Levi, indicando a mesma movimentação solene do *Bufão* descendo a escada em duas partes bem demarcadas, patamares de concreto armado em dois módulos, quase ‘flutuantes’ naquele espaço por sua leveza arquitetônica, ligando o mezzanino do segundo andar ao primeiro piso/térreo do Museu.

O crítico consegue ser, inclusive, minimalista em suas observações ao comentar o potencial daquela linguagem conquistada pela encenação na medida em que, coerentemente, é usada para forjar a magia do fenômeno teatral a ser estabelecida entre atores e espectadores:

Grisolli elimina a diferença espacial entre palco e plateia, dispensa todo o aparato convencional do espetáculo e centra o seu trabalho sobre as componentes irredutíveis do fenômeno teatral: a presença dos atores – dos quais, inclusive, ele é o principal – e a linguagem da encenação. Se houve alguma intenção de provar que o segredo do teatro se esconde nesses fatores fundamentais, a experiência foi de um sucesso a toda prova. Desde o seu primeiro momento, em que o Bufão desce a escadaria, do Museu de Arte Moderna, e se mistura com os espectadores em silêncio, sem pronunciar uma única palavra, fica demonstrado que basta a sua presença física e seu comportamento artisticamente elaborado para fazer surgir, vivo, isso a que chamamos *teatro* (MACIEL, *O Paiz*: Guanabara, 03 out.1968).

Por fim, reduzindo ao mínimo essencial os fatores componentes de uma teatralidade ‘refundadora’, Maciel ratifica sua percepção de qual seria, em última análise, “o segredo do teatro”: de acordo com sua declaração anterior, para a construção da cena seria fundamental apenas e simplesmente a presença dos atores vinculada e conjugada à linguagem da encenação.

Isto quer dizer que o fenômeno do teatro resultaria dos trabalhos desenvolvidos sob a responsabilidade dos atores do elenco, por sua vez sendo conduzidos sob a liderança de uma concepção criada previamente e em seguida proposta pelo diretor – em última instância, poderia ser reduzida unicamente à interpretação cênica formulada pelo encenador, uma vez reverberando no desempenho dos intérpretes.

Na realidade, ambos estes segredos – nada ‘secretos’, afinal de contas – apontados por ele como vetores dessa “magia cênica” perseguida constituem algo que, no mínimo, para se tornar visível ou perceptível, deverá se converter em recursos concretos acionados, fisicamente materializados, para que a comunicação teatral enfim emitida pela encenação, sem ‘ruídos’ ou quaisquer dificuldades semânticas, possa se estabelecer com o público enquanto alvo receptor.

Evidentemente que esta comunicação flui mediada por esta mesma relação “ator-espectador”, com a devida emissão e a efetiva transmissão de conteúdos “interessantes como elos narrativos”, sejam emocionais ou racionais, e que se mostrem potencialmente tão propícios quanto suscetíveis de reconhecimento e identificação – isto é, de envolvimento e comoção por parte de seu público-alvo.

Contudo, até aqui, nenhum argumento sequer, ético ou filosófico, se apresenta como exclusivo do experimentalismo cênico ou que o diferencie das demais categorias estéticas. São as próprias convenções teatrais que se reinventam e testam o poder da

imaginação da Arte cênica de se convencionalizar a si mesma – ‘poderes’ da observação e percepção de ambos, não só por parte de Artistas/Elenco, mas advindo também da parte do Público/Indivíduos presentes.

Ao elaborar critérios coletivamente – para que se constituam símbolos, signos e códigos de atuação –, a linguagem cênica experimentalista estaria elaborando, ao mesmo tempo, métodos e procedimentos técnicos para se recriar, inventar ‘a si mesma’.

Para tanto, cria dinâmicas por meio de cenas elaboradas em conformidade com requisitos ilimitados, indomáveis, idealmente mananciais inesgotáveis – já que providos exclusivamente pela capacidade e pelo poder da imaginação, contando com a sua aplicação prática comprovadamente eficaz na transmissão dos conteúdos pretendidos.

Maciel, na sequência, ainda irá relacionar o ‘experimento narrativo’ enfim realizado com *A Parábola* ao conceito proposto e trabalhado, tanto por Grisolli quanto pelo grupo A Comunidade, no que se refere sobretudo a este teatro que persistem em chamar “de invenção”.

Todavia, por sua vez, Maciel também irá indicar algumas ressalvas ao avaliar limites existentes para uma experimentação tal como a da *Parábola*, em que os próprios critérios de seleção e aproveitamento das descobertas e riscos enfrentados durante os ensaios permanecem em aberto, porém dependentes, reféns à espera de serem definidos e materializados conforme avance a elaboração do experimento cênico, ainda no decorrer do processo coletivo de criação.

Ademais, Maciel ainda completa o seu parecer crítico com este trecho reproduzido a seguir, que vale conhecer em sua integralidade mesmo que seja um tanto longo, pelo minucioso detalhamento que acaba providenciando para fornecer o que considera como um par de “palpites” seus os quais, no seu entender, apontariam para as maiores fragilidades daquela encenação experimental de Paulo Afonso:

Evidentemente, em experiências-limite desse tipo, os critérios de avaliação ainda não estão tranquilamente estabelecidos – nem aqui nem em parte alguma do mundo. Um “teatro de invenção” – para usar o termo empregado por Grisolli para definir o seu trabalho – deve inventar, também, no seu processo de criação, os seus próprios critérios. Arrisco, apenas, dois palpites para apontar o que para mim são as principais limitações da “Megera Indomável”:

1) O teatro de invenção é uma proposição anti-literária. Sua valorização extrema – e quase exclusiva – da presença do ator e da linguagem da encenação implica necessariamente numa desvalorização da palavra. A “Megera” sofre do freio de um texto demasiado elaborado ao nível

literário: é sutil, intelectualizado, de um requinte quase shawniano ¹²⁹ na sua reelaboração crítica da fábula shakespeariana da “Megeira Domada”. A encenação se introduz, amplamente, pelo elemento sensorial – suspiros, gemidos, risos, gritos, corridas etc. – que não são literários. Mas uma certa tensão entre esses estímulos físicos e o requinte do texto permanece – o que é prejudicial, mais no segundo ato do que no primeiro. Quando Grisolli abandona a fabulação de Shakespeare para dar o seu próprio recado, no segundo ato o espetáculo alça voo. O primeiro ato, entretanto, ainda carrega nos ombros uma carga demasiado pesada (MACIEL, *O Paiz*: Guanabara, 03 out.1968).

Esta preferência pela metade final do espetáculo, manifestada explicitamente por Maciel, aponta o paradoxo narrativo enfrentado por Paulo Afonso para ‘combinar’ com o público a trama de partida utilizando, contraditoriamente, uma linguagem textual rebuscada que em nada contrasta com o estranhamento inicial proposital causado pela ocupação desordenada do espaço, na tentativa simultânea de encontrar outras convenções cênicas expressivas que, por conseguinte, terminem por desvalorizar a palavra como elo narrativo.

Por outro lado reafirma que, quando Grisolli se permite maior autoralidade na transposição cênica alterando, inclusive, o rumo dos acontecimentos fabulescos originais, assume sua busca autoral com propriedade e não apenas em termos formais mas, inseparavelmente, por meio da invenção de uma linguagem capaz de exacerbar o conteúdo narrativo, de acordo com este segundo palpite dado por Maciel na continuidade de sua análise:

1) Num teatro não-literário, sensorial, baseado no estímulo físico – visual e auditivo – é negativa a opção em fazer o espetáculo com todas as luzes da sala acesas e em renunciar tanto aos recursos das trevas e da iluminação quanto aos da amplificação de vozes e música em alto-falantes etc. A luz difusa lembra um ensaio, no máximo, ou uma conferência – o que poderia torná-la adequada aos objetivos didáticos ao nível literário, de Brecht por exemplo, mas o que também dilui o que este tipo de espetáculo possui de estímulo físico sobre os espectadores. O que eu quero dizer é que eu gostaria de ver a “Megeira” iluminada com refletores azuis, verdes, vermelhos, amarelos etc. E sacudida pelo estrépito dos alto-falantes (MACIEL, *O Paiz*: Guanabara, 03 out.1968).

¹²⁹ George Bernard Shaw (1856-1950): dramaturgo, romancista, contista, ensaísta e jornalista irlandês. Cofundador da *London School of Economics* e também autor de comédias satíricas de espírito irreverente. Recebeu o *Prêmio Nobel de Literatura* em 1925, embora não pessoalmente, por se achar ‘suficientemente rico’. Atualmente, segue considerado como um dos principais nomes da Literatura inglesa dos dois últimos séculos – o XIX e o XX.

Esta montagem da concepção de Grisolli produzida coletivamente por A Comunidade não só eliminou a diferença espacial entre palco e plateia, de modo pioneiro na cidade, como também dispensou o emprego banal de convenções tradicionais a partir de recursos teatrais ‘históricos’, nesta sua troca bastante arriscada por uma teatralidade ainda por ser inventada, mediante sucessivas tentativas experimentadas em processos coletivamente vivenciados para a construção narrativa teatral.

Para concluir, segue reproduzida a finalização dada por Luiz Carlos Maciel à sua avaliação crítica publicada sobre esta montagem, na qual ele não se furta a recomendar, sem quaisquer pudores neutros ou julgamentos imparciais, este espetáculo afinal por ele considerado como uma porta de entrada para “a antessala da cena contemporânea brasileira”.

Neste trecho reafirma, sobretudo, a potência da Arte cênica “sem causas estéticas, políticas ou morais” ao dar passagem e abrir alas para aquele Teatro carioca emergente em sua produção, decerto de modo nada convencional, e seguramente viabilizado pela disponibilidade coletiva – porém, a partir de agora, sendo ‘renovado’ pelo caráter experimental adotado em definitivo para a própria elaboração criativa da cena teatral:

Quero terminar com um elogio a toda a equipe da Comunidade que montou “A Megera Indomável”. A disposição para criar sem causas estéticas, políticas ou morais incisivas transpira de todo o espetáculo. Ela é a principal responsável pelo sopro de uma saudável revolução que parece começar a varrer, a partir do Museu de Arte Moderna, o teatro carioca (MACIEL, *O Paiz*: Guanabara, 03 out.1968).

Após esta generosa avaliação dos intentos arriscados no jogo cênico e, a seu ver, satisfatoriamente cumpridos em relação à proposta de experimentação espacial, passemos agora ao terceiro e derradeiro experimento cênico protagonizado pela direção artística de Paulo Afonso, nesta seleção providenciada no decorrer deste projeto de investigação historiográfica de nossa atividade cênica, que ainda podemos considerar como recente.

Sobre esta tônica experimental que sempre se faz presente neste seu momento cênico, há que mapear possíveis fundamentos aplicados de antemão, para que sejam confrontados com o fato de Grisolli assumir uma posição cada vez mais confiante.

Algo mesmo inerente à trajetória da sua cena profissional – enfim, um percurso pessoal por ele próprio constantemente ‘expandido’ ao longo de todo este período aqui colocado em tela.

A seguir, portanto, falaremos de um ‘experimento musical’ que pretendia realizar de modo reconhecível – e que se constituísse até mesmo como algo inquestionável –, no rumo de determinado tipo de ‘teatro musicado’ que nos transportasse cênica e sonoramente para aventuras em territórios demarcados pela imaginação de um ‘admirável mundo novo’, geograficamente versificado – “num país tropical, abençoado por Deus e divino por natureza”.

País das Maravilhas?

Pindorama.

Novo Mundo?

Paraíso Perdido.

País do Futuro?

País do Futebol.

País do Samba... da Cachaça... e do Café?

País do Carnaval.

República de Bananas?

Terra Natal.

Terrinha?

Terra brasilis: ‘em se plantando, tudo dá!’¹³⁰

Um país que se apropriasse justamente deste epíteto de ‘Divino-Maravilhoso’...

Quem sabe, meio parecido assim com o Brasil?

Onde [ainda] canta o sabiá.

¹³⁰ Aprendemos na escola: “Águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem as águas que tem” – o famoso “em se plantando, tudo dá”, que Pero Vaz de Caminha nunca escreveu, mas deu a entender, e que só foi enunciado como imaginamos mais de cem anos depois, por Frei Vicente do Salvador, “Neste Brasil, tudo o que se planta dá.” E mais palmeiras e sabiás, várzeas floridas, céus estrelados, samba, frevo e maracatu, açaí, acarajé e jabuticaba, caju e guaraná, bossa nova e forró, carnaval, festa junina, pão de queijo e chimarrão, feijoada e moqueca, tamanduá, boto cor-de-rosa, capivara (Cora RÓNAI, “Tarcísio e o Manual da Burrice Endêmica”: *O Globo*, 11 set. 2025, Segundo Caderno, p.6).

3.3. *Alice no país divino-maravilhoso*

Ficha Técnica

Espectáculo de teatro musicado em dois atos, com 12 cenas cada

Teatro Casa Grande, estreia em 2 de julho de 1970

Baseado na obra *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll ¹³¹

Adaptação de:

Sidney Miller, Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman

Direção: Paulo Afonso Grisolli

Cenário e Figurinos: Marcos Flaksman

Direção Musical: Sidney Miller

Dinâmica corporal: Klauss Vianna

Assistente de direção: Clóvis Levi

Adereços: Colmar Diniz

Gerência Geral de Produção: João Ruy Medeiros

Elenco ¹³² com 30 atores, cantores e dançarinos em cena:

Betina Viany, Cláudia Ribeiro, Dulcilene [Dhu] Moraes, Margot, Sonia Lemos e Tamara Taxman (*Alice*)

Moisés Aichenblat (*Professor*)

Diva Helena, Elza Ancia, Hildegard Angel e Jurema Penna (*Mãe*)

Waldemar Marques (*Namorado*)

Ary Fontoura (*Moralista de TV*)

Reinaldo Cotia Braga (*Padre*)

Jack Philosofo (*Arthur Coelho*)

Diva Helena (*Secretária*)

Marlene (cantora *Gringa*)

Milton Gonçalves (*Rato*)

Ary Fontoura (*Gringo*)

Alberto Passos (*Papagaio*)

Maria Theresa [Tetê] Medina (*Duquesa*)

Domingos Terciliano Jr. e Michel Robin (*Gatos de Neanderthal*)

Banda ¹³³

Carlinhos de Souza (guitarra), Edson Lobo (baixo), José Roberto (bateria), Paulo Bacará (tumbadora) e Sueli Costa (órgão).

Produção do Teatro Casa Grande com o apoio do Governo do Estado da Guanabara (GB)
(Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, Divisão de Teatro)

¹³¹ Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), conhecido por seu pseudônimo Lewis Carroll: romancista, contista, fabulista, poeta, desenhista, fotógrafo, matemático e diácono (reverendo anglicano britânico). Lecionou matemática no *Christ College*, em Oxford. Autor de *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice no país dos espelhos* (1872), clássicos da literatura ocidental –, além de outros poemas escritos em estilo *nonsense* ao longo de sua carreira literária. Seus escritos são considerados polípticos em função das fusões e da disposição espacial das palavras, como traços precursores da poesia de vanguarda. Fora os títulos citados, as edições brasileiras de seus trabalhos incluem: *Algumas aventuras de Silvia e Bruno*, *Rimas do país das maravilhas* e *Obras escolhidas*.

¹³² O Elenco incluía algumas dobras de personagens, que se alternavam, para dar conta de mais de 45 personagens.

¹³³ O espetáculo contava com canções e temas musicais originais, além de acompanhamento ao vivo por Banda de cinco músicos incluindo a compositora estreante Sueli Costa (1943-2023), uma produção bem complexa na época.

3.3.1. A *Alice* de Carroll

Alice no País das Maravilhas completou, em 2025, um século e mais seis décadas decorridas após sua publicação original, ocorrida no mês de julho de 1865, naquela ocasião com a expressiva tiragem de dois mil exemplares, algo de todo inédito em qualquer mercado editorial até então existente. As repercussões dessa obra ¹³⁴ do inglês Charles Lutwidge Dodgson, conhecido pelo pseudônimo literário Lewis Carroll, continuam abundantes e não param de nos surpreender pelas camadas de sentidos que se superpõem na narrativa, trazendo consigo temáticas e conteúdos insuspeitos que se acumulam em numerosas possibilidades de leituras possíveis e mesmo fantasias inimagináveis.

O que é bem pouco sabido, por exemplo, é a constatação de que esta obra de Lewis Carroll contribuiu para nossa compreensão da complexidade do cérebro humano – não só para a psicanálise freudiana, mas também para a neurociência moderna ¹³⁵. Para se ter uma ideia aproximada da amplitude da repercussão que a edição original provocou, convém recorrer a dados numéricos expressivos: mais de uma centena de notórios ilustradores já se aventuraram a superar esteticamente as celebradas imagens originais de *Sir John Tenniel* ¹³⁶, um dos desenhistas da pioneira revista satírica inglesa *Punch*, de grande penetração junto à elite intelectual da época.

Por sinal, ilustrações que se tornaram verdadeiramente icônicas enquanto referências visuais que, até hoje, permeiam o imaginário ocidental, já tendo inspirado cerca de 40 adaptações para a linguagem cinematográfica. atravessando um arco estético que vai desde a produção do longa-metragem de animação ¹³⁷ (1951) de Walt Disney (1901-1966) até as superproduções do ator, produtor e diretor Johnny Depp ¹³⁸, versões recentes contando com efeitos mirabolantes da tecnologia digital além de, comercialmente, muito bem-sucedida.

¹³⁴ Tema do programa *Diálogos: 150 anos de Alice no País das Maravilhas*, com as participações do professor de Literatura Inglesa da Universidade de Brasília (UnB) William Alves em conversa com o jornalista e escritor Edmilson Caminha. Disponível em <https://youtu.be/StTFaJSL8iw?si=EHgrhIjsPH3JFLxj>.

¹³⁵ “Cinco coisas que *Alice no país das maravilhas* revela sobre o cérebro”. Programa *BBC Lê*: 14’51”, 28 abr.2022. Áudio de reportagem de David Robson, jornalista-âncora da rádio BBC Future. Vide também a transcrição do texto, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-f>.

¹³⁶ Publicado há mais de 150 anos no Reino Unido pela Macmillan Publishers, a primeira edição do livro *Alice no País das Maravilhas* (*Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865), de Lewis Carroll, foi ilustrada pelo artista *Sir John Tenniel*. Há mais de um século, a obra literária está disponível em domínio público. No Brasil, uma das primeiras edições brasileiras de *Alice no País das Maravilhas* foi publicada em 1931, com tradução e adaptação do escritor Monteiro Lobato e ilustração de A. L. Bowley (que também desenhava sua obra de literatura infantil).

¹³⁷ Apesar de sua atual popularidade, a animação *Alice no País das Maravilhas* (Walt Disney Productions) não agradou ao público como o esperado quando na época do seu lançamento, em 1951. O filme é um mergulho em um mundo de fantasia e foi relançado em 2010, misturando cenas em animação com técnicas de *live action*.

¹³⁸ John Christopher Depp II (n.1963) um dos protagonistas nos filmes *Alice no país das maravilhas* (*Tim Burton’s Alice in Wonderland*), em 2010, e em sua sequência intitulada *Alice através do espelho* (2016), com o mesmo

diretor.

Tanto a estatura quanto a relevância deste autor perante as demais obras-primas da literatura universal – mesmo ao considerarmos eventuais efeitos adversos decorrentes da passagem do tempo –, outra menção numérica para auxiliar a melhor dimensionarmos o seu alcance aponta para mais de duas dezenas de biógrafos especializados, em diversas publicações a respeito da sua vida e da sua obra.

Vale a pena antecipar a declaração emitida pelo crítico de teatro Fernando ARRABAL (1970) sobre este romance emblemático de Carroll, conforme mencionado no trecho a seguir:

A Alice de Carroll é um Pequeno Príncipe ¹³⁹ sem frescura. Com muito mais *nonsense* de material-procedimento. Uma obra de vanguarda que situa seu autor entre os maiores inventores de uma feição literária que só agora toma corpo e presença junto ao grande público interessado (ARRABAL, “Em torno de Alice”. *O Jornal*, Guanabara: 11 ago.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

A citação acima integra a crítica tecida especificamente para este espetáculo agora em análise – e posto em questão aqui como terceiro experimento cênico em foco neste estudo – em que se faz importante registro jornalístico do caráter experimental da encenação como referência estética da tônica experimentalista adotada por Grisolli, por ele introduzida na cena carioca desde a montagem de *Sabiá 66*, e que continuou na experiência comunitária com *A Megera Domada* de Shakespeare que, no MAM-RJ, virou ‘parábola’ e se tornou ‘indomável’.

Mais adiante nesta mesma apreciação, embora em outro trecho da sua resenha crítica, Arrabal (1970) deixará bem claro a inadequação de se querer tirar qualquer partido da comparação entre ambas as obras, sem deixar de reconhecer certo denominador em comum entre essas duas linguagens – a literária (épica e dramática) frente à cênica experimentalista.

Arrabal percebe, assim, a potência da obra de Carroll como motivadora para o formato dramatúrgico elaborado experimentalmente em conjunto – igualmente assumido por uma dezena de mãos, com diálogos construídos e complementados por números musicais.

¹³⁹ Escrita e ilustrada por Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), *best-seller* difundido mundialmente como um clássico da literatura infantil contemporânea devido à sua poética filosófica humanista. Uma obra curiosamente considerada “livro de cabeceira” preferencial mais citado em concursos de beleza, estes sim repletos de pieguices.

Embora criados coletivamente, os diálogos seguiram sempre inspirados pela autoria original, sendo calcados nos sonhos e delírios de uma imaginação que não conhece quaisquer limites, conforme se pode constatar neste trecho:

Um paralelo entre a obra de Carroll e o musical do [Teatro] Casa Grande seria interessante, mas perde bastante função, quando Grisolli se estabelece em ritmo de adaptação livre. Assim disposto, aceita-se bem o texto de Tite de Lemos [sic], embora este não nos transmita a linguagem mirabolante da história inglesa ou ainda se afaste um pouco do *nonsense* desta. O certo é que no [Teatro] Casa Grande temos um musical inventivo, como inventiva é a obra de Carroll. Um trabalho bem arrumado em sua abertura, e mesmo temática das mais ousadas delineando e com satisfação as proposições críticas, sem que se separassem os aspectos lúdico e onírico necessários (ARRABAL, “Em torno de Alice”. *O Jornal*, Guanabara: 11 ago.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

Em português, aliás, contamos com outra clássica “adaptação livre” direcionada ao jovem leitor e inspirada na continuação desta obra, intitulada como *Alice através do espelho* (*Alice throughtout the looking glass*): a edição de *A Chave do Tamanho*¹⁴⁰, outra obra de Monteiro Lobato com os mesmos personagens do Sítio do Picapau Amarelo.

Assim como esta *Alice*, curiosa e aventureira menina inglesa de sete anos e meio de idade, a esperta boneca *Emília* também passa por aquelas mesmas situações descritas – as experiências ‘fisicamente vivenciadas’ ao aumentar e diminuir repentinamente de tamanho.

A ‘boneca’ *Emília* ‘experimenta’ aventuras fantasiosas nesta sua ingênua “missão”, auto atribuída, de conseguir reformar o mundo a fim de, idealmente, controlar a Natureza e, utopicamente, acabar de vez com as desigualdades e as injustiças presentes nas múltiplas realidades da condição humana desde sempre – abordagem e exposição de um tema, portanto, o mais pertinente e contemporâneo possível.

Matemático e professor de Lógica Matemática, o escritor inglês foi convidado a lecionar na tradicional Universidade de Oxford com apenas 23 anos de idade, ainda recém-graduado nesta função que, por fim, exerceria até o final de sua vida.

¹⁴⁰ Trata-se de um livro integrante da coleção de literatura infantil de Monteiro Lobato, com a personagem-protagonista *Emília*, uma atrevida boneca falante de pano, recheada artesanalmente de macela por *Tia Nastácia* – uma cozinheira negra, supersticiosa descendente de escravos; totalmente incorporada à família, comanda o fogão e as refeições para servir a “patroa-amiga” *Dona Benta*, o seu neto *Pedrinho* e a sua neta *Narizinho*. Ambas as crianças sempre passam as férias escolares com a avó em seu *Sítio do Picapau Amarelo*, no interior rural brasileiro.

Conforme a formação recebida de sua abastada família, Carroll manteve-se religioso, chegando a se estabelecer como reverendo, ou diácono da Igreja Anglicana de fé protestante presbiteriana – por coincidência, a mesma orientação religiosa praticante da família de Grisolli em suas andanças pelo interior do Estado de São Paulo (e mantida na mudança operada de Bragança Paulista para a cidade de Campinas, SP).

Outra curiosidade é que Carroll também se revelou excelente fotógrafo, considerado mesmo como pioneiro em seu tempo, inclusive destacando-se como assíduo adepto da linguagem elaborada apenas a partir de imagens, tornando-se defensor convicto da “fotografia enquanto Arte” – portanto, um precursor na manifestação artística daquela linguagem visual então recém-inventada.

Inicialmente, a primeiríssima edição da obra previa outro nome para aquela história delirante, “lisérgica” e repleta de peripécias: *Alice’s adventures underground* ou *Alice’s underground adventures*, título cuja tradução literal em português seria “As aventuras de Alice nos subterrâneos” ou “As aventuras subterrâneas de Alice”.

Carroll inaugura o conceito de literatura infantil, da arte de se escrever para crianças: dentre outras perspectivas, aborda a questão do crescimento físico – a “experiência de crescer” – como um trauma generalizado em nossa espécie de mamíferos, além de cofundador de determinada individualidade, algo sempre vivenciado por todos.

Além, evidentemente, do equacionamento que faz da noção de “infância” e o que de fato ela envolveria, especificamente, enquanto determinada fase de desenvolvimento do ser humano.

Tudo isto, convém sempre relembrar, em pleno mundo vitoriano absolutamente moralista e de extrema repressão sexual, em que uma criança – embora reconhecida, hoje, como detentora de um universo imaginário cultuado e sensível – era vista e considerada como “um adulto em miniatura”, porém “ainda” sem deter um mundo próprio para poder “chamar de seu”.

Este mundo adulto real, “vitoriano”, brutal, precipuamente moralista e repressor, se tornaria visível justamente naquele “outro mundo subterrâneo”, que a irrequieta garotinha Alice percorre em suas frenéticas aventuras perseguindo um *Coelho Branco* – por sinal sempre apressado, sem tempo para poder parar de correr e sempre trazendo consigo um relógio surpreendentemente sem ponteiros.

Alice, afinal, sempre vai sendo “empurrada” pela tal curiosidade que vai se constituindo assim, dessa maneira, como algo crucial na trama já que, por si só, cria os necessários e urgentes interesses imediatos infantis que, invariavelmente, lhe pareceriam irresistíveis e inadiáveis, em sua ânsia inabalável de viver o presente, em sua pressa urgente de existir...

Melhor dizendo, esta imbricação da curiosidade com o interesse compõe exatamente uma combinação ‘mágica’ de atrativos sedutores que movem uma criança e a mobilizam em suas descobertas do mundo que existe ‘lá fora’, que representa a realidade exterior, ao longo de toda esta etapa preliminar da vida.

Descobertas que causam surpresas, sustos, espantos e encantamentos, e que se traduzem em iniciativas voluntárias que a levam, por vezes, a ações irracionais e irresponsáveis, sem prever prováveis consequências e, tampouco, sem qualquer noção de perigo ou percepção de eventuais ameaças à sua própria integridade física.

Portanto, a descoberta desse mundo “paralelo” até então desconhecido, totalmente ignorado e, como se não bastasse, em rota de colisão irrefreável com o mundo cartesiano dominado pelo raciocínio lógico, desperta naquela menina de sete anos e meio uma atração invencível, hipnotizante mesmo: arisca e impulsiva, ela não hesita em correr todos os riscos envolvidos que se anunciam até, finalmente, entrar por uma portinhola aberta no chão e, assim, acabar caindo num buraco sem fundo...

De repente, após a queda, *Alice* se surpreende com este ‘outro mundo’ que aparece, se percebe em meio a uma realidade diferente, em que a ordem das coisas se altera totalmente em relação a aspectos básicos da existência humana anterior tais como, por exemplo, as noções de ‘tempo’ e de ‘espaço’ – que já não funcionam mais em conformidade com aquilo que era por demais conhecido anteriormente naquele seu ‘outro mundo’ do qual tinha vindo, supostamente ‘na superfície’.

A temática da passagem do Tempo também coloca em questão princípios básicos da sobrevivência e da finitude, conceitos essenciais que regem a existência humana.

A problematização de um espaço físico tido como ‘incerto’ conforme preconiza o experimentalismo, de algum modo vem delimitar, marcar, enquadrar, atualizar ou situar a eterna questão da identidade individual: afinal, quem sou eu precisamente neste mundo visível?

Indagações típicas da angústia existencial: de onde vim, onde estou, para onde vou?

Clássicas perguntas existenciais humanas... que nunca, jamais quererão calar.

Mesmo sabendo de onde veio – do “mundo de cima”, aquele da superfície ‘lá fora’ – nada que *Alice* traga consigo realmente funcionaria ali, sobretudo suas antigas percepções anteriores relativas tanto ao ‘Tempo’ (e sua fluidez inexorável) quanto ao ‘Espaço’ físico tridimensional, concreto e materializado, ocupado de maneira ‘proporcional’ à figura humana.

A menina inquieta e ousada adentra arriscadamente, então, outra ‘nova’ convenção existencial sob a lógica do *nonsense*, indutora da fantasia e dos sentidos absurdos num mundo onde não cabem mais nem a geografia e tampouco a aritmética das antigas tabuadas – naquele ‘lugar’, ambos os saberes passam a não mais servir para nada mesmo, perdem suas referências.

Assim, Carroll consegue constituir uma narrativa tão atrevida que interpõe sucessivos espantos propostos e provocados por determinados ‘encantamentos’ usados como única via de acesso a uma realidade virtual paralela, ‘subterrânea’ e subliminar, por meio de descobertas ‘mágicas’ envolvendo diretamente não somente a questão da identidade, mas, também, abordagens de outros temas tão ou mais complexos tais como ‘Monarquia’ e ‘Justiça’.

Decerto, e definitivamente, este não seria mesmo o tipo de livro mais indicado para as crianças lerem. Alguns até mesmo consideram esta obra como sendo “um conto de fadas para adultos”.¹⁴¹

A verdade é que todos os adultos inevitavelmente carregam uma criança dentro de si, levando-a consigo até o final da vida: esta narrativa, portanto, quer de fato envolver, sem exceção, qualquer faixa etária bastando, para tanto, que o leitor consiga usufruir de sua própria consciência, pessoal e intrasferível, não somente daquela convicção de “estar presente”, mas, sobretudo, que possa desfrutar da sensação individual inigualável de “ser e estar”, usufruindo existencialmente de sua percepção de “se sentir” vivo.

¹⁴¹ Decididamente, não um livro destinado e recomendado apenas para o universo declaradamente infantil, apesar de ter sempre presente aquele ilusionismo mágico tão atraente, provocado visualmente por fartas ilustrações graficamente impressas na primeira edição – mesmo naquela época, compondo figuras bem sedutoras (embora somente em preto e branco ou cinza), despertando nosso imaginário nas várias camadas possíveis de leitura.

Tanto é que os adultos, que se deixam levar pela leitura, invariavelmente voltam a ser crianças ao se depararem com figuras anímicas falantes e insólitas tais como o *Coelho Branco* e o *Gato de Neandertal*, além de uma nobre senhora *Duquesa* e de um *Chapeleiro Maluco*, ou mesmo ao ter de lidar com objetos inusitados tais como relógios sem ponteiros. Ou até com situações inesperadas como a de aumentar ou diminuir de estatura física, por exemplo, mantendo inalteradas a desproporção das materialidades da “realidade” exterior e anterior.

Neste sentido, a vida passa a ser um “jogo de cartas”, um “lance de dados”, uma brincadeira séria envolvendo destinos inesperados sempre refêns, à mercê de uma sorte ou de um azar aleatórios, atrelados a acasos imprevisíveis tais como estar no lugar certo na hora errada; na hora errada, mas no lugar certo; no lugar e na hora certos ou, então, na hora e no lugar errados – na ocorrência iminente de algum acidente, desastre ou catástrofe, por exemplo.

Em todas essas circunstâncias mencionadas, o Tempo corre e atravessa o caminho – isto é, o Espaço.

Um lugar de sonho, de onde brotam espantos inimagináveis ou encantos indescritíveis, situações impensáveis, dimensões desproporcionais, riscos iminentes, acidentes ou obstáculos perigosos e ameaçadores ‘futuros’ desconhecidos.

Viver parece que se revela assim mesmo: muito perigoso. Por outro lado, constituiria a verdadeira “obrigação” do futuro: o próprio desafio da existência humana pontuada pela única certeza e consciência de sua própria finitude.

Tanto para adultos quanto para crianças, esta espécie de personificação anímica em busca alucinada por alguma humanização catártica, sempre à procura de ansiosamente se manifestar como algo intrínseco à própria condição humana, pode ser bem identificada, nesta narrativa, naquela atitude final transgressora, de pura rebeldia, por parte de uma menina sempre “bem-comportada”, embora sendo continuamente maltratada por animais falantes.

Uma menina contrariada que, por fim, consegue se esgoelar no confronto com aquela *Rainha* desvairada que só vive ordenando aos berros, numa obsessão enfadonha: “Que cortem as cabeças! Que cortem todas as cabeças! E que lhes cortem a cabeça! Cortem-lhes as cabeças!”.

No final, porém, *Alice* vai resistir, reagir, e então se recusa terminantemente a (lhe) obedecer.

Ao abordar a *Alice* original de Carroll, inevitável mencionar ainda a polêmica que se instalou na época do lançamento de sua primeira publicação: o escritor costumava passear de barco com uma garota real chamada Alice, filha de outros professores seus colegas de Oxford.

O fato é que costumavam sair juntos, acompanhados por mais outras duas meninas, cujos pais também eram conhecidos intelectuais, além de mais outro amigo seu já adulto e também professor pertencente ao mesmo círculo de amizades frequentados por ambos.

Aliás, dali daqueles constantes passeios que costumavam fazer juntos é que literalmente teria se originado esta história: de início, um recurso para distrair o enjoo das crianças no trajeto a bordo com uma espécie de narrativa improvisada, inventada “sem pé nem cabeça” como distração e passatempo, sem sentido mesmo, mas cuja continuidade vai sendo, assim, paulatinamente elaborada e completada em cada um daqueles passeios realizados em grupo.

Em função disso, inclusive, pelo fato de três garotas saírem juntas amiúde na companhia de dois homens adultos para longos passeios de barco, Carroll acabou vítima de acusações insistentes, mesmo levianas, apontado por praticar e alimentar aquela suspeita ‘pedofilia’ embora, afinal, constituísse algo sem qualquer comprovação ou, ao menos, algum eventual flagrante, apesar de variadas tentativas de desdobramento judicial ou até enquadramento penal com as quais, neste sentido, teria se defrontado naqueles tempos moralistas rigorosos em vigor.

Porém, suas próprias declarações a respeito dessas insinuações – frutos prováveis daquele mundo vitoriano rígido e autoritário, repressor contumaz da expressão natural de qualquer vestígio de sexualidade humana naquela Inglaterra conservadora da segunda metade do século XIX – tampouco o ajudavam a aliviar a tensão social crescente em torno de si.

Sem nenhum pudor, pouco ou nada preocupado com estas questões alheias e seguindo seu livre-arbítrio, Carroll afirmava peremptoriamente que lhe interessavam ‘apenas’ as meninas até completarem os 15 anos de idade, pois, quando se tornavam moças ou se transformavam em jovens mulheres, perdiam o encantamento infantil perante a brutalidade compulsória de dar ‘adeus às ilusões’ no processo inexorável do crescimento físico e do amadurecimento emocional.

Portanto, para o escritor e matemático Charles Dodgson – sua identidade civil, isto fazia com que as garotinhas perdessem de vez aquela ‘excitante’ curiosidade que as guiava, conseguindo conectar o imaginário puramente fantasioso da infância com a cada vez mais dura realidade existencial, num mundo em vias de se tornar juvenil e, na sequência, corrompido e brutalizado, ou seja, socialmente adulto – neste caso, por conseguinte, tornando-se para ele algo provavelmente desinteressante.

Talvez constitua razão suficiente para não aprofundar, aqui, a complexidade que envolve tal polêmica, pois, finalmente, ocorre que esta controvérsia parece ter sido totalmente ignorada por Grisolli.

Assim como também desconsiderada pelas outras oito mãos coautoras, parceiras neste experimento dramaturgico de livre adaptação e transposição cênica – no que diz respeito àquela concepção dramaturgica de uma *Alice* que se aventura a experimentar igualmente agruras sórdidas e exuberâncias sublimes lado a lado, sempre vizinhas, convivendo em constantes ‘altos e baixos’ neste tal lugar chamado de “País das Maravilhas”.

Ou mesmo, de acordo com aquilo que já foi praticamente convencionado cá entre nós, designado ‘tropicalmente’ como um local ‘Divino-Maravilhoso’.

Um certo lugar neste planeta onde – parece que completamente ‘indomável’ – ainda canta um sabiá.

3.3.2. O país divino-maravilhoso ¹⁴² da Tropicália ¹⁴³

Evidentemente, este título escolhido por Grisolli para a peça denota uma ironia para nomear seu novo experimento cênico – que pretenderia não se submeter a

¹⁴² A expressão “país Divino-Maravilhoso” tem origem tanto cultural quanto artística, sendo popularizada pela música *País tropical*, composta por Jorge Ben Jor e interpretada por diversos artistas da MPB, incluindo os baianos seus contemporâneos Gal Costa e Caetano Veloso. A canção celebra as belezas naturais e a alegria do povo brasileiro, destacando o Brasil como um lugar abençoado e repleto de maravilhas. A expressão reflete o orgulho e o amor dos brasileiros por sua terra, enfatizando a riqueza cultural, a diversidade e a exuberância natural do país. É uma forma poética de exaltar as qualidades que fazem do Brasil um lugar único e especial. “Divino maravilhoso” é um lembrete do poder da música como ferramenta de conscientização e expressão durante períodos de turbulência política e social. Gal Costa, com sua interpretação ousada, mesmo tresloucada ao rolar cantando pelo chão, ajudou a transformar essa canção em um símbolo de resistência cultural.

¹⁴³ As informações que constam neste item sobre este movimento artístico brasileiro foram retiradas e compiladas, sendo afinal mescladas, a partir das seguintes fontes consultadas: *Tropicalismo: as reliquias do Brasil em debate*, de Marcos Napolitano (UFPR) e Mariana Martins Villaça (História Social-USP). In: Revista Brasileira de História (*Print version* ISSN 0102-0188), vol. 18, n. 35. São Paulo: 1998 – texto disponibilizado em www.brasilecola.com e acessado em 21 abr.2010; além, ainda, da videoaula *Tropicalismo: uma interpretação do Brasil* (disponível em www.suapesquisa.com, texto veiculado em 30 jul.2009 e acessado em 22 abr.2010).

parâmetros pautados pela estética tradicional dos espetáculos musicais estadunidenses, evidentemente sem se deixar “domar” por interferências externas de qualquer espécie, nesta concepção experimental proposta tanto para a encenação quanto para o próprio desenho de produção que seguramente pudesse viabilizá-la.

O jornalista Gilberto Tumschitz (1970) – que, anos depois, se tornaria bastante conhecido como teledramaturgo de sucesso adotando o novo sobrenome artístico Braga – manteve espaço semanal disputado, no Segundo Caderno do diário carioca *O Globo*, dedicado ao acompanhamento da programação teatral carioca.

A respeito desta iniciativa de experimentação cênica liderada por Grisolli, ele vai bastante além de uma mera referência à fonte original.

Nesta sua primeira crítica publicada sobre o espetáculo, Tumschitz analisa especificamente as escolhas dramatúrgicas que orientaram esta complexa adaptação de modo totalmente livre, enxergando-as como parte significativa da proposta experimentalista coletiva envolvendo todas as etapas de criação e produção a fim de, só então, tornar identificáveis intenções narrativas ao transmitirem propósitos concretizados por meio da integralidade da obra musical autoral:

A ironia e os valores da “Alice” brasileira são bem diversos e não seremos nós que vamos agora exigir de seus autores nacionais uma fidelidade a Lewis Carroll. Diz o diretor do espetáculo: toda a simbologia (de *Alice*) é extremamente adulta e era necessário externá-la. E a *Alice* de Paulo Afonso Grisolli lembra aquela peça de Nelson Rodrigues que se chamava “Oto Lara Resende”, mas que não tinha nada que ver com o mencionado. Sendo assim, qualquer comparação de textos torna-se absurda. O que substitui o original é o que nos interessa. E aí é que a porca torce o rabo (TUMSCITZ, “Alice no país divino maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.1970).

O país em que esta *Alice* “brasileira” irá se aventurar não é nenhum país utópico ou fantasioso de contos-de-fadas. O original de Lewis Carroll, como se sabe, em conformidade com aquilo que expressa,

[...] não é propriamente um livro infantil, como à primeira vista possa parecer, e certamente por trás dos fatos imaginosos se esconde uma realidade que é comentada com uma ironia muito “britânica” e com um talento excepcional que terminou por conferir ao seu autor “um lugar ímpar na literatura de todos os tempos” (TUMSCITZ, “Alice no país divino maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.2024).

Os consensos encontrados para a transposição cênica de uma história repleta de simbolismos ¹⁴⁴ traçados via texto literário em prosa, e ainda deste quilate, refletem o desafio enfrentado nesta adaptação, inclusive para absorver ideias e proposições trazidas por todos os seus, no mínimo, cinco autores – por fim assumidamente creditados na ficha técnica completa do espetáculo, sem considerar as outras contribuições artísticas fundamentais para um musical, em termos de canto e movimentação.

Já o ‘Tropicalismo’ foi um movimento musical surgido no Brasil, no final da década de 1960, e que atingiu outras esferas culturais (Artes plásticas, Cinema, Poesia): para muitos especialistas na História da Arte Brasileira, aliás, o seu marco inicial teria sido o III Festival de Música Popular Brasileira (MPB) realizado pela *Rede Record de Televisão*, no ano de 1967.

Sofreu grande influência da cultura *pop* – brasileira e internacional – e de correntes da vanguarda artística como, por exemplo, o concretismo – uma categoria estética que desembarcou e se instalou na produção poética nacional e na linguagem inovadora das Artes plásticas e visuais em meados da década de 1960.

Em 1968, no ano seguinte à emergência deste movimento da ‘Tropicália’, e ainda sob os auspícios da mesma *Rede Record*, o IV Festival da MPB premiaria, na categoria de “Melhor Intérprete” daquele certame, a cantora Gal Costa ¹⁴⁵ – por sua performance cantando e praticamente o tempo todo rolando pelo chão do palco, soltando berros aleatórios, na defesa “performática” daquela canção concorrente por ela vigorosamente defendida, além de composta pela dupla baiana Gilberto Gil (n.1942) e Caetano Veloso (n.1942), todos em plena ascensão profissional meteórica naquela ocasião.

A letra da música *Divino Maravilhoso*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, reproduzida integralmente a seguir, se tornou um marco em nosso histórico musical popular ao conseguir expressar o sentimento nacional generalizado – de medo ou terror

¹⁴⁴ “Símbolos são coisas que representam outras coisas. Um sinal gráfico ou uma imagem podem representar um universo de ideias ou uma afinidade, filiação ou associação com entidades coletivas como partidos, crenças ou nações. Simbolizar por meio de brasões tem o dom de concretizar crenças difíceis de resumir, como a cruz, as Armas Nacionais [do Brasil, por exemplo] e o Estado Democrático de Direito” (Roberto da Matta, “O papel dos símbolos”. *O Globo/Opinião*, Rio de Janeiro: 04 dez.2024, p.3).

¹⁴⁵ Maria das Graças Penna Burgos Costa, conhecida como Gal Costa (1945-2022): uma das mais bonitas e ousadas vozes da MPB, nasceu em Salvador, Bahia. Em sua fase “tropicalista”, absorveu influências do canto “rasgado” de Janis Joplin (1943-1970) e do diapasão psicodélico de Jimi Hendrix (1942-1970), ambos precocemente desaparecidos aos 27 anos de idade, por *overdose* de drogas sintéticas. Lançou seu primeiro disco-solo *Gal Costa* em 1969, com músicas que logo alcançaram sucesso – *Baby*, *Não Identificado*, *Divino Maravilhoso* e *Que Pena*, composições respectivamente de Caetano Veloso, uma de suas parcerias musicais com Gilberto Gil, e, por fim, outra canção de Jorge Ben Jor (n.1939).

trazidos pela repressão e perseguição políticas impostas ao país pela ditadura militar – causando tensão social constante às vésperas do fechamento ainda maior do regime, decretado com a edição do AI-5 em dezembro daquele mesmo ano de 1968.

Dentre outras medidas duras, como a eliminação da figura jurídica do *Habeas corpus*, instrumento para a defesa do direito inalienável de presunção da inocência, aquele decreto institucional estabeleceria formalmente a censura prévia compulsória a toda manifestação livre do pensamento, qualquer que fosse sua expressão, artística ou não, criada com a evidente finalidade da sua divulgação ou mesmo disseminação públicas:

*Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem?
Quantos anos você tem?*

*Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este Sol, para esta escuridão*

*Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino-
maravilhoso
Atenção para o refrão:*

*[bis] É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte*

*Atenção para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção para o samba exaltação*

*Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino-
maravilhoso
Atenção para o refrão:*

*[bis] É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte*

*Atenção para as janelas no alto
Atenção ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção para o sangue sobre o chão*

*[bis] É preciso estar atento forte
Não temos tempo de temer a morte*

O Tropicalismo – movimento também conhecido como ‘Tropicália’ – revelou-se transgressivamente inovador ao mesclar aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas ostensivamente importadas, como a *pop-art* ¹⁴⁶ por exemplo.

Isto sem considerar, ainda, que esta categoria estética, na prática, inovou ao possibilitar alguns sincretismos propostos entre vários estilos musicais originalmente já heterogêneos – tais como o *rock*, a bossa-nova, o baião, o samba e o bolero.

As letras das músicas possuíam um tom poético, às vezes até um tanto ou quanto delirante, porém sem omitir críticas sociais ao abordar temas sérios do cotidiano e da rotina adicta, mesmo lisérgica, de forma inédita: a canção *Tropicália* pioneiramente cantada por Gilberto Gil, cujos versos festivamente irônicos e de humor ácido compõem um retrato do país miscigenado sugerindo uma verdadeira “geleia geral brasileira, que o *Jornal do Brasil* anuncia”.

Dentre numerosas músicas “tropicalistas” bem-sucedidas nas paradas de sucesso da época constam, por exemplo: *Tropicália e Alegria, alegria* (composições de Caetano Veloso que apareceram em 1968); *Panis et Circenses*, também dele em parceria (em 1968) com Gilberto Gil; e ainda, em 1969, *Atrás do Trio Elétrico* (de Caetano Veloso), *Cadê Teresa?* e *País Tropical* (ambas de Jorge Ben Jor, n.1939) e *Aquele Abraço* (de Gilberto Gil), em sua despedida do país para cumprir “autoexílio” em Londres, que durou de 1969 a 1971, acompanhado por Caetano.

Como propósito principal, o movimento tropicalista não estabelecia uma proposta explícita ao utilizar a música como uma espécie de “arma ideológica” de militância política para combater o Governo militar, truculento e repressor, que vigorava plenamente no País naquela época.

Por este mesmo motivo, acabou bastante criticado, na ocasião, por aqueles que justamente defendiam as chamadas “músicas de protesto”. Os tropicalistas acreditavam, antes de qualquer coisa, que a inovação estética musical já seria uma forma subliminar

¹⁴⁶ *Pop art* ou *Arte pop*: um movimento artístico surgido na década de 1950 no Reino Unido, mas que alcançou sua maturidade na década de 1960 nos Estados Unidos. A *Pop art* propunha que se admitisse a crise manifestada pela Arte, que assolava o século XX e, desta maneira, pretendia demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. Procurava a estética das massas, tentando achar a definição do que seria a Cultura *pop*, aproximando-se daquilo que se costuma chamar de *kitsch* – termo de empréstimo da língua alemã que possui significado e aplicação controversos, usualmente sendo empregado nos estudos de Estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, sentimentais, bregas, que copiam referências da cultura erudita sem critério e sem atingirem o nível de qualidade de seus modelos, mas que se destinam ao consumo massificado desenfreado.

e, por si só, revolucionária, que não necessitaria de ostentar inconformismos ou militâncias políticas.

Outra crítica que os tropicalistas frequentemente receberam diz respeito ao uso de guitarras elétricas em suas músicas. Muitos músicos tradicionais ‘nacionalistas’ acreditavam que esta era uma forte influência da cultura *pop-rock* norte-americana ou estadunidense.

Este aspecto, aliás, segundo eles, fatalmente acabaria por prejudicar a música brasileira “de raiz”, denotando uma influência decerto nefasta, além de uma invasão cultural estrangeira nunca realmente desejável. Esta postura refletia, sem dúvida, sentimentos sempre presentes contra o imperialismo dominante dos Estados Unidos no concerto das Nações que se equilibravam precariamente naquela (des)ordem mundial então vigente – aliás, seria outro denominador em comum estabelecido com o movimento ocidental da Contracultura, que literalmente invadiu ‘as nossas praias’ e rapidamente se espalhou no decorrer dos anos de 1960.

Logo após a sua explosão inicial contestatória, o Tropicalismo se transformou numa designação corrente na mídia e na indústria cultural. Em que pesem as polêmicas geradas a princípio, a Tropicália acabou consagrada como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: tanto o comportamental quanto o político-ideológico bem como, e, sobretudo, o estético.

Por um lado, a Tropicália segue sendo vista como a face brasileira da Contracultura e, por outro, se apresenta como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais – assim como se atribui suas influências sofridas à “Antropofagia modernista”¹⁴⁷ dos anos 1920 e à “Poesia concreta”¹⁴⁸ dos anos 1950 – portanto, naquela ocasião, ambas reeditadas ao passarem por procedimentos musicais ‘dissonantes’ característicos e inéditos desde o tempo de surgimento da Bossa Nova.

¹⁴⁷ O espírito revolucionário de Oswald de Andrade (1890-1954) comprova “que o radicalismo artístico e político do autor do *Manifesto da poesia pau-brasil* não se esgota na renovação formal modernista nem na antropofagia, movimento que pregava a criação de uma arte nacional por meio da deglutição das influências estrangeiras” (Ruan de Sousa Gabriel, “A irreverência como estilo de vida”. *O Globo*: 23 out.2024, Segundo Caderno, p.1).

¹⁴⁸ Poesia de caráter visual, também valoriza a palavra e a sonoridade. O concretismo literário surgiu no Brasil em 1952 e seus principais autores são os poetas brasileiros Augusto de Campos (n.1931) e seu irmão Haroldo de Campos (1929-2003), além de Décio Pignatari (1927-2012). Essa poesia apresenta objetividade, universalidade e possui caráter metalinguístico. Vide “Poesia concreta” em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>.

Em decorrência disso, tanto a Tropicália quanto os seus principais ideólogos e ídolos propagadores ganharam imediata popularidade, vistos como figuras que passaram a ser amadas ou odiadas com a mesma intensidade abrindo, assim, uma decorrente polarização artístico-musical.

A intervenção histórica operada, sobretudo pelo Tropicalismo musical, se mostrou tão contundente que mesmo aqueles que, na época, não se identificavam com seus pressupostos não lhe negaram a radicalidade e a abertura para uma nova expressão estético-comportamental – depois denominada como “movimento” por seu parentesco direto com o “penetrável” *Tropicália*, obra visual de instalação plástica conceitual, destinada à apreciação interativa, criada por Hélio Oiticica e por ele assim batizada com este neologismo, por sinal um nome também inventado.

Geralmente, os seus eventos considerados como “fundadores” são situados no ano de 1967, embora a Tropicália tenha surgido, de fato, apenas no começo de 1968. E, nitidamente, por intermédio de sua maior vitrine: a Música Popular Brasileira (MPB).

Suas principais características são percebidas mediante atravessamentos deglutidores da contestação dos valores sociais vigentes que, presentes no movimento, permeiam aquelas inovadoras propostas de Caetano & Gil, Tom Zé ¹⁴⁹, Torquato Neto ¹⁵⁰, Os Mutantes (1966-1972) – trio de músicos compositores e cantores composto por Rita Lee ¹⁵¹ (1947-2023) e pelos irmãos Arnaldo Baptista (n.1948) e Sérgio Dias (n.1950) –, dentre muitos outros nomes significativos de músicos e artistas participantes do III Festival de Música Popular da TV Record, realizado em 1967.

Nas Artes cênicas, a Tropicália se expande e atravessa outras fronteiras artísticas com as experiências seminais desenvolvidas pelo grupo Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa (1937-2023) – a saber, as montagens em 1967 de *O rei da*

¹⁴⁹ Antônio José Santana Martins (n.1936), conhecido como Tom Zé: outro músico baiano, natural de Irará (BA); compositor, cantor e arranjador brasileiro considerado uma das figuras mais originais da MPB, tendo participado ativamente deste movimento musical na origem já conhecido como ‘Tropicália’.

¹⁵⁰ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972): poeta piauiense natural de Teresina, jornalista e letrista de música popular brasileira, um artista “experimentador” por excelência que sempre se manteve ligado à Cultura marginal.

¹⁵¹ Cantora, compositora, multi-instrumentista, apresentadora, atriz, escritora e ativista brasileira, conhecida como a “Rainha-avó do *rock* brasileiro”, ultrapassou a marca de 55 milhões de discos vendidos sendo, assim, a artista feminina mais bem-sucedida em vendas no Brasil. Construiu carreira que começou com o *rock*, ao longo dos anos flertou com diversos gêneros, como a psicodelia, durante a era do tropicalismo, o *pop rock*, *disco*, *new wave*, o *pop*, bossa nova e eletrônica, criando um hibridismo pioneiro mesclando gêneros nacionais e internacionais.

vela ¹⁵² (de Oswald de Andrade, 1890-1954) e, em 1968, de *Roda Viva* ¹⁵³ (de Chico Buarque, n.1944).

Já na linguagem cinematográfica, o Tropicalismo acompanha a radicalização das teses propagadas pelo Cinema Novo em torno do lançamento marcante de *Terra em transe*, filme de 1967, que se tornou um longa-metragem *cult* do diretor Glauber Rocha (1939-1981), por sua vez também baiano, além de internacionalmente premiado por sua obra cinematográfica de vulto e por seu universo estético inspirado pela *Geografia da fome*, título de um dos livros mais emblemáticos de Josué de Castro ¹⁵⁴ (1908-1973).

Convém citar, ainda, as experiências nas Artes plásticas, sobretudo aquelas elaboradas pela dupla de artistas “experimentais” que se tornaram grandes amigos em função de suas proposições e afinidades estéticas conceituais, apesar de representarem gerações diferentes: Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), na área artística menos reconhecida pelo grande público – apesar de ter sido o campo onde a palavra “Tropicália” adquiriu significado “concreto” ao ser associada ao título criado para nomear uma obra conceitual de Oiticica que, além da série de *Parangolés* ¹⁵⁵, produziu mais um de seus icônicos “Penetráveis”.

Este breve relato, à guisa de compor um histórico imediato, mostra um movimento surgido daquele turbilhão provocado pela Contracultura em sua passagem

¹⁵² Escrita em 1933 e “publicada em 1937, a peça *O Rei da Vela* só foi montada três décadas depois [em 1967] pelo grupo do Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Caetano Veloso colaborou com a trilha sonora e esse contato com Oswald detonou o Tropicalismo, que sacudiu a cultura, ambos na etapa final dos anos de 1960. Ao narrar a trajetória de dois agiotas (ambos chamados *Abelardo*) e suas relações com outros ramos da elite nacional, a peça ataca os capitalistas que apostam no atraso do país para enriquecer” (Ruan de Sousa Gabriel, “A irreverência como estilo de vida”, *O Globo*: 23 out.2024, Segundo Caderno, p.1).

¹⁵³ O espetáculo conta a história de um ídolo da canção que decide mudar de nome para agradar ao público, em um contexto de uma indústria cultural e televisiva nascente no Brasil dos anos 60. O personagem é a representação de uma figura manipulada – pela indústria fonográfica e/ou pela imprensa – que promove uma reflexão acerca da “sociedade de consumo”. A peça, encenada em dois atos, conta a ascensão e queda de *Benedito Silva*, que passou a adotar o nome de *Ben Silver*. Mas o que definitivamente marcou a peça foi a sua agressividade proposital com o intuito de chocar o público para ver os problemas que cercavam o país na época, o chamado “teatro de agressão”.

¹⁵⁴ Médico, nutrólogo, professor, geógrafo, cientista social, político, escritor e ativista brasileiro do combate à fome. Destacou-se no cenário brasileiro e internacional não só pelos seus trabalhos ecológicos sobre o problema da fome no mundo, mas também no plano político em vários organismos internacionais. Partindo de sua experiência pessoal no Nordeste brasileiro, publicou uma extensa obra além de *Geografia da fome*, que inclui *Geopolítica da fome*, *Sete palmas de terra e um caixão*, *Homens e caranguejos*. Exerceu a presidência do conselho executivo da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO), e também foi embaixador brasileiro junto à Organização das Nações Unidas (ONU).

¹⁵⁵ Os *Parangolés* criados pelo artista brasileiro Hélio Oiticica são um conjunto de quatro esculturas feitas de tecido e penduradas em bastões de madeira, fruto de suas experiências com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no Rio de Janeiro.

pelo Hemisfério Sul, ainda em plena efervescência de uma revolução sexual que mudou tanto os hábitos quanto os costumes sociais nesta área, mesclada a protestos feministas e contestações políticas por jovens e/ou estudantes.

Seu ideário apregoava a radicalização de todas as questões porventura colocadas pelas Artes em geral, naqueles libertários anos de 1960 que, afinal, acabaram por mudar paulatinamente o pacto social até então selado no mundo Ocidental, principalmente em suas interfaces com a vanguarda mundial e a indústria cultural brasileira,

Ambas as problemáticas, em decorrência de sua rápida propagação, desembocando numa confluência com a crise ideológica quase terminal do vetor "nacional-popular", até então tratado como principal eixo-guia da Cultura e da Política nacionais naquela época.

Neste sentido, apesar daquele seu "hipercriticismo" irreverente, a Tropicália representará a face positiva e culturalmente inovadora de um processo histórico marcado pelos "impasses" catalisados pelo golpe político civil-militar deflagrado em 1964, que permaneceria em vigor por mais 21 anos até a eleição indireta para a Presidência da República, em 1985.

Porém, e acima de tudo, a importância do Tropicalismo residiu na leveza bem-humorada de seu mérito arejador, trazendo outros aspectos artisticamente irreverentes.

Por fim, consideradas como contribuições que serviram para modernizar a música popular brasileira ao incorporar e desenvolver, justamente, novos padrões estéticos não só de criação e composição como, ainda, em prol de desempenhos cênicos "performáticos" renovadores e reconhecidamente "experimentalistas", atinentes à interpretação musical conferida por parte de cantores e cantoras neste período aqui em foco.

"É proibido proibir", por exemplo, se tornou uma palavra de ordem a partir dessa outra composição de autoria de Caetano Veloso do tipo consagrado como "música de festival", na ocasião sendo assim rotulada com clara insinuação pejorativa e com determinado menosprezo.

Sempre se voltando naquela mesma direção "seguramente" arriscada e teimosamente "resistindo" à fúria censória neste exato rumo tomado, portanto, a Tropicália também se constitui como um movimento cultural de valor revolucionário.

Embora muito criticada por ocasião do seu surgimento, decerto constitui um movimento que influenciou diretamente e inspirou poeticamente, sem exceção, todas as gerações musicais nas décadas que se seguiram.

Inspirações que até hoje se fazem presentes e que continuam plenamente identificáveis, por exemplo, na criação e produção brasileiras de nossa Música Popular.

3.3.3. Klauss – parceria indomada

Na cena em que a *Alice* começa a crescer – era a Cláudia Ribeiro que fazia essa cena – aí ela começou a levantar, levantar, levantar, ir pra cima, pra cima, para aumentar: estou crescendo, estou crescendo, eu não paro de crescer... Aí o Klauss falou: “Não, a pessoa que está crescendo, o teto fica baixo para ela! Você tem é que se encolher: aí é que vai dar a impressão de que tudo em volta está ficando apertado.” Nunca esqueci isso, não é genial? (Betina VIANY, atriz, sobre a dinâmica do trabalho corporal de Klauss Vianna em *Alice no país divino-maravilhoso*, em depoimento concedido ao pesquisador e registrado em áudio em 2024).

Em sua tese de doutoramento *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*, Joana Ribeiro Tavares (2010) relata e analisa numerosos episódios que demonstram a relevância do trabalho pioneiro de conscientização corporal, direcionado também para intérpretes cênicos, introduzido no Teatro Brasileiro sob a orientação de Klauss Vianna ¹⁵⁶, conforme defende:

(...) episódios que indicam como o "olhar" de Klauss Vianna atravessou duas gerações do teatro moderno brasileiro, afetando a nova geração dos anos setenta, responsável pela renovação do teatro de grupo no Rio de Janeiro. Mas o Teatro Ipanema ¹⁵⁷ não foi o único grupo de vanguarda com quem Klauss Vianna dialogou, haja vista a parceria com outro artista, que seria responsável por significativos experimentos na cena carioca – o diretor Paulo Afonso Grisolli (TAVARES, *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*. Parte II, cap.1, p.168).

¹⁵⁶ Klauss Vianna (1928-1992): bailarino e coreógrafo brasileiro. Escreveu o livro *A dança*, e desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro, que seu filho Rainer posteriormente viria a sistematizar (a chamada Técnica Klauss Vianna). Fundou, junto a Angel Vianna (sua esposa), o Balé Klauss Vianna, em 1962. Lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde revolucionou o curso incluindo, na grade de disciplinas, novos conteúdos programáticos de Anatomia Humana a Técnicas de Capoeira.

¹⁵⁷ Inaugurado em 1968, por iniciativa de Rubens Corrêa (1931-1996) e Ivan de Albuquerque (1932-2001), e da sócia Leyla Ribeiro (1934-2009), o Teatro Ipanema segue considerado como templo de experiências cênicas das décadas de 1970-80. Abrigou a temporada recorde de um ano em cartaz (1971-72) do espetáculo *Hoje é dia de rock*, texto de José Vicente (1945-2007), no qual Klauss Vianna introduziu seu trabalho de “expressão corporal”, que resultou como um verdadeiro marco no sentido atribuído à linguagem não verbal, contribuição histórica expressiva para o Teatro Brasileiro desde então.

Em suas reflexões analíticas, Tavares (2010) ainda descreve, detalhadamente, como a parceria profissional firmada com Paulo Afonso resultou em quatro produções teatrais cariocas, sendo *Alice* a primeira delas e, a quarta, a adaptação livre de outro clássico, desta feita de autoria do jornalista e escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731) – *Não me maltrate, Robinson*¹⁵⁸, espetáculo lançado para a abertura oficial do Teatro do Sesc (Serviço Social do Comércio) no bairro carioca da Tijuca, em 1977, com sua temporada paulistana realizada somente cerca de dois anos depois, no Teatro do Bixiga em 1980, numa remontagem com o mesmo elenco.

Esta química parceira, além da fertilidade das encenações produzidas em conjunto, também acabou por render um “passe”¹⁵⁹ dado por Grisolli para que Klauss, após cumprir uma trajetória intensa por mais de uma década, em que assinou diversas montagens com créditos diferentes (embora sempre fossem referidos como um trabalho corporal “diferenciado”), finalmente se assumisse também como encenador “titular” – aliás, como potente diretor cênico, segundo indica Tavares (2010):

A montagem de *Alice no País Divino-Maravilhoso*, em 1970, deu início a um diálogo ímpar entre o diretor Paulo Afonso Grisolli e o coreógrafo Klauss Vianna. Uma parceria singular, construída ao longo de quatro montagens teatrais, todas elas escritas e dirigidas pelo próprio Grisolli. Nestas montagens, a função realizada por Klauss Vianna evoluiu da "dinâmica corporal" para a "direção corpo/espço". Klauss Vianna trabalhou novamente com Paulo Afonso Grisolli em *O Exercício*, sua primeira direção teatral, em 1977. Neste espetáculo, Grisolli assinou a iluminação, testemunhando o processo que levou o coreógrafo, inicialmente responsável apenas pela "preparação corporal" dos atores, a assumir a "direção" da peça. Trata-se de uma nova função inaugural (TAVARES, 2010. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. Parte II, cap.2, p.169).

Logo nesta primeira realização artística deles juntos, decorrente de intensas cumplicidades criativas desenvolvidas ao longo dos projetos profissionais de ambos, esta *Alice* tramada em conjunto se tornará praticamente “indomável” naquela sua

¹⁵⁸ Espetáculo produzido pelos atores Luiz Armando Queiroz (1945-1999) e Eduardo Tornaghi (n.1951), que interpretaram, respectivamente, os personagens *Robinson* e *Sexta-Feira*. O espetáculo inaugurou, no Rio de Janeiro, o Teatro do Sesc da Tijuca, em 1977, remontado em São Paulo, no Teatro do Bexiga, em 1980. Nesta remontagem, que se configurou como nova versão, o trabalho de corpo foi assinado pelo coreógrafo J. C. Violla.

¹⁵⁹ Este “passe” registra um salto qualitativo da dimensão artística do trabalho cênico-corporal criado por Klauss, ao passar do crédito de "dinâmica corporal" para o de “direção de corpo/espço”, em conformidade com sua designação profissional efetivamente assumida como encenador – uma trajetória que reflete a parceria estabelecida com Paulo Afonso Grisolli em cinco montagens teatrais ao longo de grande parte dessa década, de 1970 até 1977.

infinita capacidade de continuar descobrindo a si mesma, mesmo considerando outras realidades paralelas oníricas, irracionais, em que repetidamente segue alternando seus próprios espantos bucólicos com encantamentos sublimes ou quiçá pesadelos catárticos, que povoam ‘a consciência do mundo’.

Sobre Klauss e Paulo Afonso cumpre ainda mencionar outro aspecto determinante: e, aqui, voltando a citar Tavares (2010) neste trecho em que discorre sobre a fluente relação existente entre ambos ao se referir à fertilidade criativa decorrente de uma parceria decerto já plenamente estabelecida, mas que vai se sedimentando paulatinamente e se consolidando de maneira absolutamente complementar em suas produções cênicas seguintes, conforme pode se depreender deste outro trecho:

Nota-se que o diálogo cênico entre o coreógrafo Klauss Vianna e o diretor Paulo Afonso Grisolli ocorreu num momento de intensa produção para o coreógrafo, de 1970 a 1977, quando ele assinou seu trabalho de seis maneiras distintas, em inúmeras montagens teatrais: "dinâmica corporal", "preparação corpora!", "coreografia", "expressão corporal", "direção corpo/espço" e "direção". Estes termos acima foram os utilizados como “crédito profissional” nesta época – mais até do que uma questão de terminologia, o que essa variação indica é o modo de operação de uma função, em constante transformação, para a qual o "passe" do diretor Grisolli foi fundamental (TAVARES, 2010. *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*. Parte II, cap.2, p.171).

Esta parceria profissional de Klauss Vianna com Afonso Grisolli, por vezes sendo bastante incrementada no fazer teatral, permaneceu ativa e se manteve ao longo da década seguinte, sendo reeditada também durante o curso "Corpo-Som-Palavra", de 1971 a 1972, ministrado por ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ¹⁶⁰ contando, ainda, com a participação musical suplementar de Sidney Miller – outro ‘autor’ da peça *Alice*.

Esta cumplicidade encenadora ainda retornará ao palco em três outras oportunidades, agregando mais outras parcerias igualmente ‘indomadas’, em produções

¹⁶⁰ Primeiro prédio público erigido em concreto aparente na cidade, com suas linhas precisas e rigorosamente delineadas [projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1909-1964], frente à paisagem da Baía de Guanabara, este Museu nasce como símbolo de modernidade. O MAM foi, sem sombra de dúvida, o principal abrigo e berço da produção da vanguarda artística carioca desde a sua criação até meados da década de 1980, quando outros centros culturais e museus começaram a aparecer na cidade (Kosovski *et* Santana, *MAM: 1964–1970 de portas abertas para as artes cênicas*. In: *Moringa*, artes do espetáculo: João Pessoa, V. 13 n.1, jan-jun/2022, p.229).

em que ambos participaram juntos de uma concepção de espetáculo cênico- experimental, a saber: em 1972, em 1976 e em 1977.

Em 1972, foi a vez da montagem da peça *Por mares nunca de antes navegados*¹⁶¹, um espetáculo comemorativo do quarto centenário da edição de *Os Lusíadas* (1572)¹⁶², que cumpriu temporada no Thatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ).

Outro elo significativo nesta corrente profissional que une Klauss e Paulo Afonso ocorre, segundo de novo atesta Tavares (2010), na colaboração que irá se intensificar ainda mais por ocasião do mandato de gestão governamental, em nível estadual, exercido por Grisolli de 1975 a 1979, designado como diretor da Divisão de Teatro do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, órgão público do recém- unificado Estado do Rio de Janeiro, decorrente da fusão com a cidade-Estado da Guanabara.

Para completar este percurso profissional cumprido em conjunto, simultaneamente a outras atividades paralelas que os dois artistas sempre mantiveram separadamente, Tavares (2010) arremata esta relação “de mão dupla” reiterando que esta parceria indomada trouxe o bailarino e coreógrafo Klauss para uma nova posição de liderança artística ainda numa derradeira produção levada a cabo por ambos (*O exercício*) em que Paulo Afonso continua a integrar a equipe de criação do espetáculo – porém, desta vez, unicamente responsável pela significativa função de “iluminador” da montagem.

Falta mencionar, ainda, a quarta produção que ambos realizaram em conjunto agregando, também, a figura parceira ‘ultramusical’ de Cecília Conde (1934-2018)¹⁶³.

¹⁶¹ Encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, esta adaptação cênica contou com diversos experimentos propostos para a montagem semi-operística tais como, por exemplo, um dispositivo cenográfico conceitual, utilizado por Joel de Carvalho (1930-1974), com enormes velas articuladas como bandeiras gigantes desfraldadas e, deste modo, estilizando a forma de uma caravela. Esa peça, também roteirizada em parceria a quatro mãos em outra dupla frequentemente em ação, desta feita formada por Paulo Afonso com o também jornalista e escritor Tite de Lemos.

¹⁶² Obra-prima que celebra os feitos marítimos e guerreiros de Portugal, de autoria do poeta Luís Vaz de Camões (1524-1580), seguramente o maior representante do Classicismo literário português.

¹⁶³ Musicoterapeuta, compositora e diretora musical. Compôs música para mais de 30 espetáculos teatrais e para cinco filmes. Realiza trabalhos de “ambientação musical” para os principais grupos cariocas dos anos 70, especialmente o Teatro Ipanema, que fazem parte de um conjunto de inovações cênicas que forjam a estética praticada nas encenações teatrais do período. Assina a música de *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, direção de Paulo Afonso Grisolli. Trabalha em *A parábola da megera indomável*, de autoria do próprio diretor Grisolli, em 1968, espetáculo inaugural do grupo experimental A Comunidade. Realizou a ambientação sonora de um Disco/LP, a convite da gravadora Phillips, sobre a obra de Mário de Andrade, direção de Grisolli e colaboração de Tetê Medina e Fernando Lébeis, em 1970. Fez a ambientação sonora e a direção musical, junto ao diretor e cenógrafo Luiz Carlos Ripper, para a peça *Avatar*, texto de Grisolli, em 1974. Ainda respondeu pela ambientação sonora e direção musical no espetáculo *Não me maltrate, Robinson*, voltando a trabalhar mais uma vez, em 1977, com o autor do texto e diretor Grisolli.

Os músicos Fernando Lébeis (1946-2018), Caique Botkay (1951-2018), Lourenço Baeta (n.1952) e David Tygel (n.1949) foram os demais artistas participantes desta encenação mítica da narrativa musical *Nau Catarineta* – todos, simultaneamente, multifuncionais como atores-produtores, cantores e instrumentistas.

A obra entrou em cartaz em outro espaço cênico integrante do circuito profissional carioca – o Teatro Fonte da Saudade ¹⁶⁴, cuja programação teatral, posteriormente, acabou extinta. Lá cumpriu temporada, em 1976, deste espetáculo cuja narrativa desenha, em formato musical da cultura popular folclórica luso-brasileira, uma mítica lenda lusitana relacionada ao jovem mancebo Dom Sebastião ¹⁶⁵, príncipe-herdeiro do Reino de Portugal no século XVI.

Vale registrar também, aqui, que esta expressiva colaboração profissional estabelecida entre Klauss e Paulo Afonso na seara teatral se encerra com ainda outra experimentação cênica, obra livremente adaptada a partir de outro clássico inglês – *The life and adventures of Robinson Crusoe* ¹⁶⁶, de Daniel Defoe (1660-1731).

Esta derradeira montagem concebida pela fértil criatividade autoral desta dupla foi rebatizada como *Não me maltrate, Robinson* – espetáculo especialmente convidado para inaugurar o Teatro do Sesc da Tijuca, em 1977, abrindo a programação cultural de um novo espaço cênico carioca, moderno e muito bem equipado na ocasião, numa área tradicionalmente mais carente em termos de acesso a aparatos culturais, situada em plena Zona Norte da cidade.

Com o mesmo elenco original – composto pelos atores Luiz Armando Queiróz (1945-1999) como o náufrago inglês *Robinson Crusoe*, e Eduardo Tornaghi (n.1951)

¹⁶⁴ Edificação que se manteve até hoje intacta numa construção anexa à Pequena Cruzada, uma organização civil sem fins lucrativos, na qualidade de instituição benemerita de acolhimento e educação de menores em risco social, situada defronte à Lagoa Rodrigo de Freitas, na Zona Sul carioca.

¹⁶⁵ Tragédia histórica tida como “fantasmagórica” – o relato do desaparecimento, sem deixar quaisquer vestígios, de uma embarcação inteira, o sumiço de uma caravela repleta de tripulação formada unicamente por homens jovens da elite portuguesa, que teria ocorrido na costa ocidental africana, nas proximidades da cidade de Alcácer-Quibir.

¹⁶⁶ *Robinson Crusoe* é um romance escrito pelo autor inglês Daniel Defoe e publicado originalmente em 1719, sendo primeiramente publicado na forma de folhetins no jornal *The Daily Post*, no Reino Unido. A obra é epistolar, ou seja, é narrada em forma de cartas, além de possuir um tom didático e de confissão, sendo também uma autobiografia fictícia do personagem-título, que naufraga e é obrigado a viver em uma ilha tropical. É interessante sabermos também que o livro é bem detalhista na questão da geografia do local e de todas as ações que Crusoe faz para sobreviver. Além disso, ele traz um debate importante sobre o povo europeu do século XVIII, já que Crusoe tenta escravizar um indígena canibal quando o encontra, navega em busca de escravos e até mesmo assume um papel de Colono no Brasil, o que demonstra muito do pensamento dominante dos europeus na época.

como o nativo autóctone *Sexta-Feira* – a peça ainda iria cumprir temporada paulistana dois anos depois, em 1980, quando permaneceu em cartaz no Teatro do Bixiga .

3.3.4. *Alice por uma dezena de mãos*

A primeira coisa que logo chama a atenção na ficha técnica deste espetáculo consiste na ousadia em se adaptar, para a linguagem cênica, este clássico delirante da literatura universal.

Escrito ainda durante o século XIX, esta obra até hoje nos surpreende com a quantidade de camadas temáticas ou ‘leituras’ possíveis que possibilita. Sobejamente justificadas, em decorrência disso se reafirma como referência literária universal e, portanto, atemporal.

Ficção que fascina tanto pela imaginação intrincada ilimitada quanto pelo apelo visual das imagens que a narrativa apresenta de maneira cinematográfica como, de fato, esta história acabou sendo explorada em variadas transposições já realizadas para a linguagem do cinema.

Algumas superproduções recentes já contam com os recursos mais insuspeitos de efeitos virtuais proporcionados pela tecnologia digital. A linguagem cinematográfica vem ganhando, em acelerado desenvolvimento, ajuda extra e apoio ‘criativos’ mediante criteriosa utilização de programas tanto de edição de som quanto de imagem, ambos gerados por inteligência artificial.

A segunda coisa que impacta nesta atribuição profissional do trabalho, mesmo realizado em conjunto, se deve ao crédito de autoria da versão teatral – ou seja, a transposição da obra original em prosa adaptada para diálogos dramatizados um tanto ‘surreais’, dispostos em sequência versificada para compor uma narrativa dramatúrgica ‘irracional’, distópica e aparentemente desconectada da realidade para poder dar conta, justamente, da trama mágica, plena de encantos surpreendentes que a atravessam e à qual propositadamente se propõe.

A obra segue apontada por muitos estudiosos especialistas como um ‘conto de fadas para adultos’ – isto é, direcionado para aquela criança que carregamos conosco ao longo da existência e que perenemente nos habita, sempre ávida pela descoberta daquele

mundo desconhecido que, fantasiosamente, persiste e resiste à maturidade ‘adulta’ e acaba brotando com vitalidade em cada um de nós.

A trama conta com uma infinidade de recursos, muitas vezes acionados por nossa própria imaginação, os quais se prestam a uma diversidade temática impressionante a partir de possíveis leituras desta obra não à toa tornada imortal, ao menos no que se refere ao conjunto da literatura ocidental.

Esta concepção brasileira, originalmente pensada para sua encenação, experimenta uma via um pouco similar a como era tratado o nosso teatro musicado na montagem de burletas, gênero com tramas leves e engraçadas entremeadas com música popular, obras características do início do século passado, no Rio de Janeiro então Capital Federal.

No caso desta adaptação cênica, contudo, assume autorialidade declaradamente coletiva, embora mantendo a designação de cada participação individual devidamente nomeada, referente a cada um dos autores que, guardadas as proporcionalidades autorais, criaram uma concepção versificada da mesma história, cuja narrativa vai se ‘experimentando’ ao se denrolar enquanto peça musical.

Portanto, trata-se de autoria textual já de início experimental, que englobaria cinco profissionais de fato ‘cultivados’, detentores de estofos intelectuais, e que ainda se tornariam, mais adiante, destaques com inegável projeção em suas respectivas áreas de atuação artística profissional.

Isto sem mencionar mais dois nomes da equipe de criação... Caso a definição de autoria daquela montagem dependesse apenas da vontade pessoal de Paulo Afonso, certamente ele ainda agregaria ao crédito autoral não apenas o nome de Cecília Conde, com quem já mantinha parceria antiga na cena carioca, como também – por que não? – sem dúvida, ainda o de Klauss Vianna ¹⁶⁷.

Sem esquecer a contribuição que se fez ‘presente’, e que se mostrou absolutamente determinante para o resultado alcançado: a colaboração dada pela compositora, instrumentista e cantora Sueli Costa (1943-2023). Por fim, conseguiu se lançar no mercado profissional da Música Popular Brasileira nesta oportunidade preciosa de participar da montagem deste espetáculo de teatro, também musicado por ela.

¹⁶⁷ Responsável, segundo a ficha técnica do espetáculo, pela dinâmica corporal do elenco. Atualmente, permanece referido como o introdutor pioneiro, já no moderno Teatro Brasileiro, da contribuição trazida para a cena por seu trabalho de excelência com a ‘expressão corporal’ – linguagem física do corpo humano em ação no espaço tridimensional, um componente narrativo fundamental para quaisquer experimentos com manifestação cênica.

Finalmente, ela havia conseguido mostrar suas composições originais dividindo o crédito profissional da direção musical da peça com ‘outro autor’ do texto, já mencionado antes – Sidney Miller.

Pela ordem da indicação na ficha técnica oficial que, possivelmente, não deve ter sido feita de modo aleatório, mas, sim, proporcionalmente à contribuição de cada um, também seguem igualmente indicados – como coautores da ‘adaptação’ ou ‘transposição’ dramática – os nomes dos escritores-jornalistas e críticos de teatro Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel.

Inicialmente enquanto jornalistas, ambos cumprem percurso profissional similar nos jornais cariocas como redatores. Atraídos na sequência pelas ‘artes da cena’, afinal chegam à posição então assumida como artistas criadores, não só teóricos, como também apresentando conteúdo próprio.

Além disso, vieram a compor as demais parcerias produtivas, sob a liderança de Paulo Afonso, posteriormente estabelecidas de fato, ao longo do tempo – sempre bem-sucedidos na condição de participantes diretos das montagens teatrais, colaboradores regulares de diversas outras produções artísticas feitas em conjunto.

Falta citar, ainda, a inclusão essencial do premiado arquiteto cênico e cenógrafo carioca, o também ator e diretor de arte Marcos Flaksman (n.1944) ¹⁶⁸, nome presente em grandes produções cênicas desde a década de 1960.

Sem esquecer de mencionar, também, tanto a cooperação musical de Cecília Conde na preparação vocal e tampouco a adesão ‘energética’ de Nelly Laport – assinando, respectivamente, a preparação vocal e a corporal do elenco. Importante assinalar esta integração ‘complementar’ alcançada por ambas junto ao elenco. Dessa forma, ambas reforçaram a sequência dos ensaios guiados pelo trabalho de expressão da ‘palavra corporal’ – afinal de contas, a proposta experimental inovadora desenvolvida por Klauss em parceria com Paulo Afonso.

Por meio das contribuições criativas de todos os artistas envolvidos, o processo coletivo de criação potencializou ao máximo este ‘experimento’ cênico de um musical pretendido, por princípio, de se constituir de sonoridades ‘exclusivamente’ brasileiras.

¹⁶⁸ Merecido detentor de três Prêmios *Molière* em sua categoria de Cenógrafo, Flaksman ainda hoje em atividade se apresenta como diretor de arte em teatro, televisão e cinema, em produções quase sempre marcadas por sua tônica experimental e caráter estético surpreendente em sua profícua trajetória criativa, além de bastante diversificada.

Essencial, portanto, ambientar sonoramente o espaço físico da cena que, por sua vez, pôde contar com outra afinidade surgida entre os trabalhos de cenário e figurinos de Flaksman e aquele musicalmente proposto por Miller, ainda de acordo com observações feitas por Tavares (2010) a este respeito:

Para o cenógrafo Marcos Flaksman, que visualizou a encenação como um espetáculo de "som e imagem", a integração dos sistemas cênicos foi traduzida pela concepção de um "cenário-musical" capaz de emitir sons, como um instrumento de música. Já o compositor Sidney Miller, conceituou o espetáculo como um grande *playground*, um território cercado de grades em que se circulava livremente, mas cuja prisão estaria do lado de fora. *Playground* – Nota-se que esta expressão estrangeira adorada pela língua portuguesa que se refere ao local destinado à recreação infantil pode ainda ser interpretada como um território livre para o jogo dramático. Flaksman materializou este *playground* adulto por meio de estruturas e andaimes de metal, com os quais o elenco interagiu, funcionando como suporte para seus movimentos (TAVARES, 2010. *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*. Parte II, cap.2, p.173).

Outra matéria também publicada no dia da estreia em *O Jornal*¹⁶⁹ – na capa do suplemento cultural *Diversos* – traz uma foto grande de um corpo desfocado, em movimento acelerado, encabeçando um texto descritivo e não assinado sobre o espetáculo. A matéria finaliza com outra foto panorâmica de um cenário repleto de estruturas de andaimes com rodinhas, aparentemente “entulhado” por diversificados objetos espalhados pelo palco à guisa de adereços cênicos (pneus, uma pequena escada, cadeiras, cordas, instrumentos, ferramentas ou utensílios diversos etc.).

Segundo este mesmo artigo, o cenógrafo Marcos Flaksman também teria participado de um ‘laboratório’ para atores no processo de invenção da peça, adaptando o cenário e o figurino ‘para a realidade dos fatos’ – provavelmente, expressão usada na concepção plástica ‘incerta’ do espaço, para conotar questões diretamente ligadas a restrições orçamentárias, além de outras possíveis precariedades a enfrentar, pelo modo de produção coletiva, a montagem de um espetáculo de tal porte.

Além disso, esta mesma reportagem também depõe sobre a concepção do cenário: “um grande cabide onde coubessem todos os artigos da sociedade de consumo” na tentativa de simbolizar “o grande sonho da classe média: o automóvel”.

¹⁶⁹ “Alice no País Divino-Maravilhoso”, *O Jornal*, Caderno D - Diversos, Guanabara: 29 jul.1970.

Já o figurino pensado para tanta gente em cena teria sido concebido, pragmaticamente, em função da maior ou menor movimentação cênica de cada personagem. Sem esquecer as “dobras” de personagens que as atrizes revezavam como a cultivar um parentesco com o ‘sistema curinga’ proposto por Augusto Boal (1975) em seus escritos sobre o *Teatro do Oprimido*, em que os papéis protagonistas passam a ser compartilhados entre vários intérpretes.

Assim, a personagem deixaria de ser exclusividade dos mesmos atores do elenco ou, no limite, dos ‘donos’ das companhias – como ocorre nesta montagem, aliás, com seis *Alices* e duas *Rainhas* projetadas para diferentes atrizes, em permanente rodízio para o mesmo papel.

De acordo com esta reportagem de lançamento do espetáculo, houve até “seleção” para a escolha de qual atriz do elenco faria qual *Alice* – não só uma única, porém seis: na verdade, testes internos de experimentação do elenco na distribuição de personagens com maior participação e função narrativa.

Da mesma maneira, ainda tentaram personificar as *Rainhas* em quatro ‘naipes’ diferentes. Exceção feita aos dois jovens que representam o *Amor*: formam uma dupla fixa, sempre entrelaçados – assim como os *Enamorados*, os únicos ‘tipos’ sem máscaras da tradicional *commedia dell’arte*.

A dramaturgia resultante da adaptação desta obra clássica, portanto, contou com a colaboração de, pelo menos, cinco autores – ou seja, uma narrativa elaborada por, ao menos, uma dezena de mãos – o que, por si só, constitui e garante verdadeiro experimento proposto para transposição de conteúdos entre linguagens diferentes – da ficção em prosa para a literatura dramática – em última análise, compondo tramas que deveriam se equivaler ao criarem o escopo de uma mesma narrativa.

Embora com o intuito de compor uma peça popular, a versificação em português criada para a tradução cênica do texto acabou se caracterizando por certo rigor literário. Totalmente inspirados na própria narrativa original de Carroll, a opção por esta elaboração algo refinada na construção dos diálogos escolheu destilá-los em versos brancos ou rimados que, embora dinâmicos, soam por demais bisonhos para adquirirem um pretendido apelo mais popular.

Como aliás, de resto, esta própria *Alice* imaginária que intenta se aventurar em um país como esta *Terra brasilis* – tupiniquim, quilombola, caipira, tropical, ‘onde canta o sabiá’ –, que segue descrito sarcasticamente como um lugar ‘divino-

maravilhoso’, onde não se pode ‘baixar a guarda’, tampouco relaxar de todo: a eterna vigilância como garantia de liberdade, pois ‘é preciso estar atento e forte’.

Em uma das primeiras críticas publicadas sobre a encenação, muitas restrições aparecem em relação a esta experimentação dramatúrgica somente viabilizada, enfim, por intermédio de uma adaptação absolutamente livre e liberta daquela que constituiria a tradicional trama inglesa original:

O texto substituto é fraco, quando a confusão de vozes dos atores nos permite escutar com alguma clareza. Onde havia ironia foi colocada uma graça que deveria funcionar facilmente, mas que não atinge o público. É uma graça sem graça, que se esgota no próprio esforço de ser engraçada, inutilmente. A parte crítica do espetáculo, muito embora o diretor negue qualquer didatismo, é pouco imaginativa e não tem *punch*, como diriam os compatriotas de Lewis Carroll. Tudo se perde numa atmosfera confusa, sem definição (TUMSCITZ, “Alice no País Divino-Maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.1970).

Segundo esta avaliação, o crítico aponta de modo depreciativo para a presença de determinado caos estabelecido cenicamente “quando a confusão de vozes dos atores nos permite escutar com alguma clareza” sem conseguir, no entanto, ao menos parcialmente, restabelecer uma unidade narrativa até o desenlace final da representação.

A propósito, seria oportuno agora reportar a apresentação por escrito feita da peça especialmente para o regime censório em vigor, quem sabe para tentar direcionar o conteúdo da mensagem principal da dramaturgia em rumo menos ‘subversivo’ (segundo a censura compulsória), conforme consta na folha de rosto do documento encaminhado conforme requisitado, de praxe anexando-se três cópias do texto integral daquela ‘adaptação coletiva’.

Pois ocorre que esta súmula de objetivos, descritos com o intuito de esclarecer a concepção cênica para aquele texto, diz muito sobre aquela proposta de experimentação teatral posta em andamento, revelando explicitamente tanto seu tema maior quanto seu público-alvo.

Este material seguiu, de fato, como introdução à peça na requisição formal pleiteando a devida aprovação da programação pública – na época exigida para a liberação oficial de qualquer espetáculo ao vivo, após definição da devida classificação etária permitida para sua exibição. Este ‘licenciamento’ por parte do órgão competente

do Ministério da Justiça se destinava à avaliação prévia do conteúdo ‘literário’ da abordagem dramatúrgica.

Na sequência, este procedimento ainda seria acrescido pela necessidade de um ‘ensaio geral’ – ou seja, mesmo sem qualquer compromisso de acabamento ou arremate artístico da produção, configurando-se como apresentação destinada ao exame presencial por parte, ao menos, de mais outros dois censores a fim de, em conjunto, referendarem a liberação especificamente daquela montagem em cheque.

Esta sessão ‘exclusiva’ visava à obtenção do correspondente certificado, emitido mediante este trâmite burocrático obrigatório para oficialmente ‘licenciar’ a encenação da peça no sentido de que pudesse entrar em cartaz no circuito profissional para ser, enfim, comercializada: uma ‘autorização’ para realizar as apresentações das temporadas que fossem previamente agendadas pela produção do espetáculo, em quaisquer locais de acesso público.

Este processo, portanto, iniciava-se mediante um requerimento oficial padronizado, no caso curiosamente assinado unicamente por Sidney Miller e enviado com o título da peça bastante reduzido e indicado apenas como “Alice”¹⁷⁰, conforme atesta esta proposta definida por escrito pelo ‘autor’ e reproduzida na sua integralidade, a seguir, em três partes:

Esta comédia musical, adaptação da imortal obra de Lewis Carroll, se propõe a retratar o mundo atual a partir de uma perspectiva jovem; ou seja, recriar uma imagem da realidade contemporânea tal e qual ela é percebida por qualquer adolescente, constantemente maravilhado diante de suas próprias descobertas, bem como impulsionado por um irresistível desejo de conhecer e experimentar tudo o que lhe estiver ao alcance (*Folha de Rosto* do texto enviado para censura prévia obrigatória e posterior montagem. *Arquivo Nacional*, BR NA RIO TN.CPR.PTE, 72p., p.1).

Essas ponderações sobre o tratamento dramatúrgico dado para o diálogo no decorrer da adaptação daquela obra literária “imortal”, provavelmente, não devem ter sido redigidas por todos os cinco profissionais arrolados posteriormente como autores.

¹⁷⁰ No requerimento formal que encaminha cópias datilografadas do texto integral da peça “Alice”, consta a proposta dramatúrgica apresentada por escrito na folha de rosto, com a marca de dois carimbos – um em formato redondo, onde se lê “D.P.F.” [Departamento de Polícia Federal] e outro, retangular, impresso com letras em caixa alta: “IMPRÓPRIO ATÉ 10 ANOS” – conforme requisitado ao DPF para efetuar a devida censura prévia visando a obtenção do certificado obrigatório, emitido por parte do Serviço de Diversões Públicas, para liberar a programação e a divulgação de apresentações públicas.

Encarado como uma espécie de ‘justificativa para a narrativa proposta’, este texto de apresentação mantém um sentido argumentativo e deixa bastante claro o gênero dramático pretendido para a encenação desta peça, após devidamente adaptada para a linguagem cênica: um teatro dito ‘musicado’.

Ou, melhor dizendo, uma ‘comédia musical’ contemporânea [em 1970] que conservasse aquele olhar lançado pela juventude para o mundo real daquela época, de seu ponto de vista específico, de como seria visto por ela – isto é, “a partir de uma perspectiva jovem”.

Todavia, a explanação por escrito vai além disso ao empregar termos sugestivos de um mesmo universo semântico e temático, tais como “suas próprias descobertas”, “impulsionado por um irresistível desejo”, “conhecer e experimentar tudo”, “o que lhe estiver ao alcance” ou “maravilhado”, definindo um espaço para o imaginário comum a ambas as *Alices* e demais personagens que aparecem nas duas narrativas: a original de Carroll e a desta adaptação teatral.

Este texto introdutório continua esclarecendo qual seria seu eventual público-alvo, insistindo nesta mesma linha de concepção e proposição dramatúrgicas ao aproveitar as tramas originais da *Alice* de Carroll – uma menina tão ingênua e inexperiente quanto ‘indomável’, inquieta, ansiosa e de fato incontrollável em sua ânsia curiosa de interagir com o mundo exterior.

As suas peripécias inglesas se tornam inspirações para esta *Alice* “brasileira”, a ser interpretada por seis atrizes diferentes nesta montagem para a caracterização deste país que seria mágico – ‘Divino-Maravilhoso’ –, e mesmo surpreendente para esta outra *Alice* que também o percorre com espanto e, paradoxalmente, até mesmo de um modo que sempre lhe parece estranhamente familiar, desde a abertura da encenação até o final da sessão.

Alice será solta em pleno mundo adulto, apartada de dentro de sua casa e de sua redoma familiar protetora, levada para bem longe do seu próprio circuito social, igualmente vicioso, por onde costuma repetidamente circular sem sequer se dar conta disso, segundo demonstra a continuação da mesma exposição de motivos à guisa de preâmbulo da peça propriamente dita:

É, portanto, o conjunto de todas as suas indagações e perplexidades, que a levam mesmo, por vezes, a precipitar soluções imediatistas, na ânsia de se fazer presente nessa realidade que transcende a sua casa e seu pequeno círculo inicial de relações. Sem apontar caminhos ou

conclusões, esta adaptação musical pretende apenas dar ao jovem uma oportunidade de se ver retratado em cena, interagindo com tudo aquilo que compõe o seu cotidiano, através de atitudes já vivenciadas ou do que lhe chega ao conhecimento por mera informação. Nada mais é, portanto, que um momento de reflexão e autocrítica (*Folha de Rostó* do texto enviado para censura prévia obrigatória e posterior montagem. *Arquivo Nacional*, BR NA RIO TN.CPR.PTE, 72p., p.1-2).

Naquele ano de 1970, por conseguinte, traçar este perfil das angústias e ansiedades adolescentes de então, conforme sugere o trecho acima, tratava-se justamente de conseguir enxergar, de fato, “o conjunto de todas as suas indagações e perplexidades”.

Dadas as circunstâncias daquele momento histórico sócio-político potencialmente ‘revolucionário’, uma espécie de ‘alforria’ da juventude contestadora de convenções frente a gerações anteriores parecia possível apenas via uma tripla conjunção de recursos: sexo, drogas e *rock’n’roll* – um tripé de ‘felicidade’ que rapidamente se espalhou, atravessando a juventude em todas as suas expressões.

Entre nós, ao menos musicalmente, esta tendência rebelde aparece em assertivas poéticas de afirmação existencial de ideias filosóficas mais recentes como o princípio (freudiano) do prazer aliado à função (reichiana) do orgasmo, ambos defendidos pela liberação sexual pretendida com a adoção cultuada de um ‘amor livre’ de quaisquer convencionalismos ou preconceitos discriminatórios.

Em última análise, de acordo com o último trecho mencionado, a dramaturgia desta “adaptação musical” estaria propondo “um momento de reflexão e autocrítica” e, ao mesmo tempo, “dar ao jovem uma oportunidade de se ver” e, sobretudo, “sem apontar caminhos ou conclusões” em relação a “atitudes já vivenciadas” ou referentes àquilo “que lhe chega ao conhecimento por mera informação”.

Vale observar que esta transição etária inerente à passagem natural do tempo na condição humana – a adolescência como etapa intermediária nesta metamorfose de uma criança que se torna adulta – guarda inúmeros elementos em comum com a contemporaneidade: e qualquer semelhança acaso percebida não seria mera coincidência com o que, na realidade, efetivamente ocorre, notadamente a partir do isolamento social proposto como salvaguarda pela recente epidemia de Covid-19, que afetou a todos e, por extensão, trouxe um convívio social que a partir de então necessitou ser repactuado.

Notadamente após o período pandêmico, a juventude deste nosso século XXI vem sendo bombardeada sem cessar pela quantidade abusiva de imagens e informações em tempo real, e constantemente acuada por um excesso de opções em diferentes telas digitais. Vivencia, assim, demasiadas pressões alternativas como suporte a mais ‘desserviços’ em sua socialização e, como se não bastasse, nesses tempos inquietos e ansiosos que seguem seu curso e nos tornam reféns da atenção disputada sem trégua no agitado mundo virtual, cada vez mais acelerado.

Ademais, a encenação do texto ambicionaria estimular a formação de novas plateias mais regulares, mais assíduas e que se agregassem às já existentes reforçando o propósito, sobretudo musical, como componente da linguagem perseguida nos ensaios para o espetáculo.

Assim, a montagem tentava conquistar maior envolvimento de seu público-alvo na busca de maior aproximação com a juventude da época, segundo aponta a conclusão deste posicionamento estético, à guisa de estabelecer uma apresentação concisa daquela adaptação livre da obra original, com o intuito revelado de encená-la como um espetáculo musical:

Como espetáculo, propõe-se ainda a incentivar o gosto do jovem pelo teatro, falando-lhe diretamente na sua linguagem mais habitual: a música popular. Cabe dizer, por fim, que a reflexão sobre a juventude atual [em 1970] é tarefa que compete também ao público adulto, no sentido de uma abertura cada vez mais leve ao diálogo entre gerações distantes no tempo, mas não no espaço (*Folha de Rosto* do texto enviado para censura prévia obrigatória e posterior montagem. *Arquivo Nacional*, BR NA RIO TN.CPR.PTE, 72p., p.1).

Esse texto preliminar que apresenta intenções narrativas da peça e ainda cobra, “por fim”, maior responsabilidade “ao público adulto” em iniciativas que abordam questões morais e éticas sempre em desacordo ou descompasso entre as faixas etárias – assim como o que ocorre inevitavelmente, talvez hoje de modo menos acirrado, entre pais e filhos. Porém, defendendo a competência dos adultos “no sentido de uma abertura” em prol do “diálogo entre gerações distantes no tempo, mas não no espaço”: o tradicional e já conhecido – aliás, sempre presente – conflito de gerações.

Em outras palavras, e em última instância, este experimento cênico intenta promover alguma poética capaz de novamente levar adiante determinada combinação cênica visando a contrabalançar o impulso sexual (pulsão de vida) com a sedução da musicalidade das palavras.

Inclusive pode-se enxergar também, neste experimento da vez, uma espécie de desdobramento da pesquisa cênica já sendo empreendida por Paulo Afonso há mais tempo, conforme a concepção proposta e alcançada em sua experiência teatral anterior com a encenação da burleta *Onde canta o sabiá*, quando usos em vigor e costumes referentes a 1921 foram ‘artisticamente’ atualizados para aquela contemporaneidade de valores contestatórios e desestabilizadores, em plena vigência naquele ano ‘contracultural’ de 1966.

A ‘canção de amor’, emblemática por excelência, passa a ser o apelo desesperado de um ‘pedido de socorro’ veiculado pela composição *Help*, sucesso mundial dos Beatles – e isso, convenhamos, já às vésperas de um fechamento ainda maior e atroz do regime militar em vigor.

Esta tônica experimentalista impressa na encenação, portanto, se volta não só para o contexto político, mas também para a conjuntura econômica daquela ocasião, talvez na tentativa de compensar o momento político repressor, e mesmo sinistro, ao buscar encantos porventura suficientes para tal milagre numa magia teatral ‘inventada’, possibilitada pelo risco da tentativa.

Esta procura por um espetáculo que se configurasse, sem subterfúgios estereotipados ou artificialismos, como linguagem musical reconhecidamente brasileira por nos trazer suas “brasileiridades” típicas em formatos sonoros os quais, por sua vez, pudessem atrair parcelas ainda mais jovens – fosse ou não formada por público estudantil, porém em vias de adotar, mediante atrativos de cenas ‘indomadas’, aquele novo e saudável hábito cultural: o de frequentar teatros.

Vale traçar, ainda, alguma analogia com outra montagem anterior: a de *A parábola da megera indomável*, efetuada com a colaboração indissociável do grupo A Comunidade, na medida em que novamente privilegia o protagonismo de outra personagem feminina.

Uma mulher colocada na berlinda e exposta no centro das atenções, que se voltam para as relações sociais e interpessoais em sua prática cotidiana, geralmente explicitando a milenar submissão feminina ao ‘exercício de poder’ exclusivamente pelo lado masculino – em suma, “ao se deixar domar” pela masculinidade ‘onipotente’ imposta às mulheres, virilidade tóxica uma vez que dominadora, ‘domadora’.

Paulo Afonso confronta de novo a clássica configuração histórica da Mulher/Esposa subjugada pelo Pai/Marido – seu ‘amo e dono’ –, por ele milenarmente “domada”, perambulando em um mundo de homens empoderados, ou melhor, de ‘autoridades afetivas’ que lhe seriam, por isso, assim tão familiares, bem conhecidas – tanto a desempenhada pelo pai quanto a que é substituída, no casamento, pela posse outorgada ao marido, por quem será afinal provida e literalmente ‘possuída’ ¹⁷¹.

Esta ‘adaptação’ se rebela contra a condição feminina sob o jugo do patriarcado social, submetida a figuras masculinas que se alternam e por quem permanece sendo passada “de mão em mão”, como se lhe fosse reservado apenas a alternativa de poder trocar de dono ‘domador’, para que continue a “se deixar domar”, ocupando apenas o espaço de submissão e subserviência.

Aliás, Grisolli pôde contar de novo com a contribuição de Sandra Dieken nesta montagem musical, assim como ocorreu na bem-sucedida carreira do experimento dramático-cênico realizado em parceria por ambos anteriormente ¹⁷².

A tônica experimental de então – cultivada pela visão experimentalista de Paulo Afonso – serviu de fermento desde os primórdios daquela criação, passando de mero ‘retoque’ solicitado por parte de um grupo de ‘doze atores à procura de um diretor’ – numa alusão pirandelliana ao metateatro –, para concretizar a provocação cênica por meio de espantos, sustos e surpresas perante efeitos inesperados da erotização compulsiva e da sedução lasciva afinal impressas na movimentação física do elenco.

Decididamente, Grisolli promoveu uma verdadeira ressurreição do autor Gastão Tojeiro por meio de uma de suas obras mais emblemáticas (e bem-sucedidas

¹⁷¹ Na realidade, constitui uma cena familiar tão tradicional que, em geral, figura até como parte inseparável dos ritos da instituição do matrimônio, e isso em relação a qualquer cerimonial solene de casamento, tribal, ‘universal’ – seja no caso de um culto religioso para ser testemunhado por seus entes próximos ou apenas um mero registro civil formalizado em cartório, na intimidade reservada de amigos convidados e parentes. Este ritual simbólico sobrevive e se perpetua, mantendo-se ainda até hoje como símbolo inegável de expressão deste patriarcado social.

¹⁷² Na ocasião, considerada ainda recente, a encenação do *Sabiá 66*, em cuja versão denominada *Sabiá 67* Dieken dividiu com Antonio Pedro, também ator-substituto naquele elenco, a assistência de direção na condução da segunda temporada carioca, no Teatro Copacabana, para que a peça permanecesse fiel à concepção original de experimentação cênica do ‘colocador em cena’, o encenador Grisolli (vide **Capítulo 3, item 3.1**. p.88).

comercialmente na época da ‘Geração Trianon’), sendo revitalizada como ‘experimento cênico’ ao ser ressignificada por aquela proposta de atualizar ‘eroticamente’ usos e costumes, sem alterar uma palavra sequer do texto original, conforme corrobora este outro trecho extraído da tese de Tavares (2010):

Paulo Afonso Grisolli, que já havia utilizado a dança em larga escala em 1966, na montagem de *Onde Canta o Sabiá*, com assistência da coreógrafa Sandra Dieken, definiu que o principal instrumento de *Alice no País Divino-Maravilhoso* era justamente o "corpo-humano". Grisolli buscou na encenação a manifestação de um "som inteiro" (...), em que o som e o movimento formavam um "corpo único", uma investigação que seria retomada no ano seguinte, durante o curso "Corpo-Som-Palavra", com Grisolli, Klauss e Miller no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) (Tavares, 2010. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. ISBN 978-85-391-0180-1. Parte II, cap.2, p.175).

Toda esta complexidade em jogo necessitava de ser equacionada cênica e musicalmente. Como recriar poeticamente, por exemplo, cenas tridimensionais em nome de um convívio igualitário de coabitação solidária e cidadã – num país assim como o nosso, socialmente nada equânime – tornado nesta narrativa um lugar pretensamente “Divino-Maravilhoso”, sem nunca se deixar explorar ou sequer se submeter a abusos grosseiros ou manipulações descaradas e escancaradas pela hipocrisia social? Porventura seriam visões alucinadas do *Paraíso* bíblico?

É preciso estar atento e forte [...] Atenção para o refrão!

Como agir e experimentar possibilidades de ‘tentativas e erros’ ou, por outra, uma sociedade utopicamente receptiva, que se mantivesse na escuta social de todos os direitos identitários horizontalizados, democrática e socialmente outorgados, pactuados ou constituídos como autoridades individualmente competentes e comprovadamente meritórias?

Visões do *Inferno* bíblico?

Atenção para o refrão: não temos tempo de temer a morte!

Existiria tal lugar? Em caso afirmativo, que país venturoso acaso seria este? A quem será que se destinaria? Haveria porventura, como hipótese passível de comprovação, algum espaço geográfico assim fora do imaginário humano? Ou, por outra: para onde, finalmente, nos levaria este mundo em constante delírio, transformação,

perdas e ganhos, mudanças e caos? ¹⁷³

Afinal de contas, acaso existiria algum país assim ‘Divino-Maravilhoso’? ¹⁷⁴

A pesquisa de expressão corporal desenvolvida na encenação, contudo, sofreu deveras com o espaço exíguo do palco, proporcionalmente ao tamanho daquela produção no Teatro Casa Grande.

Para citar a relevância deste seu trabalho, em que Klauss conseguiu imprimir “momentos de expressiva beleza visual” na montagem agora em questão –, convém retornar às considerações e assertivas desenhadas por Tavares (2010) para circunscrever a atuação desta dupla de artistas e sua parceria criativa complementar, segundo reitera a concisão deste trecho:

Paulo Afonso Grisolli reconheceu no trabalho de Klauss Vianna uma cumplicidade entre a direção e a coreografia, na qual os limites entre os sistemas cênicos foram facilmente transpostos, transformando a *mise-en-scène* de *Alice no País Divino-Maravilhoso* num “gesto coletivo” em que a “dinâmica corporal” de Klauss Vianna ofereceu subsídios para sua “ordenação gestual” (Grisolli, *Programa em revista*, 1970). O que configurou a montagem, segundo Michalski (19/08/1970), como “uma proposição importante e renovadora”, no cenário dos musicais brasileiros (TAVARES, 2010. *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*. Parte II, cap.2, p.177).

Esta cumplicidade instituída entre a direção de Paulo Afonso, fluindo em busca do “gesto coletivo” por ele propalado e aliado, ainda, à coreografia de Klauss, cuja apregoada “dinâmica corporal” oferece subsídios para o estabelecimento de uma unidade, torna-se harmônica na “ordenação gestual” requerida para a experimentação de

¹⁷³ Tentativa de resposta: algum lugar talvez para compor uma definição plausível, constituindo algo demasiadamente complexo para que se possa conceituá-lo. E totalmente inviável para que, de fato, possa ou consiga existir numa realidade possível que, evidentemente, não pusesse ser gerada unicamente, com alguma ajuda, por parte de uma inteligência artificial. Porém, a imaginação humana ‘autossuficiente’ parece que pensa que pode tudo e, desta maneira, poderia concretizar algum hipotético lugar, uma firme alternativa e forte o bastante para abrigar, graças à própria autodeterminação, uma nova atividade social humana – que, afinal, surgiria inventada como *theatron* grego ou, na sequência histórica, como *teatrum* romano. Tal e qual como parece se configurar um determinado espaço utopicamente tido como “sagrado”, e apenas bem depois pensado como “cênico”.

¹⁷⁴ Outra tentativa de resposta: uma nação quem sabe imaginária, onde absolutamente tudo, talvez até por princípio, se tornasse perfeitamente possível. Ao menos nesta missão historicamente teatral sendo “sacralizada” mesmo que, por vezes, acabe mantida em geral de um jeito bastante precário, atravessando aproximadamente já uns vinte e sete séculos. Teimosamente, sem a menor dúvida, por meio do exercício artístico regular da atividade cênica neste ‘Grande Teatro do Mundo’ imaginado por Calderón de la Barca (1600-1681) ainda em pleno ‘Século de Ouro’ espanhol, seguramente herdado de nossa matriz cultural europeia chegando à contemporaneidade. Um teatro que vem morrendo e, de repente, renasce: resiste até hoje, embora sempre em crise. “Me corta que eu nasço sempre”.

formas e conteúdos narrativos – o que acabou configurando esta montagem como “uma proposição importante e renovadora”.

‘Indomada’ enquanto experimento cênico, esta encenação sai à procura de inventar um musical transgressor, subversivo daquele ordenamento estético estadunidense instituído pelo musical da *Broadway* norte-americana, avesso a padrões rígidos ou no contrafluxo de convenções rigorosas. Por outro lado, que também fosse algo genuinamente ‘brasileiro’, mesmo ao ter de expor as inevitáveis mazelas da precariedade profissional da atividade, muitas vezes sem a vocação ou a formação musical adequada, e do que quer que isto pudesse ressignificar.

A experimentação desta encenação musical – incluindo a participação de uma banda com cinco integrantes executando ao vivo a trilha sonora original, composta por Sueli Costa e apresentada com arranjos de Sidney Miller – demonstra a intenção de querer arriscar poeticamente ou, ao menos, a de querer dilatar quaisquer limites estéticos pré-concebidos.

Inventa, assim, novos paradigmas de criação para práticas cênicas retroalimentadas por essas mesmas tentativas ‘experimentalistas’ de expressão corporal e vocal, em busca da sonoridade de nossas pretendidas tendências à musicalidade natural – vista como tipicamente brasileira no balanço, na ginha, na cadência e no ‘molho’ de nossa variada rítmica nacional.

Esta postura de se expor ao desconhecido estético – ‘sem rede de proteção’ nesta aventura perante riscos criativos inerentes à procura de outras teatralidades então ainda inexistentes – situa a liderança exercida por Paulo Afonso naquele contexto quase como um privilégio artístico, nunca como fardo profissional cujo peso aumentasse na exata medida das precariedades desafiadoras para a produção com as quais se depara e que, inevitavelmente, enfrenta pelo caminho até a efetiva realização da montagem encenada.

Sem dúvida bem acompanhado por boas doses de criatividade, algo que lhe permitiu ousar para além do já conhecido, expresso de modo exemplar por um gênero tradicionalmente instituído entre nós, desde o final do século XIX, por meio de divertidas ‘burletas’ que já se mostravam tão populares.

Ou mesmo quando composto por textos críticos de denúncia social mediante um teatro de dramaturgia e engajamento tidos como mais ‘sérios’ – brechtiano em sua

narrativa quase didática, posteriormente sendo ‘sonorizada’ e entremeada por números musicais, em geral de gosto evidentemente bem mais popular.

A elaboração de uma musicalidade narrativa correspondente a esta proposição verbal geralmente costuma emergir numa etapa posterior à concepção já proposta pela dramaturgia do texto como foram os casos, justamente, dos dois experimentos anteriores aqui em pauta – ‘indomados’ posto que flagrantemente provocantes, realizados com um intervalo regular de cerca de dois anos: em 1966, *Onde canta o sabiá* e *A parábola da megera indomável*, em 1968.

O foco agora, portanto, mudaria radicalmente para a experiência de elaboração de determinada dramaturgia a ser ‘recomposta’, refeita justamente ao se constituir mediante diálogos apenas inspirados na livre adaptação dos personagens de uma obra-prima original – considerada um clássico da literatura ocidental de todos os tempos, aqui analisada de maneira mais detida como ‘transposição cênica’, na busca de equivalências entre linguagens artísticas.

Provavelmente considerada, por Grisolli, como pretexto mais do que suficiente e mesmo oportuno para mostrar aquele Brasil que se queria ‘orgulhoso de si’ em 1970 e que, finalmente, se tornaria ‘tricampeão do mundo’ confirmando se tratar, por vocação, do ‘País do Futebol’.

Muito embora, ao mesmo tempo, fortemente constrangido e sitiado por apelos falsamente cívico-patrióticos, mas verdadeiramente insistentes e propalados sem pudor pela política tornada ‘oficial’ pela ditadura civil-militar, sempre de plantão, a vigiar e punir qualquer brasileiro declarado divergente – segundo aquele regime ditatorial, ainda em vigor, e seu propagandeado ‘milagre econômico’ considerado como bem-sucedido e em pleno andamento.

Quem sabe desta vez, nesta ânsia de transmitir quase o ‘avesso do avesso’ da mensagem implícita nos versos insistentes da letra da música, Paulo Afonso pretendesse se investir de outras formas em busca de novos sentidos, contidos pelas próprias palavras, ao nos alertar: *Atenção para o refrão – é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte!*

Um país Divino-Maravilhoso ao redor para desfrutar, paradisíaco ‘Pindorama’ tropical?

Somente se for inspirado por determinado ufanismo artificial forçado, imposto para justamente assim, dessa maneira, apontar a única alternativa naquele horizonte próximo – eventualmente, a possível saída existente para todo brasileiro, naquela época, que não se sentisse representado como cidadão naquele arremedo ou simulacro de Nação, intimado pelo berro histérico e truculento por parte da propaganda maciça estatal: “Brasil, ame-o ou deixe-o!”.

3.3.5. Dramaturgia experimental da livre transposição teatral

A montagem desta encenação liderada por Grisolli reparte determinada concepção experimentalista com aquela equipe de criação formada, em torno de si, por fiéis colaboradores em outras aventuras criativas anteriores. Para confrontar esta iniciativa de produção teatral, convém partir das prováveis intenções que serviriam de guia para conduzir esta narrativa com altas doses de ousadia e atrevimento – já que ‘inventada’ mediante corajosa adaptação versificada ‘em conjunto’ assumindo, portanto, uma trama livremente inspirada em Carroll.

A fortuna crítica jornalística constatada no decorrer da pesquisa, referente às motivações e resultados obtidos com a realização do espetáculo, afinal possibilita uma revalorização de nossa produção cultural, pois a imprensa carioca da época passa a reservar amplo espaço de veiculação para a atividade cênica, contando com ao menos uma dúzia de jornais em circulação na virada da década de 1960 para a de 1970 ¹⁷⁵.

Este retorno à caixa preta do Teatro Casa Grande configurando um palco italiano – ou melhor, na origem, detendo tridimensionalidades operísticas –, dito tradicional justamente por estabelecer frontalidades, lateralidades e profundidades estabelecendo com rigor uma separação rígida, bem demarcada, entre a área de representação reservada aos intérpretes no espaço cênico definido de antemão e a outra, de não

¹⁷⁵ Para suprir a crescente demanda do público interessado, outra vez faz-se necessário ressaltar que todos esses veículos de comunicação, investindo no acompanhamento diário da programação teatral em cartaz, possuíam colunas exclusivamente dedicadas à atividade cênica na cidade do Rio de Janeiro. Ademais, contavam com intelectuais reconhecidos como analistas bem-preparados para ocuparem profissionalmente esta função de responsabilidade e, por este motivo, fatalmente crítica mediante abordagens estéticas criteriosas, publicavam regularmente, além de notícias e anúncios, matérias de lançamento e divulgação das temporadas, entrevistas, fotos, artigos temáticos, resenhas analíticas etc. – registrando detalhadamente o movimento teatral carioca existente.

representação, ocupada pelos espectadores presentes, com a narrativa sempre se voltando na direção convencional da plateia em disposição frontal ¹⁷⁶.

Portanto, inevitavelmente, a invenção de um pretendido musical brasileiro não passaria despercebida. Neste contexto desafiador, Grisolli surge com experimentos específicos: neste caso, algo que prioritariamente recompõe aquela espacialidade historicamente ‘sacralizada’, convertendo-a numa arquitetura ‘incerta’ que vai sendo paulatinamente definida por cenas ainda ‘em progresso’.

Suas experimentações teatrais, por meio de ações coordenadas, se desdobram pela encenação que cede espaço ‘dando lugar’, inclusive, a improvisações ou investigações cênicas desenvolvidas nos ensaios mediante propostas estabelecidas puramente como ‘atos teatrais’.

Curioso observar que a indicação textual para o início deste espetáculo – montado em 1970 – se mostra similar, de algum modo, àquela mesma proposta, pioneira até então na cena carioca, ocorrida no Salão de Exposições ¹⁷⁷ do MAM-RJ, por ocasião daquela outra encenação realizada dois anos antes, em 1968, de *A parábola da megera indomável*. Muito embora, naquela montagem, já houvesse literalmente derrubado qualquer ‘quarta parede’ ainda de pé eliminando, assim, a divisão estipulada historicamente com a rigidez da separação espacial entre o palco e a plateia.

Em conformidade com a fotocópia da íntegra do texto ¹⁷⁸ submetido à burocracia da censura federal para o devido trâmite de liberação da ‘programação teatral’ – outra certificação oficial obrigatória para se poder cumprir temporada comercial de apresentações com acesso público –, segue a reprodução das indicações iniciais

¹⁷⁶ Apesar do antigo Teatro Casa Grande, na ocasião, não estabelecer uma plateia estratificada socialmente em patamares ou níveis de visibilidade mais próximos do palco (e também mais caros) ou, então, distantes da área de representação (embora por valores bem mais em conta) como se encontra atualmente. Após a demolição que se seguiu ao sinistro de um incêndio (ocorrido em 1997), como palco proporcionalmente bem menor passa a ocupar, aproximadamente, apenas uma quinta parte do espaço total da sala, além de agregar dependências generosas destinadas a camarins, bastidores e coxias. Se, por um lado, a capacidade da sala seria triplicada ou mesmo quadruplicada de modo intencional e comercialmente bastante significativo, por outro manteve-se o formato da assistência (antes, mais despojado e quase rústico) com a configuração de um anfiteatro em degraus, agora bem mais pronunciados, para o público se acomodar sem atrapalhar a visão da fileira logo acima, acolhendo a audiência em confortáveis poltronas estofadas.

¹⁷⁷ Posteriormente, ao longo de quase toda aquela década de 1970, o espaço destinado a apresentações ao vivo (de teatro ou música) passa a ser designado como *Sala Corpo & Som* até ocorrer, em 1978, o devastador incêndio do Museu que destruiu cerca de noventa por cento de suas instalações, atingindo praticamente todo o acervo constituído até então.

¹⁷⁸ Cópia da adaptação original encaminhada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento de Polícia Federal (DPF) do Ministério da Justiça (MJ), que acompanha o Certificado número 2484/70, conforme consta no livro 1, folha 78, de registro de peças teatrais: Arquivo Nacional, TN.CPR.PTE 72, p.70.

fornecidas pelo texto original ‘multiautoral’, cuja observações já anunciam esta postura, ao mesmo tempo relaxada e desordenada por parte de um elenco que, desde o princípio da entrada do público presente para a apresentação da peça, já se encontra em movimento com a cena em pleno andamento.

Desta feita desde o começo, segundo a concepção geral da montagem, a disposição narrativa que se quer estabelecer para inventar a convenção a ser explorada na relação ator-espectador previa, justamente, uma ambiência de informalidade e até mesmo quase desordem.

O aparente caos decorre não só pela quantidade de elementos cênicos acumulados e bem à mostra como, também, provém do elenco já em plena função de aquecimento corporal e vocal, transitando entre os músicos que, por sua vez, também seguem afinando os seus instrumentos durante a entrada do público e ainda sob as luzes de serviço:

Prólogo – Absoluta informalidade enquanto vão entrando os espectadores. Atores em cena, desordenados, misturados aos músicos, conversando, experimentando trechos de músicas várias, afinando instrumentos. Subitamente, os músicos atacam a *ouverture*. A luz, geral, incaracterística, de serviço, assume a dimensão de espetáculo.
Cena 1 – *Alice dia a dia* (Cortes de luz acompanham as falas dos personagens. *Alice* está muda, perdida em cena.)

Provisoriamente intitulada simplesmente como *Alice*, sendo a autoria nesta ocasião atribuída apenas a Sidney Miller, no verso do documento emitido consta a seguinte classificação etária, em letras de imprensa e todas em caixa alta: “IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 18-DEZOITO-ANOS, CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL”.

Além disso, uma observação destacada usa a mesma fonte de caracteres para esclarecer: “O presente certificado somente terá validade quando acompanhado do *script* da peça devidamente carimbado pelo S.C.D.P.”

Ao final, o ofício datado de 7 de maio de 1970 é assinado por Manoel Miranda Ferreira, que exercia o cargo de Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres ¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Na primeira página deste mesmo documento, inserido dentro de um ‘retângulo’, vem carimbado “Impróprio até 18 anos”, estabelecendo-se ainda a validade de 5 (cinco) anos a partir da emissão daquele certificado, ou seja, o licenciamento vigoraria até o dia 7 de maio de 1975 sendo assinado, em Brasília, pelo ‘Chefe do S.C.D.P. Prof. Wilson A. de Aguiar’. Vale ainda mencionar que este requerimento redigido pela Sociedade Teatral Casa Grande (empresa representante do Teatro) – solicitando ao

Esta maneira de se referir à dramaturgia da adaptação de uma obra literária com o jargão “script”, assumidamente televisivo, além de bastante antiquado pelo próprio emprego de um anglicismo no lugar simplesmente de ‘texto original da peça’, por exemplo, também denota certa afetação e falta de intimidade com procedimentos da atividade cênica que, supostamente, deveriam conhecer em maior profundidade para poderem aplicar critérios envolvendo juízo de valor, mesmo político, manifestando classificações qualitativas de um ponto de vista que, no mínimo, jamais poderia se assemelhar a algo aparentemente leigo.

Como de resto, sem exceção, cumpre-se assim a burocracia compulsória exigida como parte do processo de produção de um espetáculo teatral, aliás, situação vivenciada por todos os produtores e trabalhadores teatrais em suas iniciativas de empreendimentos artísticos.

Nota-se que, no mesmo requerimento, também surge apostrofo, de modo manuscrito, a indicação “Dia 28/7 às 22 horas”, provável agendamento que teria sido feito para a apreciação oficial da encenação que reivindica, justamente, a sua liberação para iniciar suas apresentações públicas – mais outro procedimento inescapável para produtores-empresendedores de teatro naquele malfadado período do regime ‘de exceção’, cujo alvo preferencial de monitoramento e fiscalização se voltou para a atividade cênica, quase sempre rebelde e avessa a limites ou às determinações censórias.

Esta informação veiculada acima nos indica certa estimativa de tempo decorrido, entre a data ‘oficial’ da solicitação de censura ao texto da peça, estendendo-se até o requerimento pleiteando análise da censura no quesito ‘ensaio geral do espetáculo’ – ou seja, abrindo um intervalo de pouco mais de dois meses, digamos quase três, para a produção da montagem como um todo, incluídos os ensaios previstos durante dinâmicas de criação e iniciativas de produção a se desenrolarem até o arremate artístico, para o decorrente lançamento de estreia da peça e a manutenção da respectiva temporada em cartaz.

A princípio, parece se configurar como pouco tempo para tudo isso ocorrer – e, de fato, seria mesmo – devido à própria complexidade daquela encenação que contava

Delegado Regional do Departamento de Polícia Federal no Estado da Guanabara agendamento para apreciação do “ensaio geral”, já mesmo às vésperas da estreia que, de fato, ocorreria quase em seguida – traz a seguinte observação manuscrita, datada e rubricada: “À Censora Sônia para comparecer no Teatro Casa Grande, examinando o ensaio geral, somente se apresentarem o *script* e o Certificado aprovado por Brasília, em 27/7/70”.

com dezenas de profissionais envolvidos diretamente no processo de sua invenção e de sua concomitante, quase que imediata pressão para sua iminente realização.

Apesar dessa constatação, o tempo previsto para preparação técnica do elenco com as devidas experimentações de propostas cênicas sugeridas – sejam musicais e/ou corporais visando à elaboração de cenas ‘experenciadas’ coletivamente – deve ter transcorrido de modo bastante exíguo, talvez ocupando somente a metade deste prazo que, afinal, acabou sendo dedicado efetivamente a um processo de criação que se queria experimental, inédito, ambicioso.

Nesta busca e tentativa de se perseguir um ‘teatro musical’ – ou, afinal, ‘musicado’ – que veiculasse conteúdo essencialmente brasileiro e pleno de ‘brasilidades’ tropicais típicas, na realidade algo ainda a descobrir: o que quer que isto pudesse significar na proposição dos ensaios durante o processo de criação.

Paradoxalmente, na apreciação feita por parte do crítico Oscar Araripe (1970) a respeito da proposta desta encenação de Paulo Afonso, chovem ironias sobre as intenções artísticas pretendidas por alguém que se consideraria “desenraizado” da sua própria cultura, sendo comparado à citada “esplêndida introspecção” de Lewis Carroll “em torno da origem da repressão paternalística-social na criança”, segundo avaliação feita neste outro trecho, também extraído da mesma matéria:

Aliás, o diretor Paulo Afonso “Alice” Grisolli, pela lupa apátrida de seus olhos azuis, confessou em entrevista o seu *déracinement* em relação à cultura brasileira, sua não-intenção numa pesquisa em função da aferição do nível de nossa informação cultural e quanto às raízes e propensão de nossa estética. Faça-lhe um mérito: sua *Alice*, embora o resto do seu título sugira que esteja “num País Divino Maravilhoso”, não tem nada com a Tereza do Patropi, Mas, se sua *Alice* – assim mesmo tentando o sotaque – não joga com a camisa do Mengo nos campos do Maracanã, também não chega a cavalgar nos prados da Bretanha, nem pelos gramados do cemitério dos heróis americanos de Arlington. É uma *Alice* desbandeirada, de olhos azuis – o que nos sugere pena, pois que a esplêndida introspecção de Lewis Carroll em torno da origem da repressão paternalística-social na criança se casa, mais que esplendidamente, com a formação repressiva de nossa comunidade. *Alice*, embora a repressão infantil e adulta campeia aqui & alhures, não pode prescindir de mastro: assim que ele tem sentido – precisa ser “aproximado” a uma realidade concreta que, diga-se, também prescinde, para ser vista, de lupas, olhos azuis, castanhos & outros (ARARIPE, “Alice num país equivocado”. *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

Araripe capricha numa ótica ‘rascante’ ao abordar a encenação com estas observações maliciosas sendo recheadas com pitadas de humor ácido em sua explanação, algo que já se torna patente a partir do próprio título escolhido para a matéria – “Alice num país equivocado”.

Mesmo assim, Araripe (1970) ainda valoriza parcialmente alguns aspectos desta iniciativa cênica de Grisolli, utilizando expressões tais como “momentos bastante belos de brincadeira” ou então “algumas sensíveis marcações”, o que constituiria fatalmente pouco mérito para um experimento cênico-musical que se pretendia bem mais ousado, conforme se pode observar neste outro trecho:

Contudo, mesmo refletindo uma proposta cultural, mesmo equivocando-se em sua concepção, esta é a melhor direção de Paulo Afonso “Alice” Grisolli, já que *Onde Canta o Sabiá* me pareceu uma bobagem e *As Troianas* uma curtição erótica uni-encucada. Grisolli emposta seu espetáculo numa intenção lúdica e, em parte, faz passar esta intenção: há momentos bastante belos, “de brincadeira” e, mais raramente, algumas sensíveis marcações como, assim *en passant*, as de admoestações dos vários pais de *Alice*. Há problemas graves de ordem técnica: o palco é pequeno para tantas crianças. Mesmo se a ideia foi (?) de sugerir um *playground* abarrotado de guris & gurias, o resultado plástico sugere bem mais a Estação da Central do Brasil no *rush* (ARARIPE, “Alice num país equivocado”. *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

O antigo Teatro Casa Grande se revelara, portanto, um espaço cênico flagrantemente restrito para abrigar um elenco daquele porte, com duas dúzias de atores e mais um quinteto de músicos em cena, obviamente acompanhados por seus instrumentos – a saber: baixo, bateria, guitarra, órgão e tumbadora.

O coletivo de artistas totaliza, assim, um “trânsito” audiovisual constante de quase três dezenas de figuras individualizadas que, ainda por cima, deveriam estar em movimento contínuo como se estivessem “brincando” numa espécie de *playground* – como se crianças fossem passeando e se divertindo num parque de diversões cheio de sedutoras atrações.

Convenhamos que, nesta citação anterior, Araripe (1970) acabou resvalando para um terreno crítico de gosto duvidoso ao acionar determinado deboche, digamos, ‘deslavado’ – ou seja, explícito, quando compara o palco estreito demais e com um pé direito baixo demais para suspender uma grade inteira com muitos refletores conectados ao quadro de luz, ainda ‘driblando’ a profundidade mínima existente na antiga

configuração do Teatro Casa Grande.

Por conseguinte, com tantos aspectos físicos assim limitadores, a situação só se agravou com a movimentação proposta pela encenação, em conformidade com a marcação coreográfica.

Algumas considerações em referência a trabalhos anteriores do diretor Grisolli também aparecem na matéria de divulgação do lançamento da peça: “O território livre de Alice”. Publicada no jornal *O Globo* no dia da estreia, o crítico de plantão Gilberto Tumscitz ¹⁸⁰ assim exterioriza sua expectativa em relação àquele, segundo ele próprio, “aguardado musical”:

Ainda uma vez, ao que parece, Grisolli comanda um espetáculo seu, desvinculado de compromissos empresariais, como em *Onde Canta o Sabiá*, que propunha uma demolição de conceitos, ou *A Parábola da Megera Indomável*, que misturou atores e espectadores, demolindo o espaço cênico e antecipando, de alguma maneira, a experiência que Roger Planchon ¹⁸¹ viria a fazer com o *Cid*, de Corneille, quase dois anos depois, em Paris. Agora, o jovem diretor promete um espetáculo baseado no “trabalho do ator” (TUMSCITZ, “O território livre de Alice”. *O Globo*: Guanabara, 29 jul.1970).

Aquela premiação especial recebida no Brasil – no seu caso, dois ateliês práticos com direito a passagens de ida e volta e, ainda, estadias nas cidades de Lyon e Paris – ainda o coloca em contato direto com o trabalho desenvolvido paralelamente em Nanterre, na periferia de Paris, pelo mesmo Théâtre National Populaire (TNP) que, por lá, seguia comandado por Vilar ¹⁸², outra assumidade cênica francesa.

Assim como Planchon, Vilar também foi discípulo do grande mestre e teórico da cena Charles Dullin ¹⁸³, que os influenciou em sua formação artística inspirando

¹⁸⁰ Posteriormente, já na TV Globo, se converteria profissionalmente em teledramaturgo de imenso sucesso, escrevendo novelas de enorme apelo popular e adotando um sobrenome mais palatável: o de Gilberto Braga.

¹⁸¹ Roger Planchon (1931-2009): dramaturgo e diretor francês responsável pela montagem de clássicos da dramaturgia ocidental. Esta menção ao trabalho de Roger Planchon faz bastante sentido, e não só pelo fato de que Paulo Afonso foi discípulo do mestre francês em estágio realizado em 1962-63, graças a um programa de bolsas bancadas pelo Governo francês.

¹⁸² Jean Vilar (1912-1971): ator e diretor, uma das figuras mais influentes no teatro francês contemporâneo. Em 1951 fundou, na capital Paris, o TNP (*Théâtre National Populaire*) que dirigiu até 1963, desempenhando um grande papel na modernização do gosto cênico e na formação de novos valores. A partir de 1963, produziu independentemente espetáculos de Teatro e de Ópera por todo o continente europeu.

¹⁸³ Charles Dullin (1885-1949): ator e diretor de teatro e cinema, fundador do histórico *Théâtre de l'Atelier*, influenciador de toda uma geração de encenadores europeus modernos que, profissionalmente, desabrochou em meados do século passado.

fortemente o trabalho de popularização do teatro que ambos acabaram desenvolvendo junto ao TNP.

De tudo isso Grisolli usufruiu por ter vencido como ‘Melhor Diretor’, no I Festival de Teatro Amador do Estado da Guanabara, em 1962, promovido oficialmente como novidade na área cultural da recém-instituída cidade-Estado. Paulo Afonso, na ocasião, conduziu a encenação de *Histórias para serem contadas*, peça do argentino Osvaldo Dragún, com o grupo de teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleichem) – o qual já comandava anteriormente, reafirmando sua liderança cênica com a realização desta bem-sucedida montagem.

Um prêmio de importância definitiva para sua carreira como diretor, já que se constituiu como rara chance para que pudesse aperfeiçoar conhecimentos cênicos, já então acumulados e advindos da sua formação autodidata, desenvolvida paulatinamente na própria prática do ofício.

Além disso, consistia em premiação recebida como distinção logo em suas experiências iniciais como encenador e líder de um coletivo de artistas com quem, por sinal, havia montado no ano anterior, em 1961, o seu primeiro texto teatral – *A mesa*, escrito em 1960 e encenado por aquele grupo de teatro amador formado pela tradição imigrante da colônia judaica no Rio de Janeiro ¹⁸⁴.

Porém, nesta etapa de seu percurso como artista profissional, adquire relevância notável o fato de ter seu pioneirismo reconhecido em relação à abolição de qualquer limite espacial separando o palco da plateia, misturando de propósito as áreas antes demarcadas e rigorosamente destinadas a serem ou não ocupadas pela representação cênica, conforme a distribuição física pensada para ser encenada naquele ambiente específico.

Com este “ineditismo” de ocupação cênico-espacial apontado como tendo ocorrido cerca de dois anos antes ainda da adoção – no caso, por seu ex-mestre Planchon – dessa espacialidade cênica tida aqui como ‘incerta’, e que se tornará característica de outra teatralidade, de tônica e caráter experimentalistas ainda nascentes

¹⁸⁴ Com este mesmo grupo da BIBSA ainda encenaria, sempre como ‘diretor convidado’ – ou seja, ‘remunerado’, a compilação de textos que denominou *Quatro séculos de maus costumes*, uma colagem de trechos dramaturgicos extraídos de épocas diferentes, mas que, logo após seu retorno da Europa nesta empreitada realizada em 1963, não contou com a mesma recepção favorável alcançada pela montagem anterior premiada, nem com a adesão de maior público interessado e tampouco, eventualmente, com mais atenção por parte da crítica especializada.

entre nós, em termos das práticas emergentes no cenário ocidental do Teatro considerado de vanguarda naquela época.

Neste sentido, voltando-se para outro juízo de valor manifestado na primeira crítica feita ao espetáculo por Tumscitz (1970), e de acordo com a sua visão crítica a respeito do trabalho teatral proposto por Paulo Afonso, o jornalista e crítico afirma que o jovem diretor promete um espetáculo baseado no “trabalho do ator”. Neste quesito em especial, vale colocar em questão outro aspecto basilar de uma linguagem que se quer teatral, mediante esta declaração esclarecedora que lhe foi prestada e extraída da mesma matéria relativa, especificamente, àquela experimentação levada adiante e agora em foco:

Em *Alice*, o ator é o personagem, algo presente por parte da crítica ao personagem e a seu contexto. Ele é “cenário” e “som”. O público que fique ali mesmo no seu cantinho, cumprindo o seu papel institucional (ou não) de cúmplide, de censor, de modulador ou do que quer que seja, que nós ficaremos aqui, no palco, no nosso “território livre”. Quem me ajudou a entender isso plenamente foi o meu parceiro e comparsa Sidney Miller. Conversávamos sobre o espetáculo e tínhamos, ao nosso lado, 10 andares abaixo, um imenso *playground*, onde as crianças brincavam. Elas não tinham nada a ver com a nossa conversa. Mas bastava olhá-las para compreender que elas estavam ali, inteirinhas, sem receios, sem angústias, sem restrições (GRISOLLI *apud* TUMSCITZ, “O território livre de Alice”. *O Globo*: Guanabara, 29 jul.1970).

Segundo Tumscitz, esta aproximação com o universo fantasioso, tentada por Grisolli e proposta ao público adulto por esta encenação de *Alice*, sempre esbarraria em nossa criança interior sendo ‘introjetada’ no decorrer da existência e do processo natural de amadurecimento emocional – por vezes até de ‘embrutecimento’ da nossa condição humana.

A relação experimentada e proposta ao espectador pela atuação do elenco sai à procura, portanto, deste ‘ser’ perdido no tempo e no espaço – que, um dia, todos nós fomos e, além disso, em total liberdade – simultaneamente também detentor de percepções puras, prazerosas ou não, destiladas pelo encanto de descobertas casuais, eventuais ‘magias’ inesperadas, mesmo aquelas mais banais de um prosaico dia a dia. Para tanto, bastaria apenas “ser e estar” – isto é, se sentir vivo.

De maneira geral, esses encantamentos surpreendentes que nos pegam tanto no cotidiano de uma rotina, para o bem ou para o mal já estabelecida, quanto de repente

nos são oferecidas, por exemplo, pelas infinitas possibilidades concebidas pela sensibilidade artística numa representação simbólica.

Ou, então, trazidas por aquilo que, talvez, não consigamos mesmo entender direito, ou que nunca chegaremos a compreender totalmente: porque, em última instância, já fomos e estamos vacinados preventivamente para saber que, definitivamente, não existem respostas certas e tampouco problemas insolúveis, com a triste exceção da finitude, a morte inexorável para ‘tudo aquilo que vive’.

Entretanto, há coisas que nos acontecem, de forma recorrente ou não, e para as quais, independentemente do que seja, não encontraremos mesmo nenhuma explicação racional que, de fato, nos satisfaça. Algo incontestável e, afinal, convincente, como se pode depreender deste trecho destacado, mencionando “a mágica que vem de dentro”, a magia de um *playground* metaforicamente imaginado para, ludicamente, ser vivenciado de modo visível:

Foi quando Sidney comentou: “Nosso espetáculo tem que ser isso. Tem de ser essa coisa que existe no *playground*, precisa ter essa magia que faz com que, de repente, ao passar por um lugar desses, um adulto tenha de parar, sem saber por quê, para ficar olhando, mãos e cara presas à grade circundante, incapaz de entrar. Não é propriamente o desejo de entrar que detém ali o adulto em todos nós bestificado. Ele sabe muito bem que ali não entra, que disse nem se cogita. Mas a mágica que vem de dentro o prende. E o grandalhão é capaz de ficar ali, horas e horas, olhando, mergulhado lá por dentro dele mesmo. Nosso espetáculo tem de ter a magia do *playground*. Pois *Alice*, para nós, é isso. O palco é nosso território livre, nossa casa, nosso templo sagrado (MILLER *apud* GRISOLLI *apud* TUMSCITZ, “O território livre de Alice”. *O Globo*: Guanabara, 29 jul.1970).

Neste mesmo artigo – ao ser entrevistado como diretor responsável por esta realização polêmica, tida como ‘peça de vanguarda’ alimentando variadas controvérsias –, Paulo Afonso também acaba por contestar o rumor, espalhado por intelectuais ligados à montagem, de que *Alice* viria a ser uma transposição da história de Lewis Carroll para um tal contexto “tipicamente brasileiro”, de acordo com o que assume textualmente:

O que é isso de “tipicamente brasileiro”? Será que alguém pensa que eu sou brasileiro? Eu tenho olhos azuis, meu sobrenome provém da Calábria e tenho ancestrais austríacos. E *Alice* sou eu, sabe? É Sidney Miller. É Tite de Lemos. É Klauss Vianna, um alemão do Oeste mineiro. Eu nem me pergunto que bandeira empunha *Alice*. Acho, aliás, que ela não empunha bandeira alguma. *Alice* é uma viagem rumo à minha verdade, à nossa verdade. *Alice* é, de fato, isso de que Mário [de] Andrade falava num poema sobre o “Brasil amado: o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e

de dormir” (GRISOLLI *apud* TUMSCITZ, “O território livre de Alice”. *O Globo*: Guanabara, 29 jul.1970).

Na matéria-reportagem de Henrique Oscar (1970) publicada no *Diário de Notícias* logo no dia da estreia da peça, a entrevista feita com Grisolli para divulgação do lançamento do espetáculo registra objetivamente aspectos determinantes desta sua proposição, reunindo tantos profissionais por ele liderados em torno deste experimento de invenção de um musical ‘de fato brasileiro’, embora a partir da transposição cênica de um clássico literário original em inglês:

Que é Alice para mim? Uma inquietante história de *non-sense*, desembaraçada, pois, de compromissos com o lógico e que, por isso, abre caminho para uma linguagem fantástica altamente eficiente. *Alice no País Divino-Maravilhoso* não nega a sua origem, mas orgulha-se dela: é a nossa livre transposição para o teatro daquilo que, através do exercício do nosso fantástico, digerimos da *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (GRISOLLI *apud* OSCAR, coluna Teatro: “Alice estreará hoje”. *Diário de Notícias*: Guanabara, 29 jul.1970).

Em termos de conteúdo, esta preocupação centrada na introdução fundamental de brasilidades identificáveis para a criação de uma linguagem musical ‘cênica’ obedece a uma longa trajetória de busca por esta tal ‘identidade nacional’, perseguida desde sempre pelo Teatro Brasileiro a partir do século XIX e que pudesse, enfim, ser prontamente reconhecível nos palcos.

Porém, melhor prestar muita ‘atenção para o refrão’: trata-se de uma invenção dramaturgica original, sem se deixar domar por modelos culturais colonizadores precedentes. Ou mesmo fadada a deglutições antropofágicas que nos unem, a tolerar absorções estilísticas simbióticas, a adotar incorporações de efeitos teatrais ou aderir a aculturações estéticas.

Ao se atrelar quer a imposições ou, voluntariamente, a tendências estéticas dominantes, importante notar que ambas essas influências sempre constam como advindas de um contexto estrangeiro ocidental.

Aspectos cênicos históricos adicionados ao nosso caldeirão nativo, por si só ‘ecclético’, proporcionam outras possibilidades para o surgimento de ‘hibridismos’ estilísticos de maneira experimental, embora sempre se posicionando numa dianteira da criação artística contemporânea – seja ela dramática, não dramática ou, sob qualquer ângulo, performática.

Não há como negar influências culturais tão poderosas que, por isso mesmo, costumam exercer um fascínio do típico ‘complexo de vira-latas’, quando a mistura de elementos culturais provenientes de origens diferentes, mesmo dissonantes, afinal produzem uma mescla que, depreciadamente, enxerga nosso potencial expressivo autóctone como algo de qualidade ou refinamento inferior – supervalorizando, de forma equivocada, aquilo que nos chega de fora ¹⁸⁵.

Além disso, a introdução na equipe técnica de um profissional para divulgação, convencionada como ‘Assessoria de Imprensa’, terminou se impondo como parte essencial na produção de qualquer espetáculo presencial, ‘ao vivo’ – pois se não for ‘visto’ ou não se tornar ‘visível’, na prática nem existirá de fato nesta era plena de aceleração tecnológica digitalizada.

Esta função mais recente, causada pela necessidade de inserção cultural no mercado profissional existente mediante um plano prévio de comunicação social, por fim acabou sendo criada e delegada a este pressuposto especialista em estratégias de divulgação. Atualmente, este papel em geral segue exercido por um jornalista ou mesmo relações-públicas de formação ¹⁸⁶.

Esta realidade, na ocasião, não estava valendo para grupos experimentais, a não ser que associados em todos os sentidos e dedicados a conceber novas teatralidades investigativas via linguagens cênicas formalmente propostas – como se tratou, neste caso, desta experimentação de *Alice*. Atribuição tornada também coletiva, geralmente ficando a encargo do próprio elenco-produtor.

Comparativamente à estrutura deste caso de produção musicada – inclusive prevendo a execução da trilha por banda de cinco instrumentistas, ocorrência rara agora em análise nesta versão cênica ‘experimental’, cujos procedimentos demandados pela produção geralmente não combinam com iniciativas similares mesmo cooperativadas, alternativas.

¹⁸⁵ Atualmente, em tempo real via globalização digital: em contrapartida, este mundo cada vez mais virtual e conectado exige um mínimo de visibilidade midiática para que qualquer iniciativa artística possa ser competitiva, ou consiga se viabilizar por si só, em degraus subsequentes de uma escalada mercadológica. De início, algo atrativo e atraente, que se faça conhecer facilmente para que venha a ser bem-sucedido artisticamente e bastante prestigiado – em decorrências lucrativas, quando comercializado.

¹⁸⁶ Esta nova condição profissional incluída no orçamento de produção origina mais um item de custo significativo acrescido, portanto, ao orçamento de produção em geral bastante contido, senão combalido – tornando-se, assim, outra figura cada vez mais valorizada, hoje, como indispensável para se ganhar a necessária ‘visibilidade social’ em um contexto artístico competitivo e em meio à quantidade de alternativas para o lazer e o entretenimento cultural.

Já suficientemente envolvidos no processo de criação da montagem, na maioria das vezes o elenco se vê sobrecarregado pelas mais variadas tarefas de produção-executiva – visando, assim, a enxugar ao máximo um orçamento considerado mínimo para poder viabilizar a própria encenação e sem a participação, originalmente, restrita apenas ao desempenho como intérpretes na peça.

Destinando-se a empreendimentos teatrais, tanto orçamentos empresariais medianos quanto coletivos, ou mesmo aqueles ‘sobreviventes’ cooperativados para a produção teatral de qualquer iniciativa cênica, tampouco incluíam alguma verba específica ou mesmo despesa mínima destinada – talvez somente prevista – para novos gastos com esta divulgação atual mais ampla, pois sequer havia consciência estratégica de investir, neste sentido, na manutenção do espetáculo em evidência durante toda a temporada em que a peça permanecesse em cartaz.

Isto se passava naquela época em que a importância relativa das mídias ainda não tinha sido levada tão literalmente a sério como item essencial e, em decorrência disso, oficialmente adicionada às fichas técnicas de espetáculos, com os respectivos custos correspondentes a este outro trabalho que se tornou essencial para a inserção mercadológica de uma atividade cênica na contemporaneidade.

3.3.6. Em torno do experimento musical do teatro musicado

Pronunciado em voz alta, este enunciado soa estranho: pleonismo proposital, provocativo como reforço ao sentido intencional atribuído a esses conceitos de gênero ‘dramático’, sempre genéricos ainda que, aparentemente, similares ou até mesmo redundantes. Transitam no mesmo universo semântico onde, eventualmente, se esbarram ou se fundem, atravessados pelo poder quase ‘divino’ que a música assume como um trilha sonoro narrativo.

Por outro lado, no entanto, também embute um aspecto relevante na abordagem desta encenação, a ‘mais-valia’ de determinada musicalidade, retirada diretamente da expressividade da ‘palavra corporal’, para ser devidamente ‘vivenciada’, ‘experimentada’ em sua potência ao ser transmitida com emoção por meio de movimentos de deslocamento pelo espaço cênico.

Ao compor uma trama sonora sendo tecida por imagens, posturas, atitudes, ações corporais e relacionais em movimento contínuo, esta sonoridade ‘inventada’ como um guia para a composição de uma narrativa assim musicada ocupa o ‘sagrado’ espaço ritual da representação.

Nada muito diferente, na verdade, de uma visão de fora ao se observar uma área reservada para crianças interagindo, preenchida ora por sons mais suaves ora por barulhos mais ruidosos, mesmo eventuais ou breves silêncios, de qualquer modo plenos de vibração vital – tal qual um ‘parquinho de diversões’ para adultos.

Em busca de observações críticas mais aprofundadas, convém esmiuçar este terceiro caso de experimento em estudo, mediado pela adoção de uma poética cênica experimental e por condições raramente reunidas naquele teatro carioca de então – aspectos oportunos que cairiam bem dentre as considerações aqui propostas para reflexão.

Esta aproximação com a estética experimentalista não poderia prescindir do suporte propiciado pelo apoio cúmplice recebido de seu entorno conivente e igualmente criativo: em suma, parcerias ‘indomáveis’ e na mesma medida abraçadas por Paulo Afonso.

Algumas convivências criativas, até reproduzidas repetidamente em várias outras oportunidades ao longo de sua estrada cênica profissional – diversos nomes, inclusive, que aparecem nesta ficha técnica como integrantes da equipe de criação.

Certos requisitos do caráter experimental surgem em conformidade, por exemplo, com o que corrobora Grisolli na entrevista-reportagem concedida para o crítico teatral Henrique OSCAR (1970) por ocasião do lançamento da peça, publicada no *Diário de Notícias* no dia da estreia do espetáculo, em que reforça descobertas propiciadas pela potência do coletivo, ou seja, a força da primeira pessoa do plural:

[...] E no decorrer do trabalho outras pessoas se juntaram ao “nós” primitivo, inteiramente afinados com a tribo dos primeiros momentos de trabalho: Cecília Conde, que concebeu os sons, traz uma contribuição enorme a esta criação que acaba sendo maior do que todos nós juntos. E João Ruy Medeiros. E Klauss Vianna, o coreógrafo de que precisávamos. Ele começou a dar aulas ao nosso elenco e em dois dias era um integrante total do nosso “nós”. O trabalho do Klauss é uma descoberta, uma pergunta que encontrou uma resposta adequada. Klauss é coautor conosco. É Alice, como eu sou Alice, como Sidney é (GRISOLLI *apud* OSCAR, *Teatro*: “Alice estreará hoje”. *Diário de Notícias*: Guanabara, 29 jul.1970).

Portanto, não se trata unicamente daquela parceria exemplar, já apontada antes, estabelecida com Klauss Vianna. Além dele, nesta mesma posição de entendimento artístico conquistado, aparece igualmente uma lista de reencontros criativos nas reconexões profissionais com João Ruy Medeiros, Tite de Lemos, Cecília Conde, Marcos Flaksman, Colmar Diniz, Sidney Miller e Luiz Carlos Maciel, reatados por um passado artístico em comum.

Bem como emergem históricos atores de um passado recente, com quem já havia trabalhado anteriormente: Ary Fontoura, que participou numa substituição do elenco em *Sabiá 67*, na segunda temporada carioca ocorrida no Teatro Copacabana; e, ainda, Moisés Aichenblat – naquela ocasião, em sociedade bem-sucedida com o amigo Max Haus, os dois donos do antigo Teatro Casa Grande –, além de ator-parceiro e premiado uma década antes, numa das primeiras encenações realizadas com o grupo de teatro amador da BIBSA, entre 1960 e 1963.

Neste sentido, Paulo Afonso conseguiu reunir mais uma vez coautores potentes em suas contribuições artísticas, todos em torno de um experimento cênico pretendido enquanto invenção de um musical narrativo, no processo da criação ou descoberta de um teatro musicado com características pensadas como ‘genuinamente’ brasileiras – tanto em sua sonoridade diferenciada quanto na materialidade física de um ambiente cênico propício a experimentações vocais e corporais expressivas, soando na ocupação do espaço físico sendo reconfigurado.

Um elemento narrativo indispensável e sempre presente nas concepções cênicas assinadas por Grisolli constitui um determinado tipo de humor cuja graça reside e se adequa aos experimentos cênicos ‘indomados’ por ele propostos, durante os ensaios, na preparação e elaboração de uma determinada obra ainda ‘em progresso’, em processo de invenção.

Outro aspecto relevante nesta experimentação brasileira de um musical consiste em brincadeiras dramatúrgicas propostas e pensadas para um palco vivenciado como uma espécie de *playground* ou parquinho de diversões daquelas crianças ‘grandes’, isto é, um espaço de representação atulhado de elementos ‘brincantes’ superpostos, para serem manipulados.

Surgem novos usos no decorrer da narrativa e, sobretudo durante os números musicais do elenco nos solos cantados, ou mesmo em meio ao ‘trânsito’ do

acompanhamento do coro em movimentos coletivos aparentemente simples, embora coreografados com inventividade.

Somente a partir da última década do século XX, e gradualmente se intensificando na virada para o XXI, os musicais brasileiros alcançam nível técnico de capacitação, tanto vocal quanto corporal, de excelência artística. Rapidamente, em decorrência direta disso, logo se forma um contingente de plateias mais jovens, somadas às já fidelizadas faixas etárias mais maduras, para forjar a demanda de público por um mercado profissional mais ampliado e altamente competitivo, muito ativo, sobretudo nas maiores capitais do país.

Ignorando esta projeção futurista comparativamente anacrônica, convém se voltar preferencialmente para apreciações analíticas extraídas da fortuna crítica da imprensa naquela ocasião. Por exemplo, a matéria publicada e assinada por Gilberto Tumschitz¹⁸⁷ (1970), jornalista de plantão para a área teatral, detentor de colunas então regulares no Segundo Caderno¹⁸⁸ do jornal *O Globo*, afinal se pronuncia sobre as composições originais desta nova tentativa experimental e também acerca da mistura ‘indigesta’ de atores já veteranos com iniciantes praticamente amadores, apontando a falta de preparo técnico para poder defender o que seria este experimento musical, liderado pela sanha empreendedora de Paulo Afonso:

Como se trata de comédia musical, é preciso dizer alguma coisa sobre as composições de Sueli Costa, Tite de Lemos e Sidney Miller. Algumas constituem bons momentos, que poderiam ser melhores se os atores pudessem cantar. Aliás, há uma grande diferença entre a atuação de profissionais como Milton Gonçalves e Ary Fontoura ou Marlene, como cantora, e o resto do elenco de semiamadores (TUMSCITZ, “Alice no país divino maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.1970).

¹⁸⁷ Nome profissional por ele utilizado até se revelar teledramaturgo de sucessos até hoje recordistas de audiências inigualáveis, na principal rede nacional de televisão onde, a partir dali, adotou como nome autoral o de Gilberto Braga (1945-2021). Primeiro autor brasileiro formado exclusivamente para a televisão, jamais escreveu para teatro. Responsável por enormes êxitos de minisséries (*Anos dourados*, 1986) e novelas (*Dancin’ Days*, 1978; *Brilhante*, 1981; *Vale tudo*, 1988; e *Paraíso Tropical*, esta última indicada em 2008 ao prêmio *Emmy* Internacional na categoria de ‘melhor novela’). A maioria de suas narrativas contam com um indefectível assassinato ‘misterioso’, somente revelado nos capítulos finais.

¹⁸⁸ Até hoje detendo o mesmo nome como suplemento cultural diário do já centenário jornal *O Globo*, então marcadamente conservador – embora com linhas editoriais bem diferentes, seria equivalente ao *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, bem mais engajado politicamente frente ao repressor regime de exceção em vigor naquela época.

Publicada precisamente no mesmo dia, mais outra avaliação demolidora se anuncia na matéria assinada por Araripe (1970), em que aponta a indisfarçável precariedade, tanto dos equipamentos utilizados pelo coletivo quanto das limitações técnicas individuais.

Ambos os aspectos levantados, apesar de pertinentes, ironicamente encarados como bastante prejudiciais ao tipo de espetáculo aparentemente pretendido, de acordo com as carências musicais verificadas em grande parte do elenco de atores-cantores escalado para um ‘experimento narrativo musicado’ com quem, supostamente, Grisolli defenderia uma encenação experimental a ser identificada, afinal, como “o primeiro musical brasileiro”:

Música de musical deve ser empática e de fácil apreensão. A de Sidney “Alice” Miller e a de Sueli “Alice” Costa, excetuando a de *Vade retro, Satanás*, não é nem imediata, nem flerta com o público. Está muito prejudicada pelas instalações de som e pela má dicção dos atores (ARARIPE, “Alice num país equivocado”. *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

Convém destacar, também, mais algumas avaliações tecidas sobre o desempenho do elenco, particularmente o do trio composto por reconhecidos talentos, então já consagrados:

- A cantora de apelo popular Marlene (1922-2014) como a personagem *Gringa* – eleita por várias vezes, durante as décadas de 1940-1950, como a ‘Rainha do Rádio’ pela própria audiência sempre fiel às estrelas da Rádio Nacional;
- O ator Ary Fontoura (n.1933) interpretando o afeminado *Moralista da TV* em dobra e atuação com o personagem *Gringo* – ator ativo desde então, sempre transitando com destaque por diferentes mídias cênicas, seja teatro, cinema ou televisão;
- O ator Milton Gonçalves (1933-2022) como o personagem *Rato* – ator multipremiado e politicamente sempre engajado, desde os primórdios de sua iniciação profissional com o grupo do Teatro de Arena de São Paulo, com quem Paulo Afonso militou esteticamente em prol de uma dramaturgia que fosse realmente de temática brasileira, naquele período da virada da década de 1950 para a de 1960.

Tumscitz (1970), por exemplo, assim se manifesta no jornal carioca *O Globo*, em sua coluna semanal sobre a programação teatral da cidade em que abre espaço de divulgação impressa por meio de reportagens e entrevistas com os próprios artistas falando de seus projetos. Neste outro trecho extraído da mesma matéria anteriormente citada, também tece comentários sobre as composições originais utilizadas nos solos musicais e, ainda, se refere especificamente aos desempenhos do elenco veterano do espetáculo:

Quando Marlene fez a cafetina-professora de ballet, não rende muito, mesmo ainda como animadora do quadro final, o que é de se estranhar, em se tratando de uma artista com grande prática de auditório. Não sei o que se passou com Ary Fontoura, que, exceto naquele número manjadíssimo da bicha, não consegue dar o ar de sua graça, sendo, como é, um dos nossos melhores comediantes. Ainda são Milton Gonçalves e Maria Thereza [Tetê] Medina os melhores do numeroso elenco. Esta última está muito boa em “Eu era o pássaro” e “Tango”, sendo a primeira uma composição de Sueli Costa e Tite de Lemos e a segunda de Sidney Miller. Outro número de Sidney que se destaca é “Eu quero, eu faço, eu fiz” (TUMSCITZ, “Alice no país divino maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.1970).

Curioso observar que, inicialmente, o personagem *Rato* que Gonçalves se encarregaria de interpretar, desde o começo do projeto de montagem estaria reservado para um ator negro mais maduro, para o qual originalmente fora convidado Grande Otelo (1915-1993). Por questões pessoais, ele abandonou a produção após poucos ensaios. Felizmente para Gonçalves, cujo desempenho viria a ser apontado pela crítica especializada como sendo um dos melhores em cena.

Ao lado da performance de Gonçalves, aparece a indicação de Maria Thereza [Tetê] Medina¹⁸⁹ em outra participação bastante destacada como a *Duquesa*. Araripe, aliás, vem confirmar a mesma percepção das atuações de Medina e Gonçalves, as quais também ressalta naquela montagem:

Excelente o número de tango de Maria Tereza [Tetê] Medina: bela voz, boa dicção e forte impacto. Marlene “Alice” Marlene sem condições de desenvolver suas gabriolas e dôdôs: voz pequena para

¹⁸⁹ Maria Thereza de Medina (1940-2024): atuante no teatro carioca, conhecida como Tetê Medina, multipremiada nas décadas de 1960-1970 por sua forte ligação com o grupo do Teatro Ipanema, tornado ícone da cultura alternativa na cidade. Atuou em peças como *A China é azul* (1972) – Prêmio Molière de Melhor Atriz, *Calabar* (1973) – peça proibida pela censura da época, *Pippin* (1974), *Os Veranistas*, de Gorki (1978) – Troféu Mambembe de Melhor atriz, *A eterna luta entre o homem e a mulher* (1982) e *Círculo das luzes* (2002).

musical. Como intérprete da *Gringa* não chega a convencer pelos inúmeros clichês *skindô*-teatrais. Ary “Alice” Fontoura muito mal aproveitado no espetáculo: mesmo o seu melhor momento, o da “bicha”, cansa pelo manjado. Bem satisfatório o desempenho de Milton Gonçalves: muita desenvoltura, cor, compreensão dos personagens – no todo, a melhor interpretação. Excelente a *Alice* da curra do primeiro ato (ARARIPE, *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970).

Não poderiam faltar, aqui, comentários alusivos aos demais componentes da ficha técnica, também responsáveis por contribuições essenciais à concepção deste espetáculo experimentado como ‘teatro musicado’, apesar das inúmeras restrições apontadas por Araripe em sua resenha crítica mencionada a seguir e publicada no diário carioca *Correio da Manhã*, no mesmo dia da estreia do trabalho, segundo se depreende desta sua apreciação:

Cena de Marcos “Alice” Flaksman sem força e como concepção pobre: uma máquina sem personalidade e sem função plástica no espetáculo. Algumas soluções de texto bem boas, como as de *João Evangelista*, da curra e da aula inicial. Razoável o trabalho de expressão corporal de Klaus “Alice” Vianna – e o “razoável” aqui se justifica pela repetição de expressões já realizadas em outros espetáculos. Produção de João Rui “Alice” Medeiros muito bem cuidada – um passo à frente, sem dúvidas, em matéria de produção (ARARIPE, “Alice num país equivocado”. *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970. Acervo Cedoc/Funarte).

Evidentemente não se pode deixar de reconhecer – ou de ressaltar assertivamente – este esforço de ousadia estética, ao mesmo tempo arriscada comercialmente, nesta iniciativa de empreender e bancar uma produção teatral deste porte, com atores experientes encabeçando um conjunto de cerca de três dezenas de profissionais envolvidos na produção de um ‘experimento brasileiro’ de espetáculo de teatro musicado.

Além disso, a direção cênica ainda incluiu, nesta montagem, a prerrogativa de contar com uma banda composta por cinco músicos, acompanhando ao vivo ‘atores-cantores-dançarinos’ que – sem considerar a meia dúzia de atrizes escaladas como “Alices”, propostas nesta encenação – ainda deviam se distribuir em cena por 45 personagens compondo a narrativa.

Ademais, esta proposta coletiva para a realização artística de um experimento musical seguramente dependeria de alguma estrutura diferenciada de financiamento e execução, algo que ficaria muito além daquilo de que se dispunha naquela empreitada.

Segundo o próprio Paulo Afonso verbaliza, em outra entrevista concedida para o crítico Henrique Oscar no *Diário de Notícias*, embora ainda meio aturdido pela concretização de mais uma de suas aventuras teatrais em que experimenta o potencial cênico nacional, agora desta forma narrativa musicada:

Dinheiro muito sendo exigido, energia muita sendo solicitada, ideias muitas indo e vindo no decorrer de um prazo tão longo, ao fim do qual percebemos que, do texto ao espetáculo, muito havíamos caminhado também através do nosso fantástico. Encontramos, por fim, um meio *nonsense* de fazer o espetáculo. Se me perguntarem como foi feito, responderei que não sei. Na nossa produção não há empresário nem dinheiro, ao que parece. Mas aí está Alice no País Divino Maravilhoso estreando hoje, no Teatro Casa Grande (GRISOLLI *apud* OSCAR, *Teatro*: “Alice estreará hoje”. *Diário de Notícias*: Guanabara, 29 jul.1970).

Na entrevista concedida à Tania PACHECO (*O Globo*, 10 jan.1976), já citada anteriormente, cerca de cinco anos depois da desmobilização desta produção, Paulo Afonso expõe curiosa metáfora para exprimir o lugar do caráter experimental em suas ‘tentativas e erros’, quando indagado a respeito de seu futuro cênico imediato:

Tania Pacheco = Você montou *Alice* há cinco anos, e acha que, hoje, estamos em 1976, em termos de capacidade para apreendê-lo. A essa altura, para que ano seria o seu próximo espetáculo?

Grisolli – Não sei. Olha: a figura do voo, que eu uso, é um ensinamento que veio da minha criação de periquitos. O periquito é um animal muito curioso. Ele repete certos hábitos do homem: é monogâmico (socialmente, pelo menos) e mora numa casa de quarto e sala. No quarto, fica o local de postura. A fêmea põe os ovos e choca. O macho vem e põe comida no poleiro da sala. A fêmea pega e volta para o quarto. De repente, ela sai do ninho: nasceram os filhotes. Sem penas, muito feios. Um dia, a plumagem começa a aparecer, e eles passam a vir à sala, receber comida do pai. Quando estão prontos, eles botam a cabeça para fora do ninho, na sala. Nesse momento, o viveiro inteiro começa a gritar, como que desafiando o filhote à coragem do voo. É lindo! A passarinhada inteira gritando e gritando e gritando. Até que eles realmente se lançam. E há alguns que se esborracham. Mas – para se esborrachar ou para voar – é sempre necessário ter a ousadia do voo. E isso existe nos periquitos. O esborrachar-se é, apenas, uma contingência da vida (Segundo Caderno, p.27).

Na busca de um arremate mais adequado para dar densidade contínua a este ‘espírito do tempo’ imbuído de certo caráter experimental, tônica em jogo na criação artística da época, à guisa de possível fechamento deste derradeiro capítulo, talvez seja melhor justapor ‘poeticamente’ reflexões que não deixam de ser bem-vindas em sua percepção da natureza humana já que, por si sós, tornam-se pensamentos ‘expressivos’ ao trazerem consigo determinado mistério latente envolvendo os conteúdos estéticos aqui problematizados.

Sobretudo em referência à imaterialidade da arte que se manifesta como esforço e invenção, uma vez exposta às incertezas e perigos de um eventual e nada garantido ‘futuro’.

Refletir especificamente sobre esta constatação filosófica, embutida na condição humana e proclamada por personalidade artística detentora de semelhante envergadura, no mínimo nos inspira a proceder a nova tentativa de expressar esta mesma ideia mediante uma ressignificação do verso aqui utilizado de modo recorrente, quem sabe igualmente portador de poderosa semântica equivalente:

Tudo é perigoso, tudo é divino-maravilhoso...

Por fim, outra interrogação talvez sirva para se encaixar, de modo também poeticamente articulado, mas que, de alguma maneira, vem complementar o sentido pretendido no formato de uma triangulação de ideias servindo como vértices dessa geometria ‘existencial’, que se quer dignamente humanizada.

Já que não nos custa indagar, mesmo insistentemente, sobre algo que não consegue calar como desconhecido destino fatal e denominador comum à totalidade da espécie humana – uma questão contida numa das falas do texto da peça *A Tragédia do Homem*, de Imre Madách ¹⁹⁰:

– Para onde nos leva este voo em delírio?

Amadores, incautos calouros desprovidos de malícia, inocentes úteis de uma maioria silenciosa ou mesmo omissos indivíduos em meio à multidão solitária; até mesmo para aqueles simplesmente desavisados, meros ignorantes da contundência cotidiana de pressões, expectativas e tensões existentes na realidade hostil, nada amigável, que a sociedade humana experimenta atualmente neste século XXI – em suma, para quaisquer principiantes não custaria nada preveni-los, chamando a atenção para aquele refrão que embute urgências existenciais, pois nunca será demais alertá-los para o fato premente de que há que ‘estar’ e ‘se sentir’ vivo:

É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte!

¹⁹⁰ Imre Madách (1823-1864): poeta, escritor e dramaturgo renomado em meados do século XIX, além de aristocrata, advogado e político húngaro, nasceu em território hoje pertencente à República da Eslováquia. Madách era um intelectual brilhante, conhecido por sua obra-prima *A Tragédia do Homem*, uma peça de teatro que aborda questões filosóficas e existenciais. Sua obra reflete, sobretudo, a sua profunda reflexão sobre a condição humana.

Considerações gerais

O sagrado pode ser teatralizado sem risco: não é função da arte inibir, ao contrário, ela expande o espírito, e o humor faz parte desta transcendência. A diversão é expectorante, ajuda a respirar, sem prejuízo à seriedade de nossos valores, portanto sejamos uma plateia inteligente e relaxada diante de um mundo que jamais cessará de se transformar, é só conferir os livros de História. Enquanto estivermos vivos, testemunharemos o novo. Quem não suporta, pode fechar a janela, mas sem tentar fechar a dos outros, é ineficaz. O tempo nunca perdeu para o medo, o homem é que perde para o tempo (MEDEIROS, “Ausência de abstração”. Revista *Ela, O Globo*, 4 ago. 2024, p.11).

Epílogo em terras lusitanas

Pouco antes do Ano Novo de 2005, o veterano jornalista Alberto DINES¹⁹¹ (2004) foi o primeiro na mídia brasileira a publicar – no *blog* virtual *Zap!* que mantinha na ocasião – a indesejável notícia do falecimento de Paulo Afonso Grisolli em Cascais, distrito de Lisboa. Ocorrido cinco dias antes, na antevéspera do Natal de 2004, foi atribuído então a uma terminal “falência múltipla dos órgãos”. Naquela ocasião, porém, Dines declarou sem tergiversar:

Morreu na miséria, esta é a verdade. Sem subterfúgios ou eufemismos, é preciso encarar algo que não se detecta nas necrópsias mas não pode ser omitido num necrológio: Grisolli morreu triste, humilhado. Ninguém é o culpado, nem mesmo o tal do ‘sistema’. Não deu: estava em Portugal havia uma década, gostava do país, pai de uma filhinha portuguesa, quase neta. Não engrenou. Algo atrapalhava, o Brasil talvez lhe fizesse falta. Mas seu banzo era a falta de trabalho. Com sérios problemas pulmonares e cardíacos, porém perfeitamente apto a enfrentar um computador durante algumas horas por dia, enfiar-se num estúdio ou ‘ilha’ de TV, melhor ainda num palco. Não deu, não lhe deram. Cabeça tinindo, cheio de planos. Um deles, a quatro mãos, via internet, a colagem das comédias de Antônio José da Silva, ‘o Judeu’, para ser encenada em 2005, tricentenário de nascimento do poeta carioca executado pela Inquisição em Lisboa (DINES, 2004)¹⁹².

¹⁹¹ Alberto Dines (1932-2018): criador do consagrado programa *Observatório da Imprensa*, iniciativa inovadora bem-sucedida como espaço de reflexão crítica sobre narrativas do jornalismo brasileiro. De início em emissão radiofônica, acabou se transferindo para a televisão pelo prestígio amealhado com a boa recepção por parte de uma audiência intelectualizada. Sem poupar análises imparciais a respeito do desempenho profissional de seus próprios pares, marcou época por se manter dedicado à análise isenta da cobertura dada pela Imprensa escrita, falada e televisada ao cotidiano nacional.

¹⁹² *Observatório da Imprensa, blog Zap!*: edição 309, 28 dez.2004. “*Curriculum vitae* virou *causa mortis*: autobiografia convertida em auto obituário”. Acesso em 28 ago.2021. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/curriculum-vitae-virou-causa-mortis-zap/>

Neste trecho citado, Dines traça de modo direto e seco – mas, ao mesmo tempo, humanizado – o perfil de um Grisolli ‘atrapalhado’, apesar de sempre disponível para o trabalho criativo. Admirador confesso, suas palavras exalam profunda compreensão afetiva sobre de quem se tratava, afinal, este homem-artista-cidadão Grisolli: “cabeça tinindo, cheio de planos”.

Aquele que seria o seu derradeiro projeto, planejado para acontecer logo no ano seguinte de 2005 e que não deu tempo de realizar, esta sua iniciativa abordaria uma figura histórica da primeira metade do século XVIII – referindo-se à obra dramática de António José da Silva, “o Judeu”¹⁹³, em tributo ao tricentenário de seu nascimento.

Por sinal ambos – o ‘Judeu’ e Grisolli – nascidos brasileiros e falecidos em Lisboa: portanto, um personagem binacional a ser posto em evidência por Paulo Afonso, que chegou a adotar a dupla nacionalidade em vida. O poeta ‘Judeu’ acabou cruelmente queimado vivo, pois, além de dramaturgo, era religioso e foi executado como ‘infame herege’ pela Santa Inquisição.

No entanto, segundo Dines, a retomada desta história trágica proporia uma “colagem de comédias” por ele escritas, algo bem mais leve a ser veiculado via internet, numa proposta de produção redigida a quatro mãos em parceria com sua esposa e sócia Teresa Chaves com quem, aliás, Grisolli já vinha dividindo, nos últimos anos de vida em comum, a liderança numa produtora independente de produtos audiovisuais, bem como a de um grupo de teatro misturando atores e marionetes, voltado especialmente para o público jovem.

Considerado mestre inquestionável para a história do jornalismo nacional, na realidade Dines desempenhou um papel determinante na vida de Grisolli, tanto como

¹⁹³ António José da Silva (1705-1739) ficou mais conhecido na História da Literatura pela alcunha de ‘o Judeu’. Nasceu no Rio de Janeiro, de família de cristãos novos que tinham vindo para o Brasil, atraídos pela relativa tolerância religiosa que as condições da colonização brasileira e o tratado de paz com os holandeses impuseram até fins do século XVII. Foi perseguido e, várias vezes, torturado pela Inquisição desde 1726. Em 1739, aos 34 anos de idade, foi condenado à morte e executado num Auto da Fé. Da efêmera carreira teatral de António José da Silva, que se iniciou em 1733 com a *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, resultaram também as seguintes óperas cômicas: *Esopaída ou vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *Labirinto de Creta* (ambas representadas em 1736), *Guerras do Alecrim e da Manjerona* e *As variedades de Proteu* (ambas de 1737), além da derradeira *Precipício de Faetonte* (1738). São comédias escritas em prosa e entremeadas de canções, cujos intérpretes não são humanos, mas bonifrates – isto é, bonecos feitos de cortiça. Também podem ser designadas como óperas ao mesmo tempo jocosas e sérias.

padrinho profissional quanto anjo-da-guarda protetor em sua vida pessoal, pois o considerava um repórter diferenciado e redator especialmente talentoso.

Em função disso, fosse ou não por ele solicitado, sempre o indicava quando consultado ou atendia a seus pedidos de socorro em várias situações de crise, de instabilidade financeira, até mesmo por absoluta falta de perspectivas de trabalho.

Com efeito, ao longo de sua trajetória laboral acidentada, já que por diversas vezes interrompida e retomada, Dines viria a recomendá-lo vivamente para assumir postos cobiçados e porventura vagos, nas redações de jornais ou revistas, fosse no Rio de Janeiro ou em São Paulo, e até mesmo em Portugal na década final em vida.

Este apoio fundamental recebido se fez presente, sobretudo, nas frequentes entressafras ou períodos de desemprego artístico em meio à intensa labuta profissional desenvolvida entre o jornal e o palco, principalmente durante os anos 1960-70 quando, inclusive, Grisolli já havia constituído família com um casal de filhos para prover.

Mesmo na posição de um amigo próximo de longa data, admirador de sua capacidade de trabalho e habilidade na escrita, Dines se ateve aos fatos na sugestão de um diagnóstico. Não se furtou a especular, porém, nesta mesma matéria que trazia o triste comunicado desta imensa perda, qual teria sido a verdadeira causa que, afinal, de acordo com a sua percepção, teria provocado sua morte repentina, aos 70 anos de idade, já que com tantos projetos ainda em vista e em plena ebulição – com a “cabeça tinindo, cheio de planos” –, ocupado com projetos futuros ou outros já em desenvolvimento (vide **Apêndice – Vida profissional na Linha do Tempo**, p.315).

Neste sentido, para este texto curto, conciso porém denso, Dines escolheu o subtítulo “O saldo”, na tentativa de equacionar sua obra contabilizando perdas e ganhos, realizações ou frustrações, sua capacidade de trabalho e de liderança no decorrer de sua trajetória profissional. Na viabilização de suas iniciativas, Grisolli passou grande parte da existência revezando dificuldades próprias da produção intelectual com precariedades inerentes à própria sobrevivência artística:

Excelente jornalista, excelente teatrólogo e roteirista, excelente diretor de teatro, excelente diretor de TV – mas no seu caso as excelências de nada adiantaram. Ninguém lembrava quem era, o que fizera, os lugares estavam ocupados. Quem vai ao vento perde o assento, sobretudo quando se passa dos 40. Começou jornalista e acabou jornalista. Sua atuação como editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* marcou o último arranco do jornalismo cultural no Rio de Janeiro. Seu último trabalho foi no *Correio do Brasil*, que se editou durante alguns meses em Portugal. E foi a pedido da diretora do semanário, Paula Ribeiro, que pouco antes de morrer, em novembro de 2004, sentou-se para registrar o seu *curriculum vitae*. No minguido saldo, talvez, a *causa mortis* (DINES, 2004).

Mesmo envolvido emocionalmente – e, portanto, nada isento –, porém com a devida humanidade permeando este seu esforço de proceder a um balanço final, Dines consegue resumir neste trecho, de maneira sensível e direta, a fragilidade exposta do ocaso de um artista, de uma vida cidadã engajada em deixar, por meio das realizações de sua obra, ao menos um mundo melhor do que aquele que encontrou.

Tampouco oculta as questões provocadas pela quase ausência de memória social no que se refere à Cultura brasileira, característica persistente e lamentável no Brasil, além dos riscos presentes ou latentes no mercado, para um artista veterano, por não se mostrar constantemente visível e em evidência, ativo e produtivo, em um país que até hoje ainda cultua a juventude como mérito.

Ao somar tudo isso em seu veredito final sobre Grisolli, Dines explicita os perigos iminentes que seguem ameaçando aquela sua mesma geração de diretores nacionais pioneiros: “Ninguém lembrava quem era, o que fizera, os lugares estavam ocupados. Quem vai ao vento perde o assento, sobretudo quando se passa dos 40”.

Em suma, exatamente daí é que advêm apagamentos históricos.

Uma dessas constatações extraídas de Dines, que reverbera neste estudo, diz respeito não só à preservação de acervos, mas ao registro histórico precário, omitindo feitos e nomes de profissionais vistos como atuantes justamente pela importância atribuída à sua obra. Até mesmo narrativas que desqualificam experiências cênicas efetivas, mesmo assim levadas adiante e que, em ritmo crescente com a passagem do tempo, acabam eliminadas de vez por este passado artístico negacionista de si próprio.

A princípio eventuais, até se mostrarem de fato deliberadas, estas omissões constituem lacunas em nossa historiografia que vão sendo pulverizadas, trituradas por esquecimentos ‘homeopáticos’. Por sua vez, ocultamentos ‘desmemoriados’ aos poucos também se impõem, se esfumaçam em paulatinas omissões posteriores deles resultantes. Deste modo, impedem reconhecimentos qualitativos de nosso histórico teatral recente e dos experimentos cênicos originais de fato efetuados.

Mesmo descontadas as características de um mercado de trabalho temporário, com prazos determinados por realidades hostis, senão provisórias, o valor decorrente do mérito individual torna-se refém de uma estrutura disfuncional viciada, emperrada pela desigualdade estrutural tanto de acesso quanto de oportunidades criadas para a maior parte da população.

Sintoma ameaçador, esta desvalorização sistêmica somada a um desprestígio social crescente até hoje ainda parecem reservados no Brasil, lamentavelmente, ao trinômio Arte-Educação-Cultura. Esta equação básica passa a ser encarada como prioridade absoluta apenas quanto adiada para os próximos governantes, sempre procrastinada em vez de se afirmar e se firmar como um marco axial ou mesmo inegável índice de desenvolvimento social.

Neste contexto nada propício para o exercício artístico, para ofícios intrínsecos à atividade teatral, em geral este fardo sobra para os próprios artistas, lado mais fraco da corda que estica e arrebenta a cada realização abreviada ou frustrada. Surge assim a necessidade imperiosa de praticamente recomeçar quase tudo de novo, para viabilizar a produção da próxima montagem ou encenação em vista. As profissões artísticas continuam metodicamente submetidas, assim, a roerem demasiados e indigestos ‘ossos do ofício’ para seguirem adiante.

Dines ainda menciona o longo período de oito anos em que Paulo Afonso liderou a editoria do *Caderno B* marcando, conforme sugere, “o último arranco do jornalismo cultural no Rio de Janeiro”. Por fim, ainda arrisca outro aspecto causal, um derradeiro diagnóstico para melhor entender o que denomina como “minguado saldo” – ou, como também poderíamos identificar aqui, neste estudo –, o triste fim de Paulo Afonso Grisolli em terras lusitanas: “Algo atrapalhava, o Brasil talvez lhe fizesse falta. Mas o seu banzo era a falta de trabalho”.

No caso de Paulo Afonso, o ‘banzo’ seria a saudade de se envolver com novas ideias, criações, planos ou planejamentos artísticos.

Acometido por sérios problemas de saúde, tanto no coração quanto no pulmão, e apesar de se manter intelectualmente ativo em seu derradeiro ano de vida, encontrava-se em penúria financeira naquele ano de 2004 por absoluta falta de algum patrocínio continuado ou mesmo financiamento parcial que assegurassem a remuneração por seu trabalho, embora contando com projetos artísticos já em andamento e outros planos audiovisuais já em vista (vide **Apêndice** (p.– *Vida profissional na Linha do Tempo*, p.316).

Frutos de seu primeiro casamento com a médica Norma Maria Ferreira da Costa, que também trabalhou como sua figurinista-colaboradora em alguns de seus espetáculos, deixara no Brasil, além da intensa vida profissional pregressa, dois descendentes diretos: sua filha arquiteta Luciana e o filho fotógrafo Mário, que ficaram no país desde sua transferência transoceânica, cerca de uma década antes, para esse circuito profissional por ele triangulado entre Lisboa-Coimbra-Porto em sua pretendida, e tão desejada, inserção no mercado profissional português.

Grisolli falece aos 70 anos de idade, no dia 23 de dezembro de 2004, antevéspera do Natal – em Cascais, Distrito de Lisboa, Portugal, onde fixou residência casado em segundas núpcias com a esposa portuguesa Teresa Maria Chaves, nos últimos tempos também constante parceira profissional, além de mãe da filha portuguesa de ambos, Maria Affonso Grisolli.

Reflexões finais

Há dois tipos de história. Uma é a história científica, acadêmica, aparentemente descomprometida com as lutas do presente, destinada a reconstituir o passado pela recolha de seus vestígios ou monumentos. Este é um tipo de história relativamente recente, que só adquire contornos efetivos a partir do século XIX com Ranke ¹⁹⁴: “A história como ela realmente aconteceu”. A outra história, praticada desde a Antiguidade Clássica, é aquela pensada como auxiliar da política, exercendo um papel de pedagogia cívica. A história seria aqui um repositório de acontecimentos e personalidades exemplares do passado, cuja memória deveria ser preservada para guiar as gerações presentes e futuras. É a história “mestra da vida e luz da verdade” de Cícero (Christian LYNCH ¹⁹⁵, *Os 60 anos do golpe: militarismo acossado e civilismo em alta*. Canal virtual *Meio Político*, 06 mar.2024).

Esta reflexão historiográfica, elaborada já em plena terceira década do século XXI, recua para meados do XX, pois ainda se pretende crítica das precariedades que rondam e das dificuldades que cerceiam, na prática, a atividade cênica no Brasil – constatação realizada, parece, que desde sempre.

¹⁹⁴ Leopold von Ranke (1795-1886) foi um dos maiores historiadores alemães do século XIX, e é frequentemente considerado como o pai da "História científica".

¹⁹⁵ Cientista político, editor da revista *Insight Inteligência* e professor do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ).

Ainda mais numa época como esta aqui recortada, escolhida para ser vasculhada e pensada a partir de meados do século passado, quando ainda não se podia contar com esta variedade de possibilidades trazidas pela tecnologia, atualmente disponíveis mediante recursos audiovisuais ao tratar, como matéria documental, registros cênicos da produção artística contemporânea.

Naturalmente, neste sentido, a pesquisa se deparou com variadas dificuldades em tentativas (às vezes, até bem-sucedidas) de localizar material iconográfico, a fim de complementar informações coletadas em depoimentos, entrevistas, acervos particulares, arquivos, anotações pessoais manuscritas ou datilografadas confrontadas com dados recolhidos em hemerotecas ou bibliotecas.

Muitas buscas por imagens e sonoridades, sempre vistas como complementares, que pudessem ilustrar concretamente os experimentos indomados, ‘materializando’ ideias cênicas e propostas experimentais ao orientar, ao menos parcialmente, o curso desta investigação no rumo de nosso passado teatral nem tão imediato assim. Afinal, este recuo analítico aqui proposto já ultrapassa algumas décadas. Atualmente, então, já conta bem mais de meio século...

Aliás, esta circunstância cronológica acaba constituindo inevitável agravante para uma Cultura ainda ‘seletiva’ como a brasileira, que não costuma preservar memórias nem cultivar potenciais desdobramentos, sequer valorizar uma ‘geografia’ de ocupação das Artes e da Educação, tanto em território físico delimitado quanto no imaginário identitário nacional ¹⁹⁶.

Quanto à esta inexistência de mais iniciativas consequentes em prol da preservação de muitos dos espetáculos tidos como potencialmente marcantes para nossa historiografia cênica, trata-se de algo bem mais grave do que uma suposta ‘pobreza’ documental. Sobretudo montagens realizadas no miolo do século passado, em plena vigência de uma censura perversa institucional, das quais sobraram ao menos raras imagens devidamente tratadas ou catalogadas.

¹⁹⁶ Ultimamente, em realidade, este aspecto um tanto sabotador de nossa efetiva memória cultural e artística vem sendo até amenizado pelo preenchimento, embora pontual, de lacunas existentes no percurso histórico desta área cênica, graças a projetos de pesquisa recentes, realizados em nível de pós-graduação ou ainda em curso, desenvolvidos e referendados academicamente ao serem absorvidos pela historiografia oficial.

Constituiriam vestígios ricos ¹⁹⁷ – no sentido mesmo desejável de fornecer referências visuais fundamentais para o próprio exercício cênico daquela ocasião em evidência –, configurando influências decerto compreensíveis e, assim, constituindo heranças estéticas transmissíveis a serem deixadas para a posteridade cênica, caracterizando a sua contemporaneidade latente – ou seja, elementos transfigurados em matéria documental, porventura apoios valiosos em eventuais pesquisas e análises futuras na reconstituição descritiva da nossa atividade teatral.

Nossa extensa galeria de personalidades artísticas, que se tornaram figuras teatrais marcantes não somente pela continuidade de trabalho mas, sobretudo, pela qualidade da obra produzida, vão sendo paulatinamente esmaecidas e borradas pelas gerações que se sucedem, anulando-se assim as decorrentes influências que talvez pudessem exercer sobre subsequentes linguagens artísticas experimentais, desenvolvidas nas práticas cênicas contemporâneas.

Apesar de merecedoras de reconhecimento por suas contribuições diferenciadas para a cena nacional, desprezam-se suas referências estéticas que, deste modo, acabam condenadas ao limbo enfeitado desses chamados ‘apagamentos’.

Artistas ‘imensos’ devido à estatura de sua obra realizada ainda sofrem boicote ou negação – ou mesmo passam por omissões deliberadas por parte dos próprios pares que deveriam cultuá-los, quando não são invariavelmente submetidos a ‘esquecimentos’ históricos em processo ou mesmo a menosprezos quase consumados – tendência perfeitamente visível, hoje em dia, na formação dos novos profissionais.

Esta percepção envolveria, especialmente, procedimentos coletivos de criação e de produção teatral afinal efetivados. Ainda não absorvidas formalmente, algumas encenações ‘experimentais’ passam a ser consideradas enquanto tal por narrativas ainda em elaboração sendo, enfim, reconhecidas não apenas como originais, mas decerto algo pioneiras entre nós.

Afinal tratadas como ‘ineditismos’, emergem determinadas ocorrências estéticas adotadas e desenvolvidas pela precária, embora resiliente, produção teatral brasileira

¹⁹⁷ Indícios materiais que possam se revelar preciosos tais como, por exemplo: qualquer impresso, ilustrado ou não; fotos para divulgação (mesmo sendo ‘posadas’, quer dizer, sem revelar qualquer movimento cênico); desenhos cenográficos, croquis ou esboços de figurinos, adereços ou caracterizações em uso; plantas-baixas de espaços cênicos ou maquetes cenográficas; ou mesmo algum acervo representativo de figurinos e adereços que pudessem inspirar e auxiliar em seu eventual aproveitamento – historicamente fiel e, portanto, bem mais detalhado.

surgida exatamente naquelas conturbadas décadas correspondentes aos meados do século XX.

Além disso, estes ‘esquecimentos’ factuais perceptíveis, já que até hoje presentes, condicionam perversos desdobramentos atingindo diretamente esta memória cultural nacional. Como se não bastasse o resistente percurso profissional cumprido, omitem personalidades teatrais atuantes, cujas contribuições dadas por seu trabalho e iniciativa, deixadas como legado relevante para a atividade cênica permanecem sem um merecido registro à altura de sua obra.

A incidência de uma espécie de ‘tradição desmemoriada’ – constatada neste estudo de modo recorrente – seria acaso decorrência de determinadas ‘amnésias’ históricas há tempos instaladas no meio artístico: o estudantil ainda em formação ou mesmo já profissional atuante? Há que pensar no que poderia se contrapor a tudo isso, a força contrária necessária para alterar este panorama, mesmo situado além da própria formação técnica profissional nesta área cênica.

Isto diria respeito diretamente ao quase total desconhecimento de nosso passado cênico imediato, corroborado por parte não apenas de um público fiel, naturalmente leigo, embora siga se mostrando interessado em nossa produção teatral nativa e em atividade ininterrupta. Mesmo virtualmente, prestigiada no período pandêmico ainda recente, tanto por parte dos estudantes em formação ou dos próprios profissionais de grupos já formados pelo seu trabalho continuado.

Entretanto, algo proveniente de nossa própria tradição cultural sabotadora e, neste sentido, deficitária e ainda precária, acaba impondo às novas gerações profissionais de artistas da cena, sejam iniciantes ou não, um desconhecimento generalizado em relação às dinâmicas de perdas e ganhos – ou seja, avanços e retrocessos que entram sempre em jogo no fazer teatral, notadamente quanto aos modos de produção artística, outra frente exemplar para eventuais estudos de possibilidades para a viabilização comercial garantidora de variada atividade teatral.

Porém, como elementos definidores, as questões competitivas e divisionistas quanto ao público potencial assumiriam maior influência determinante, voltadas preferencialmente para a inserção no exíguo mercado em voga – paralelamente à formação de outras novas plateias.

Neste sentido, ganha inevitável importância a conquista profissional – agora tida como sagrada e até ‘sacralizada’ – já que unicamente condicionada por maior ‘visibilidade de mídia’, geralmente regra geral para intérpretes que vivem exclusivamente de suas imagens veiculadas.

Em suma, em detrimento daquilo que se constituiria, na linha do tempo cronológico, como referências estéticas preciosas para o funcionamento adequado de um mercado mais dinâmico e diversificado, que possa abrigar concorrências estimulantes pela qualidade apresentada, absorvendo a desejável comercialização das atividades cênicas com as novas plateias já formadas – este constitui outro eterno pré-requisito sempre subestimando, sobretudo na interiorização nacional, um público potencial desamparado, praticamente ‘virgem de teatro’.

Na contramão, inclusive, de certo depuramento artístico neste movimento intensificado de saudável experimentação, de descobertas, de apreensão das dinâmicas criativas do passado, que tradicionalmente se sucederam em nossa produção cênica.

Só que devidamente ‘abrasileiradas’, canibalizadas, antropofagicamente deglutidas e paulatinamente apropriadas para, na sequência, serem retroalimentadas pelas práticas estéticas híbridas que se tornam típicas desta nossa contemporaneidade.

Para tanto, convém reconhecer também que, nas últimas décadas, a atividade teatral se intensificou sobremaneira, praticamente em todas as regiões do Brasil, embora o eixo sudestino composto por algumas das maiores cidades do país, notadamente pelas capitais-polo regionais, ainda responda e concentre há cerca de um século – verdade seja dita, de modo cada vez menos monopolizador ou mesmo hegemônico – parte significativa da produção artística brasileira.

No decorrer deste longo período referido, a historiografia mais recente do nosso teatro acusaria o surgimento de uma safra considerada ‘especial’ – já que pioneira – envolvendo marcantes encenadores que, contraditoriamente, permanecem em parte ignorados pelos novos contingentes profissionais. Figuras basilares, de notável consistência e influência que, por seus próprios méritos advindos de trabalhos apresentados, se tornaram essenciais ao movimento de produção do teatro nacional, contribuindo definitivamente para configurar, e mesmo alavancar com criatividade e inovação, a nossa contemporaneidade cênica em curso.

Uma boa notícia ainda a registrar seria o visível processo de revigoração da atividade teatral nestes últimos anos pós-pandêmicos do coronavírus Covid-19, talvez como resposta à demanda reprimida pela interditada concentração de pessoas em recintos fechados, devido ao isolamento social compulsório que, por fim, se revelou e resultou ainda bem mais alongado.

Na convivência docente, já por décadas, com alunos de Artes cênicas e jovens talentos despontando em começo de carreira profissional, a má notícia seria que praticamente todas essas expressivas figuras cênicas autóctones do passado permanecem, de certo modo, ainda alijadas na formação e desenvolvimento desses novos estudantes de interpretação teatral, que acabam privilegiando a atividade cênica voltada, principalmente, para o segmento audiovisual.

Muitos atores e/ou diretores iniciantes, recém-formados por compactos cursos livres de Artes cênicas – alguns taxados como ‘caça-níqueis’ e que, ultimamente, proliferaram – sequer ouviram falar, por exemplo, dessas obras teatrais aqui analisadas e nem de sua existência ou mesmo relevância artística. Tampouco de sua importância para o teatro praticado no país naquele determinado período violentamente repressivo, seja em termos culturais ou históricos.

A permanecerem ignorados, seus nomes e suas obras injustamente colocados à margem da Cultura ‘oficializada’ seguem ameaçados pela indesejada condição de se tornarem descartáveis, prestes a rumarem céleres – mediante a colaboração aparentemente quase metódica imposta pela ‘desmemória’ nacional – para a posição de provável indicativo de mais um sistemático e previsível apagamento contumaz, em decorrência de sua menosprezada qualidade estética e produtividade corajosa.

Talvez conviesse lembrar, ao menos, alguns nomes: muito embora, neste sentido de identificação pessoal, a listagem de recorrências desta situação no Teatro Brasileiro parece quase que interminável. Mesmo sem sequer adicionar nomes de intérpretes, famosos ou não, ou daqueles demais artistas da cena que compõem a atividade profissional como um todo.

Porém, esta indicação costuma constituir tarefa profundamente arriscada como decisão de apontar individualidades nomeando-as expressamente pois sempre se depara, com certeza, com a possibilidade real de omitir obras ou mesmo nomes potencialmente ‘referenciais’.

De todo modo, vale exemplificar aqui alguns representantes desta geração inicial de modernos diretores brasileiros e ainda outra safra que a sucedeu pois, lamentavelmente, esta disfuncionalidade histórica, neste caso, evidentemente não se aplica apenas a Paulo Afonso Grisolli – constituindo algo, por si só, inclusive excludente de nossa riqueza cultural não sudestina.

Nesta condição, poderíamos incluir a memória de – ‘não só, mas também’ – Martim Gonçalves, Flávio Rangel, Flávio Império, Maria Esther Stockler, José Agripino de Paula, João das Neves, Ilo Krugli, Fauzi Arap, Luiz Carlos Ripper, José Renato Pécora, Oduvaldo Vianna Filho (o ‘Vianinha’), Luiz Antônio Martinez Corrêa, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Peixoto, João Bethencourt, Klauss Vianna, Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Paulo José. E tantos outros encenadores ainda que, assim como estes citados, marcaram presença talentosa e produtiva entre nós e que já se foram.

Ao posicioná-los no mesmo patamar, convém colocá-los na companhia de outros expoentes mais recentemente atuantes e reverenciados por suas magistrais contribuições – tais como Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Abujamra, Augusto Boal, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Naum Alves de Souza, Domingos de Oliveira ou Aderbal Freire-Filho, dentre outros que igualmente alcançaram algum reconhecimento na mesma condição de ‘mestres da cena brasileira’.

Ainda há os que, atualmente, permanecem ativos como Amir Haddad, José Possi Neto, Celso Nunes, Gabriel Vilela, Hamilton Vaz de Oliveira, Gerald Thomas, Felipe Hirsch, Antônio Araújo, Elias Andreato, Luiz Fernando Lobo ou Sidney Cruz. Sem esquecer, claro, as contribuições femininas, por exemplo, dadas pelas lideranças de Bia Lessa, Monique Gardenberg, Christiane Jatahy, Yara de Novaes, Georgette Fadel, Celina Sodrê ou Ticiane Studart. Ou, ainda, das mais recentes revelações, como encenadores premiados, da dupla dinâmica do teatro musical brasileiro Charles Moëller & Cláudio Botelho, além de outros diretores jovens bastante premiados tais como João Fonseca, Daniel Hertz, Marco André Nunes ou Rodrigo Portella. Mesmo assim, de todos os considerados, certamente omite-se ainda um ou outro nome.

Entretanto, em geral valorizando sempre seus respectivos grupos, geracionais e geradores de trabalhos coletivos e colaborativos de excelência cênica, sendo comandados por estes ilustres brasileiros praticamente ‘desconhecidos’ enquanto formadores libertários de novos artistas e de outras novas plateias interessadas tanto em Cultura quanto em Educação, Arte e Teatro.

Nomes marcantes e exemplares, a integrar um genuíno manancial de encenações brasileiras de destaque, alguns deles tendo, inclusive, trabalhado como assistentes de direção daqueles “diretores-pedagogos” estrangeiros, praticando teatro lado a lado de seus mestres com quem, juntos, inovaram a cena nacional enfim ‘modernizada’ em meados do século passado.

Consolidada e sedimentada como ‘outra’ maneira de se fazer teatro, esta renovação consensual se apresentou, portanto, pronta para absorver eventuais e decorrentes desdobramentos estéticos, conceituais ou híbridos, emergindo durante os anos contraculturais das décadas de 1960-1970 – assim como este ‘caráter experimental’ aqui sendo posto em questão.

Dentre diversos trabalhos ‘em progresso’ acontecendo na cidade à procura de outras teatralidades possíveis, na metade final dos anos 60 surge no Rio de Janeiro esta adesão pioneira ao experimentalismo adotado enquanto categoria estética conceitual – um aspecto que se infiltrou de vez e se tornou parte inseparável de algumas práticas cênicas inventadas por Paulo Afonso Grisolli, irradiando influências para a atividade cênica brasileira dali em diante.

Ao compor estas cenas aqui denominadas ‘indomadas’ – teatralmente transgressoras, mesmo para aquela época, ameaçada por certo ‘teatro de agressão’ já em voga –, Grisolli conduz alguns processos coletivos inéditos para a criação cênica que, a partir de então, seguiria inegavelmente identificada como arte coletiva e adepta de determinada ‘tônica experimental’, tornada imprescindível para a elaboração de montagens teatrais sintonizadas com ‘o espírito de um tempo revolucionário’, espetáculos voltados para a experimentação formal ainda em vias de ser convencionalizada.

Portanto, nesta perspectiva de visualizar uma ‘cena cultural expandida’ em relação ao percurso profissional realizado por Paulo Afonso ainda se incluiria, no saldo final, aqueles experimentos efetuados não apenas na dramaturgia ou unicamente na encenação. Também contariam para sua afirmação artística, por exemplo, as experimentações que efetivou com temáticas assertivas brasileiras, representativas em novos teleformatos experimentais pensados, propostos e aplicados na narrativa teledramatúrgica do segmento cênico audiovisual.

Mesmo num ambiente jornalístico de intimidação, com ‘ameaças e mordanças’ impostas a uma imprensa submetida à rigorosa censura prévia como ‘terror de Estado’,

Grisolli tentou imprimir sua postura engajada, culturalmente militante, durante todo este período em que esteve, como redator-chefe, à frente do suplemento cultural diário mais prestigiado da época.

Como apontou Alberto Dines, Paulo Afonso contribuiu para implementar um dos últimos movimentos revolucionários, tanto em termos gráficos quanto de conteúdo, ocorrido no jornalismo carioca de 1964 a 1972, período da sua editoria de redação do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, sempre numa linha combativa e resistente ao regime de exceção político-militar em vigor no País durante todo este período e indo bem mais além, ao menos até 1985, quando se inicia nova etapa histórica nacional com a redemocratização na chamada “Nova República”.

Ainda resta a considerar a ‘persistência cultural’ de Paulo Afonso, até o final da vida, em sua dedicada militância como escritor tentando ocupar mais espaço num meio literário de produção voltado preferencialmente para os jovens leitores, sempre em busca de ampliar e conquistar maior mercado consumidor ao mirar especialmente o público infanto-juvenil.

Diretor ou autor, produtor ou empreendedor, jornalista ou editor, agente público ou gestor cultural – sua versatilidade e vocação realizadoras o incluem no seleto grupo brasileiro dos encenadores modernos e pioneiros ao aderirem à revolução estética ocorrida na transformação da cena brasileira na década de 1960 – que ainda se desdobra e invade a seguinte, a de 1970.

Em última análise, o estudo desta tríade de montagens teatrais destacadas de um volume considerável de sua obra cênica produzida – *Onde canta o sabiá* (1966-67), *A parábola da megera indomável* (1968) e *Alice no país divino-maravilhoso* (1970) – pretende reafirmar a consistência da herança potente deixada por Paulo Afonso Grisolli por meio destas contribuições se porventura, ao menos tardiamente, reconhecermos sua relevância e efetiva influência na configuração histórica plural mais recente das linguagens praticadas pelo Teatro Brasileiro ao longo das últimas décadas.

Referências

Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT, UNIRIO, 1996.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARQUIVOS e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral/Rio de Janeiro: Funarte, 2016. 248 p.: il., color.; 23cm; ISBN 978-85-7507-177-9.

ARRABAL, José; **LIMA**, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRABAL, José; **LIMA**, Mariângela Alves de; **PACHECO**, Tânia. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

ATTRIDGE, Derek “What Do We Mean by Experimental Art?”, *Angles* [Online], 6 | 2018, online since 01 April 2018, connection on 10 February 2021. “O que queremos dizer com arte experimental?” Tradução de Marcelo Morato. Disponível em: <http://journals.openedition.org/angles/962>

BOAL, Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 213-251, jul. 1968.

BRANDÃO da Silva, Tania (org.). *O teatro através da história*. Volumes I e II – “O teatro brasileiro” e “O teatro ocidental”. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

BRANDÃO da Silva, Tania. O teatro brasileiro no século XX – as oscilações vertiginosas. *Revista do IPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 29, n.1, p. 300-335, 2001.

BRANDÃO da Silva, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. ISBN 85-7577-007-1

BRANDÃO, Tania; **GUSMÃO**, Henrique; **ALEIXO**, Valmir (orgs.). *Teatro e sociedade: novas perspectivas da história social do teatro*. Riode Janeiro: 7Letras, 2021. ISBN 978-65-5905-159-5

BRANDÃO da Silva, Tania. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: KAZ, Lionel (org.). *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005.

BRANDÃO da Silva, Tania. Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDÃO da Silva, Tania. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edelcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design, 2010.

BRECHT, Bertolt. Um teatro moderno: o teatro épico – notas sobre a ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. In: UNSELD, Siegfried (org.). *Bertolt Brecht: estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia Editora, s/d.

BUSETTO, Cássio Gustavo. “O nacionalismo em *Onde Canta o Sabiá* de Gastão Tojeiro” Revista *Letras*, Curitiba: Editora UFPR, n. 60, p. 207-221, jul./dez. 2003.

CARREIRA, André (2021) “Buscando no escuro dos tempos o brilho dos vagalumes: experiências contemporâneas nas Artes Vivas” (Apresentação) Dossiê (org.): *Atuação cênica contemporânea brasileira. Humanidades em Revista - Volume 3*. Número 1. 2021-1 ISSN 2674-6468
Disponível em: humanidadesemrevista@unirio.br Acesso em 08.08.2021.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque (2012) *Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria. São Paulo, 2018.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.); prefácio de Silviano Santiago. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

D’ARAÚJO, Maria Celina. *A cara do nacionalismo de direita no Brasil*. Plataforma Democrática/Fundação FHC e Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 19 jun.2024.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, vol. 1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. ISBN 85-7110-722-X

DINES, Alberto. *Observatório da Imprensa: ‘Curriculum vitae’ virou ‘causa mortis’*. “Autobiografia convertida em auto-obituário”. Edição 309, 28 de dezembro de 2004. Acesso em 28 ago.2021. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/curriculum-vitae-virou-causa-mortis-zap/>

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

EICHBAUER, Hélio. [Currículo]. Enviado pelo artista em 24 de abril de 2011. Espetáculo: *As Troianas* – 1966; *Raimunda, Raimunda* – 1973. Não catalogado / Enciclopédia Itaú Cultural

FARIA, João Roberto; **GUINSBURG**, Jacó (orgs.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 2v.

FARIA, João Roberto Faria (2011), “Teatro e Política no Brasil: os Anos 70”. In: *O teatro na estante*, p.163.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

GILBERTO Porto Ferreira, Antonio. *O rasto atrás de Jorge Andrade*. – Um estudo sobre a peça autobiográfica e a primeira encenação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2025.

GOIABA, Ruy. 2021, *o ano do sarrafo baixo*. In: Revista digital *Crusoé*, 24.dez.2021, edição 191.

GRISOLLI, Paulo Afonso et **LEMOS**, Tite de. *A Sagrada Família* 2ª Menção Honrosa – Prêmio Serviço Nacional de Teatro 1966. SNT / MEC: Rio de Janeiro, 1967.

GRISOLLI, Paulo Afonso. Rio de Janeiro: CEDOC / Funarte. Dossiê Personalidades Artes Cênicas.

GRISOLLI, Paulo Afonso. *Trilogia do Avatar*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975.

GUENZBURGER, Gustavo. *Rio, o teatro em movimentos: estética, política e modos de produção*. Rio de Janeiro: Garamond, 2020. ISBN 97865-5937-010-8

GUINSBUG, Jacob; **FARIA**, João Roberto; **LIMA**, Mariangela Alves de (orgs.) *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

GUINSBURG, Jacob; **PATRIOTA**, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Ficções purificadoras e atroztes: entre o teatro e a crônica de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.

GUSMÃO, Henrique Buarque de (org.). *Novas história do teatro*, 1ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2024. ISBN 978-65-8603-948-1

GUSMÃO, Henrique Buarque de. “O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.15, n. 28, p. 209-222, janeiro-junho 2014.

HERZOG, Thiago. *Teatro brasileiro em panorama: concepções de história e teatro em Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

KOSOVSKI, Lúcia et **SANTANA**, Jussilene. *MAM: 1964–1970 de portas abertas para as artes cênicas*. In: *Moringa*, artes do espetáculo: João Pessoa, V. 13 n.1, jan-jun/2022, p.229.

LABAKI, Aimar et **GUARNIERI**, Gianfresco in **GARCIA**, Silvana (org.). *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Senac-SP, 2002, p.57.

LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro brasileiro moderno – uma reflexão*, transcrito de uma aula pública enunciada em julho de 1975 na Fundação de Artes de São Caetano do Sul (SP) e publicado na edição especial *Dionysos* TBC. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1979.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália – Arte & Cultura “Na Idade da Pedrada”*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial / RioArte, 1996, il.

MACHADO, Maria Clara. “Profissão e outros problemas de um grupo amador”, revista *Dionysos* n.27, p.51: SNT, 1986.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ED. São Paulo: Global, 1996. [1962]

MAMMÍ, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 13ª. ed. São Paulo: Atlas, 2021.

MICHALSKI, Yan. *O palco amornado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MICHALSKI, Yan. Paulo Afonso Grisolli (verbete). In: *PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAES, Marieta (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOSTAÇO, Edécio (org.). “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’.” In: *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design, 2010.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20378>

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PICON-VALIN, Béatrice. *Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico*. Entrevista à revista *Sala Preta* realizada por Marcos Bulhões, com participação de Verônica Veloso. Tradução de Verônica Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira. vol.11, n.1, dez.2011, p.193-211.

PICON-VALIN, Béatrice. *A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras/Folhetim, 2013.

PICON-VALIN, Béatrice. *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALIN, Béatrice. *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*. São Paulo: Sesc/Perspectiva, 2017.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PONTES, Paulo. “O autor brasileiro no teatro”. In: *Paulo Pontes: a arte da resistência*. (testemunho e teatro). São Paulo: Versus, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RABETTI, Beti. *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

REINALDIM, Ivair & **SOMMER**, Michelle Farias – orgs. (2020) *Experimentar o experimental: ou a pureza é um mi(s)to, furor da margem*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. Acesso em 01.06.2021. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2020/07/Experimentar-o-experimental.pdf>

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

REVISTA DO LUME. Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP / Centros e Núcleos Interdisciplinares-COCEN / Núcleo Interciplinar de Pesquisas Teatrais-LUME. Campinas: UNICAMP, n.6, junho de 2005. ISSN 1518-2800

ROCHA, Glauber. *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, p.45.

ROSENFELD, Anatol. *A Arte do teatro*: aulas de 1968 registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. ISBN 978-857914-079-2

ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977 (Coleção Debates)

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, 2ª ed.

SAGACETA, Julia Elena. “O teatro performático na cena conceitual”. *Urdimento* Revista digital. Setembro 2009. nº 13.

SCHWARCZ, Lilia Moritz *et* **STARLING**, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHENKER, Daniel. *Teatro dos 4*: a cerimônia do adeus do teatro moderno. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2018.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana*. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro, 6ª. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. ISBN 978-85-254-1977-4 (Coleção L&PM POCKET, v.831, 288p.)

VENEZIANO, Neide. *O Teatro de Revista no Brasil*: dramaturgias e convenções. Campinas, SP: Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. ISBN 85-7113-049-3

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 2ª. ed.

Outras Fontes

Depoimentos coletados:

- **Entrevista de Paulo Afonso Grisolli** concedida para **Tania Brandão** (1981, cópia datilografada). Rio de Janeiro: Acervo Cedoc/Funarte, Dossiê “Personalidades Artes Cênicas / Joel de Carvalho”.
- **Entrevista de Michel Robim** concedida para **Joana Tavares Ribeiro** (2010).
- **Personalidades teatrais**: Depoimentos II (Coleção Depoimentos, volume 2). Rio de Janeiro, 1977: MEC-Funarte-SNT.

- **Registros em áudio produzidos, transcritos e copidescados**

- **Amir Haddad** (Diretor cofundador de *A Comunidade*) – depoimento realizado no Rio de Janeiro, na casa do depoente localizada no bairro de Santa Teresa, em 12 de maio de 2019.
- **Betina Viany** (Atriz, estreou profissionalmente em *Alice no país Divino-Maravilhoso*, 1970) – entrevista realizada *on-line* em 31 de maio de 2024.
- **Clóvis Levi** (Escritor, dramaturgo, crítico teatral e professor) – entrevista realizada *on-line* em 06 de julho de 2024.
- **Colmar Diniz** (Ator-produtor, cenógrafo, figurinista e aderecista de *A Comunidade*) – depoimento realizado ao ar livre no Rio de Janeiro, nos Jardins do Museu da República (“Palácio das Águias”) situado no bairro do Catete, em 25 de maio de 2019.
- **Marcos Flaksman** (Cenógrafo e Diretor de Arte, 3 Prêmios *Molière*) – entrevista realizada *on-line* em 02 de dezembro de 2023.
- **Maria Esmeralda Forte** (Atriz-produtora de *A Comunidade*) – realizado no Rio de Janeiro, na casa da interlocutora situada no bairro do Jardim Botânico, em 22 de abril de 2019.
- **Michel Robin** (Ator, estreou profissionalmente em *Alice no país Divino-Maravilhoso*, 1970) – entrevista realizada na casa do depoente, em Laranjeiras, em 17 de janeiro de 2024.
- **Rubens Araújo** (Ator-produtor de *A Comunidade*) – depoimento realizado no Rio de Janeiro, na casa do interlocutor localizada no bairro de Copacabana, em 14 de maio de 2019.

- **Áudios transcritos e copidescados:**

- Paulo Afonso **Grisolli** / “Depoimentos para a posteridade”, com interlocução de Wilson Cunha e Maria Helena Khüner, dentre outros. Acervo digital do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), registro em 17 de julho de 1976, 120 min.
- Paulo Afonso **Grisolli** / “Técnicas de Direção”, convidado para proferir a palestra integrante do curso livre gratuito “Técnicas Teatrais”. Acervo digital do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), registro em 17 de outubro de 1977, 111 min.

- **Periódicos / Imprensa escrita**

Sobre **Paulo Afonso Grisolli**

- “BIBSA: duas e um ato”: Caderno B, *Jornal do Brasil*, 04 out.1960, edição 233, p.5.
- Curta entrevista com Paulo Afonso Grisolli. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 01 ago.1963.
- Paulo afonso Grisolli; “Onde Canta o Sabiá” , de Tojeiro, está no Teatro do Rio. Um Sabiá que canta diferente, graças a um diretor que trabalha diferente. *O Jornal*, [S.I.] 29 mai.1966.
- Um moço chamado Grisolli: entrevista. Luta Democrática, Rio de Janeiro, 24 jul. 1966.
- Grisolli: ator e diretor. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 set. 1968.
- Uma nova razão do teatro: por Paulo Afonso Grisolli. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 08 nov.1969.
- Grisolli: primeiro, o levantamento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 mai.1975.
- O depoimento de Grisolli no MIS. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 set. 1976.
- Grisolli acende o pavio. Cadê a explosão? Revista Isto É, São Paulo, 07 set.1977.
- Paulo Afonso Grisolli, em conflito com a classe média, dirige “Mas Quem Não É”. *Jornal do Brasil*, [S.I.], 11 jul.1979.
- De volta: Paulo Afonso Grisolli afastado desde agosto do trabalho por causa de uma estafa, volta à atividade teatral em 1983, com a peça “Quem Governa o Rei?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov.1982
- Grisolli vai voltar ao teatro. O Fluminense, Niterói, 23 nov.1982.
- Novidades de todos os gêneros: uma semana repleta de estreias começa hoje com “E Quem Governa O Rei?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan.1983.
- Abrindo espaços: nota sobre volta de Paulo Afonso Grisolli ao teatro. Revista Manchete nº 1606, [S.I.], p. 67, 29 jan. 1983.
- E Quem Governa o Rei? Uma busca se repete. Última Hora, Rio de Janeiro, 02 fev.1983.
- Candidatos à fama: como é que se escolhe o ator certo para cada papel? *Jornal do Brasil*, [S.I.], 19 jun.1983

Sobre ***Onde canta o sabiá***

- “Onde Canta o Sabiá”, *Folha de S.Paulo*: São Paulo, 10 nov.1963.
- BREAN, Denis. “*Onde Canta o Sabiá* aplaudida em 63, no Teatro Cacilda Becker”. *A Gazeta Esportiva*: São Paulo, 24 nov.1963.
- VIANA, Hilton. “*Onde Canta o Sabiá*: caricatura sentimental de 40 anos passados”. *Diário da Noite*: São Paulo, 27 jan.1964.
- SANZ, Luiz Alberto. Coluna *Teatro*: “O Sabiá Canta no Rio”. *Última Hora*: Rio de Janeiro, 20 mai.1966.

- “Estreia de *Sabiá* tem casa lotada”, *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 24 mai.1966.
- MICHALSKI, Yan. Primeira crítica: “Onde Canta o Sabiá”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 25 mai.1966.
- SANZ, Luiz Alberto. Coluna *Teatro*: “Excelente Canto do Sabiá”. *Última Hora*: Rio de Janeiro, 26 mai.1966.
- VAN JAJA, Coluna *Teatro*: “Onde canta o sabiá? (Hoje no Teatro do Rio)”. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro: 27 mai.1966.
- Coluna *Teatro*, “Paulo Afonso Grisolli”, *O Jornal*: Rio de Janeiro, 29 mai.1966.
- “Sabiá POP”, *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, mai.1966.
- GONÇALVES, Martim. Coluna *Teatro*: “Onde Canta o Sabiá”. *O Globo*: Rio de Janeiro, 01 jun.1966.
- VIEIRA, César. Coluna *Teatro*: “Onde Canta o Sabiá”. *O Jornal*: Rio de Janeiro, 02 jun.1966.
- LEITE, Luiza Barreto. Coluna *Teatro*, Crítica: “Onde Canta o Sabiá”. *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 05 jun.1966.
- VAN JAJA, Coluna *Teatro*: “Onde Canta o Sabiá”. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 05 jun.1966.
- OSCAR, Henrique. “Onde Canta o Sabiá” no Teatro do Rio, *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 07 jun.1966.
- ALENCAR, Edigar de. Coluna *Teatro*: Espetáculos do Rio / “Onde Canta o Sabiá”. *A Notícia*: Rio de Janeiro, 08 jun.1966.
- MICHALSKI, Yan. Coluna *Teatro*: “O Sabiá canta Iê-Iê-Iê”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 08 jun.1966.
- WOLFF, Fausto. Coluna *Teatro*: “Onde Canta o Sabiá”. *Tribuna da Imprensa*: Rio de Janeiro, 10 jun.1966.
- “Onde Canta o Sabiá no Teatro do Rio”. *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 11 jun.1966.
- “O Sabiá”. *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 14 jun.1966.
- OLIVEIRA, José Carlos. “Sabiá, Pelé, Pancada”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 17 jun.1966.
- MACHADO, Ney. Coluna *Show*: “O Charleston virou iê-iê-iê”. *Diário de Notícias*: 19 jun.1966.
- ALENCAR, Edigar de. Coluna *Teatro*: “Onde o sabiá canta diferente”. *A Notícia*: Rio de Janeiro, 23 jun.1966.
- ALENCAR, Edigar de. Coluna *Teatro*, “Gastão Tojeiro”. *A Notícia*: Rio de Janeiro, 28 jun.1966.
- “Espetáculo POP”, *O Globo*: Rio de Janeiro, 30 jun.1966.
- MACHADO, Ney. Coluna *Show*: “Cantando de Nôvo o Sabiá”. *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 06 jul.1966.
- “Sabiá Completa Cinquenta Representações”, *Gazeta de Notícias*: Rio de Janeiro, 07 jul.1966.
- VAN JAJA. “*Sabiá 66* Canta Gastão Tojeiro”, *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 22 jul.1966.

- “O Dia e a Mulher”, por Yvonne Simoens. “Pequeno Teatro Musicado”, *O Dia*: Rio de Janeiro, 19 ago.1966.
- “Espetáculos jovens e teatro para crianças”, *Jornal do Commercio*: Rio de Janeiro, 20 ago.1966.
- “Onde Canta o Sabiá”, *O Dia*: Rio de Janeiro, 28 ago. 1966.
- “O Sabiá canta ainda por pouco tempo”, *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 28 ago.1966.
- “Panorama do teatro: *Onde Canta o Sabiá*”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 06 set.1966
- *De novo ‘Onde Canta o Sabiá’*. *O Estado de S.Paulo*: São Paulo, 11 out.1966.
- “Mudou Algo One Canta o Sabiá e Agora o Tema é de Sexo”. *Diário de Notícias*: Guanabara, 30 mar.1967.
- VASCONCELOS, Ari. Crítica *Luzes da Ribalta*: “O novo canto do Sabiá”. *O Dia*: Rio de Janeiro, 30 abr.1967.
- VIEIRA, César. Coluna *Teatro*: Crítica. “Mais uma vez o Sabiá Cantando”. *O Jornal*: Rio de Janeiro, 06 mai.1967.

Sobre *A parábola da megera indomável*

- Primeira página (falsa) do *Jornal do Brasil*. Setembro/Outubro de 1968. *Programa da Peça*.
- *Correio da Manhã*, Guanabara: 17 set. 1968. JAFÁ, Van. “Lançamento”
- *Diário de Notícias*, Guanabara: 17 set. 1968. MACHADO, Ney. “O inovador Grisolli”.
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 22 set. 1968. MICHALSKI, Yan. “Parábola da Megera indomável”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 26 set. 1968. MICHALSKI, Yan. Cara a cara com a “Megera” (II)
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 27 set. 1968. MICHALSKI, Yan. Cara a cara com a “Megera” (III)
- *O Paiz*, Guanabara: 3 out. 1968. MACIEL, Luiz Carlos. “A Megera Indomável”
- *Jornal do Commercio*, Guanabara: 5 out. 1968. SCHAFFMAN, Elisa. “A Parábola da Megera Indomável”.
- *Revista Fatos & Fotos*: 17 out. 1968. “Megera Indomável faz revolução no espaço teatral”
- *O Dia*, Guanabara: 3 nov. 1968. LEVI, Clóvis. “Um teatro novo”.

Sobre o grupo *A Comunidade*:

- *Correio da Manhã*, Guanabara: 29 abr. 1970. ARARIPE, Oscar. CET-GB e a comunidade
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 3 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta = A comunidade e a destruição (I)
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 4 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta = A comunidade e a construção (II)
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 5 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta = A comunidade e a prática (III)

- O Globo, 15 out. 1970. (Entrevista) Amir Haddad: sou diretor sem qualquer preconceito.
- O Globo, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório – este é o teatro onde os atores pagam para representar” (2 colunas)

Sobre *Alice no país divino-maravilhoso*

- ROMÃO JÚNIOR, “A explicação de Alice (I)”. Palcos e Camarins, *Tribuna da Imprensa*: Guanabara, 01 jun.1970.
- ROMÃO JÚNIOR, “A explicação de Alice (II)”. Palcos e Camarins, *Tribuna da Imprensa*: Guanabara, 08 jun.1970.
- “Alice, uma estória do divino maravilhoso”. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 07-08 jun.1970, p.4.
- Coluna “Palcos e camarins”. *Tribuna da Imprensa*: Guanabara, p.4, 08 jun.1970.
- “Tudo é Alice”. *A Notícia*: Guanabara, 27 jul.1970.
- Alice no país divino e maravilhoso. *O Globo*: Guanabara, 13 jul.1970.
- TUMSCITZ, Gilberto. Coluna *Teatro* “O território livre de Alice”. *O Globo*: Guanabara, 20 jul.1970.
- OSCAR, Henrique. Coluna *Teatro*: “Alice no País Divino-Maravilhoso” estreará hoje. *Diário de Notícias*: Guanabara, 22 jul.1970.
- “ALICE no país divino maravilhoso”, *O Jornal*, Caderno D - Diversos, Guanabara: 29 jul.1970.
- ARARIPE, Oscar “Alice num país equivocado”. *Correio da Manhã*: Guanabara, 31 jul.1970. Acervo Cedoc/Funarte.
- Coluna “Por trás do pano-de-bôca”. *Tribuna da Imprensa*: Guanabara, 31 jul.1970.
- TUMSCITZ, Gilberto. “Alice no país divino maravilhoso”. Crítica de estreia, *O Globo*: Guanabara, 31 jul.1970.
- Teatro: “Grisolli e Alice”. *O Jornal*: Guanabara, 01 ago.1970.
- “Alice: um playground adulto no palco”. *Jornal do Brasil*: Guanabara, 02 ago. 1970.
- “Alice contra as trevas”. *Tribuna da Imprensa*: Guanabara, 05 ago.1970.
- ARRABAL, José. Coluna Teatro, “Em tórno de Alice”. *O Jornal*: Guanabara, 11 ago.1970.
- ARRABAL, José. Coluna Teatro. “Alice: pecados e virtudes”. *O Jornal*: Guanabara, 13 ago.1970.
- MACIEL, Luiz Carlos. “A nossa Alice (I)”. *Última Hora*: Guanabara. 03 ago.1970.
- MACIEL, Luiz Carlos. “A nossa Alice (II)”. *Última Hora*: Guanabara. 04 ago.1970.
- “Alice no país divino e maravilhoso”. *Diário de Notícias*: 18 ago.1970.
- “Alice: com que sonham as adolescentes (I)”. *Jornal do Brasil*: Guanabara, 19 ago.1970.
- “A Música de Alice”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 19 ago.1970.
- “Alice: com que sonham as adolescentes (II)”. *Jornal do Brasil*: Guanabara, 20 ago.1970.

Artigos e Crônicas (em jornal ou revista)

- **AFFONSO**, Eduardo. “Os cronistas fazem a história”, *Opinião/O Globo*, 23 ago.2025, p.3.
- **AGUALUSA**, José Eduardo. *As palavras que nos faltam*, Segundo Caderno, p.6, *O Globo*, 26 jul.2025.
- **ASTUTO**, Bruno. “Cancela?” – *O Globo*, 16 abr.2023, Revista *Ela*, p. 54.
- **CLETO**, Murilo. “Notas sobre a história de um dia histórico”, *Canal Meio Político*: veiculação e acesso em 17 de setembro de 2025.
- **DAMATTA**, Roberto. “O mal-estar da globalização”. *O Globo*, 28 fev.2024, Primeiro Caderno/Opinião, p.3.
- **GABRIEL**, Ruan de Sousa. “A irreverência como estilo de vida”, *O Globo*: 23 out.2024, Segundo Caderno, p.1.
- **GASPARI**, Elio. Coluna na seção “Política” no jornal *O Globo*, 30 abr.2023, p.12.
- **LYNCH**, Christian. *Os 60 anos do golpe: militarismo acossado e civilismo em alta*. Canal Meio Político, 06 mar.2024.
- **MEDEIROS**, Martha. “Ausência de abstração”. Revista *Ela*, *O Globo*, 4 ago. 2024, p.11.
- **MEDEIROS**, Martha. “Jogos eróticos”, revista *Ela*, p.10. *O Globo*: Rio de Janeiro, 19 jan.2025.
- **MOTTA**, “A língua dos gatos”. Jornal *O Globo*, Segundo Caderno, 26 nov.2021).
- **MOTTA**, Nelson. “A química do prazer”, *O Globo*, 26 mai.2023, Segundo Caderno, p.2.
- **MOTTA**, Nelson. *Lembro, logo existo: O Globo*, Segundo Caderno, 10 out.2025, p.5
- **PACHECO**, Tania. *GRISOLLI – Na arte e na vida, a ousadia do voo: O Globo*, 10 jan.1976, p.27.
- **PEREIRA**, Merval. *Lições da História: O Globo*, 30 abr.2023, p.2.
- **PONDÉ**, Luiz Felipe. “A contracultura não era paz e amor”, *Folha de S.Paulo*, 02 set.2019.
- **RABETTI**, Beti. “História do teatro ‘popular’ no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro”. In: Revista *Lume* do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas: Unicamp/Cocen, n.6, junho 2005, p.141-142.
- **RÓNAI**, Cora. “Tarcísio e o Manual da Burrice Endêmica”: *O Globo*, 11 set.2025, Segundo Caderno, p.6
- **VASCONCELLOS**, Nelson. *O Globo*, 05 mai.2023, “As fake news vieram para ficar”, Segundo Caderno, p.6.
- **VIANNA**, Luiz Fernando. *O rabugento feliz*, *O Globo*, 15 mai.2023, Segundo Caderno, p.1.

Digitalizações de manuscritos e de textos datilografados:

- Anotações de Paulo Afonso **Grisolli** sobre sua peça *A Parábola da Megera indomável*, datilografadas, s/d. Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Espetáculos Teatro Adulto”.
- Anotações de Paulo Afonso **Grisolli** sobre sua encenação de *O Barbeiro de Sevilha*, datilografadas, s/d; Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Teatro Adulto”.
- Sobre a montagem do musical *Alice no país Divino-Maravilhoso* (texto original de Paulo Afonso **Grisolli**, Sidney Miller, Tite de Lemos e Marcos Flaksman), 1970; Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Espetáculos Teatro Adulto”.

• Teses e Dissertações

AVERBUG, Larissa Guimarães. *Alice – uma dinâmica criativa irreversível* (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Design. Orientadora: Profa. Dra. Luiza Novaes. Rio de Janeiro, 2021.

CARREIRA, André. O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil. Relatório de pesquisa “Modelos teatrais, produção teatral, grupos teatrais” para a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). In: *Modelo de trabalho grupal no Brasil: dos amadores ao teatro de grupo*. Florianópolis: Ceart, 2007.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2012.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia*. Tese (Doutorado) UFBA (Universidade Federal da Bahia), 2009.

LIMA, Ana Luisa. *A produção teatral carioca: história, exemplos, experiências*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil – CPDOC da Fundação Getúlio Vargas – FGV-RJ.

MENDES, Helen Miranda. *O teatro e as políticas culturais: o caso do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

RABETTI, Beti. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo: 1988. Tese (Doutoramento em História) apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 1988.

SÁ, Álvaro de. *A Fundação Brasileira de Teatro no Rio de Janeiro – 1955-1969*. Primeiro capítulo. Dissertação defendida em 2011 no PPGAC da UNIRIO. Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti.

SILVA, José Jackson; **TORRES** Neto, Walter Lima: Considerações sobre o conceito de *site-specific* no teatro brasileiro. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.38, ago./set. 2020. Acesso em 27 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167>>.

SILVA, Tania Brandão da. *A encenação brasileira moderna: Teatro dos Sete*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Departamento de Direção do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 1990.

TAVARES, Joana Ribeiro (2010). *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. ISBN 978-85-391-0180-1. Parte II, cap.2, p.175. Tese (doutoramento) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 2010.

- **Sites**

A Comunidade. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399395/a-comunidade>

A contracultura não era paz e amor, de Luiz Felipe Pondé. Acesso em 15 mar.2021, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/luizfelipeponde/2019/09/a-contracultura-nao-era-paz-e-amor.shtml>

A parábola da megera indomável. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401505/a-parabola-da-Megera-indomavel>

Paulo Afonso Grisolli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349397/paulo-afonso-grisolli>. Acesso em 18 de fevereiro de 2022. ISBN: 978-85-7979-060-7

Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate, de Marcos Napolitano (UFPR) e Mariana Martins Villaça (História Social-USP). In: Revista Brasileira de História (*Print version* ISSN 0102-0188), vol. 18, n. 35. São Paulo: 1998 – texto disponibilizado em www.brasilecola.com e acessado em 21 abr.2010.

Videoaula *Tropicalismo: uma interpretação do Brasil*, texto veiculado em 30 jul.2009. Acesso em 22 abr.2010. Disponível em www.suapesquisa.com

- **Links / Podcasts**

- <https://www.academia.org.br/academicos/origenes-lessa/biografia>
- Link do livro *Novas histórias do teatro*, de Henrique Gusmão (org.) <https://ppghis.historia.ufrj.br/livros/novas-historias-do-teatro/>

- Podcast Sala TUSP : Origem do Teatro Experimental no Brasil (Youtube, Spotify)
<https://www.youtube.com/watch?v=C3Vmj0sk6I0>
- Artigo “Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo”, de Larissa de Oliveira Neves. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20378>
- <http://www.revistas.usp.br/salapreta>
Sala Preta, v. 17, n. 2 (2017)
- “Revistando o baú revisteiro”, de Neyde Veneziano, e “Eu sou meio perigoso nesta história de cacos: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro”, de Angela Reis e Daniel Marques (Ambos os artigos retirados de: *O percevejo*, 2004, Rio de Janeiro: Unirio, ano 12, n. 13, 2004)
- *Observatório da Imprensa, blog Zap!*: edição 309, 28 dez.2004. “*Curriculum vitae* virou *causa mortis*: autobiografia convertida em auto obituário”. Acesso em 28 ago.2021. Disponível em:
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/curriculum-vitae-virou-causa-mortis-zap/>
- "Poesia concreta" em: <https://brasilescola.uol.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>

• **Hiperlinks**

Hemeroteca Biblioteca Nacional

- *Jornal do Brasil* (RJ), 1960/1969 = Palavra-chave “Grisolli” (992 ocorrências)
- http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/10612
- http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/24803
- http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/28456
- http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/42438
Curta entrevista com Paulo Grisolli, por Yan Michalski: 01 ago.1963
- *A Electra Mambembe* / Yan Michalski
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/49196

Arquivo Nacional

- *Folha de rosto* do texto da peça *Alice*, original de Sidney Miller, enviado para censura prévia obrigatória e posterior montagem. *Arquivo Nacional*, BR NA RIO TN.CPR.PTE, 72p., p.1.
- Texto integral de *Alice no país divino-maravilhoso* – Livro 1, folha 78, de registro de peças teatrais: *Arquivo Nacional*, TN.CPR.PTE 72, p.70.

APÊNDICE – *Vida profissional na Linha do Tempo*



Paulo Afonso Grisolli
Em 1979, aos 45 anos de idade ¹⁹⁸

Bragança Paulista (São Paulo), 17 de maio de 1934
Cascais (Distrito de Lisboa, Portugal), 23 de dezembro de 2004

Década de 1950

(1953...1955)

- **Escolaridade:** aos 19 anos de idade, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), no Brasil, porém cursa somente até o 3º ano, sem completar o seu bacharelado

(1953...1956)

- Começa a trabalhar profissionalmente como **Repórter** das ‘Folhas’ (*Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite*), veículos diários impressos da cidade de São Paulo

¹⁹⁸ Registro fotográfico de autoria desconhecida: Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo.

(1954...1959)

- **Membro** da Comissão Paulista de Folclore (órgão vinculado ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura)

(1956...1958)

- **Redator** da revista *Visão*, em São Paulo

(1958)

- **Folclorista** contemplado com a *Medalha Sílvio Romero*, concedida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil por serviços prestados à defesa do folclore nacional

(1958-1959)

- **Chefe de reportagem** da sucursal de *O Globo* em São Paulo (SP)
- Participação como **Autor** nos Seminários de Dramaturgia Brasileira, iniciativa do Teatro de Arena de São Paulo, com a leitura pública de sua peça *A parábola da megera indomável*

(1959-1960)

- **Administrador** do Teatro de Arena de São Paulo – sediado no Teatro Opinião no Rio de Janeiro
- **Redator** do *Diário da Noite*, no Rio de Janeiro

Década de 1960**(1960...1963)**

- **Redator**, promovido a **Secretário de redação** da revista *Fatos & Fotos*, no Rio de Janeiro

(1960...1963)

- **Animador e realizador** do Teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleichem), no Rio de Janeiro

(1961)

- *Histórias para serem contadas*, de Osvaldo Dragún – Teatro da BIBSA, no Rio de Janeiro / Prêmio de **Melhor Diretor** (bolsa para estágio na França) no I Festival de Teatro Amador da Guanabara, promovido pelo grupo *O Tablado* (evento em sua primeira década de fundação)

(1962)

- *Quatro séculos de maus costumes (Auto da Barca do Inferno)*, de Gil Vicente e *Uma mulher de gravata*, de Leonardo Fróis) – Teatro da BIBSA / **Diretor**

(1962-1963)

- **Estagiário** no TNP-*Théâtre National Populaire* em Paris (com Jean Vilar) e no *Théâtre de la Cité de Villeurbanne* em Lyon (com Roger Planchon) / **Bolsista** do Governo da França

(1963-1964)

- **Fundador, animador e encenador** do *Grupo Mambembe*, em Niterói (RJ)
- *Electra*, de Sófocles – na liderança do *Grupo Mambembe*, em Niterói (RJ) / **Diretor**

(1964...1972)

- **Editor-chefe** do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro

(1964)

- *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo – Teatro de Arena da Guanabara, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *George Dandin*, de Molière – grupo de teatro franco-brasileiro *Les Comédiens de l'Orangérie*, Teatro Maison de France, Rio de Janeiro / **Diretor**

(1965)

- **Encenador** e um dos fundadores do grupo *Teatro de Repertório*, no Rio de Janeiro
- *Mortos sem sepultura*, de Jean-Paul Sartre, tradução de Jorge Amado – na liderança do grupo *Teatro de Repertório*, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *A vida impressa em dólar* (*Awake and sing*), de Clifford Odets – ainda liderando o grupo *Teatro de Repertório*, com produção de Fábio Sabag no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro / **Diretor**

(1966)

- *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, no Teatro do Rio, Rio de Janeiro / **Diretor**
- *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht – Teatro Serrador, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *As Troianas*, de Eurípedes / adaptação de Jean-Paul Sartre – Companhia Maria Fernanda, Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro / **Diretor**.
- *A Sagrada Família*, peça escrita em parceria com Tite de Lemos – *Menção honrosa* no II Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) / **Coautor**

(1967)

- *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais – Teatro Toneleros, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- **Tradutor** da peça *Vento nos ramos de sassafrás* (*Du Vent dans les Branches de Sassafras*), de Rennée de Obaldia

(1968-1969)

- **Criador e encenador** de *A Comunidade*, grupo de teatro experimental instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

(1968)

- *Vento nos ramos de sassafrás (Du Vent dans les Branches de Sassafras)*, de Rennée de Obaldia – com o grupo franco-brasileiro *Les Comédiens de l'Orangérie* no Teatro Maison de France, e com produção de Renato Pedrosa no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *A parábola da megera indomável*, de Paulo Afonso Grisolli – com o grupo de teatro *A Comunidade*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) / **Autor e Diretor**
- **Ator** em sua encenação de *A parábola da megera indomável*, com o grupo de teatro experimental *A Comunidade*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)
- *Catiti, Catiti* – Café-Concerto do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *Yes, nós temos Braguinha* – Café-Concerto do Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, *show* musical / **Diretor**

(1969)

- *Olho n'Amélia (Occupe-toi d'Amélie)*, de Georges Feydeau – *Companhia Eva [Tudor] e seus Artistas*, Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *Piquenique no front (Pic-nic en campagne)*, de Fernando Arrabal – com o grupo *A Comunidade*, espetáculo itinerante para apresentação em escolas públicas de Ensino médio, iniciativa Pró-Cultura, Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara (SEC), no Rio de Janeiro / **Diretor**

(1970)

- *Alice no país divino-maravilhoso*, autoria de Paulo Afonso Grisolli, Sidney Miller, Marcos Flaksman, Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel – Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro / **Coautor e Diretor**
- *MPB 4* – Café-Concerto Casa Grande, *show* musical, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- *Nara, Terra e Vila*, com Nara Leão, Trio Terra e Martinho da Vila – Boate Sucata, *show* musical, no Rio de Janeiro / **Diretor**

Década de 1970**(1970-1971)**

- *Carnavália* – Café-Concerto Casa Grande (1969), Rio de Janeiro; Boate Grinzing, *show* musical com diversos artistas-cantores e sambistas, no Rio de Janeiro / **Autor e Diretor**

(1971)

- *Tem piranha na lagoa*, revista teatral, produção de Nestor de Montemar, Circo da Lagoa, no Rio de Janeiro / **Autor e Diretor**
- **Professor** no Bloco-Escola anexo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), curso ‘Corpo, Som, Palavra’ – com Klauss Vianna e Sidney Miller

(1971-1972)

- **Editor** de *Programa em Revista*, publicação mensal de divulgação da programação teatral das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, distribuição gratuita no circuito teatral profissional

(1972)

- *Por mares nunca de antes navegados*, de Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos – produção de Orlando Miranda, Theatro Municipal do Rio de Janeiro / **Coautor e Diretor**
- **Realizador** do programa mensal *Viva Marília!*, com apresentação de Marília Pêra, na Rede Globo de Televisão / **Diretor**

(1973)

- *Raimunda, Raimunda*, de Francisco Pereira da Silva – Companhia Maria Fernanda, Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro / **Diretor**
- **Professor** no IV Festival de Arte na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – curso livre ‘Linguagem e expressão ultra verbal’
- *Avatar* – leitura pública do seu texto ainda inédito na Feira do Autor, Rio de Janeiro / **Autor**

(1973...1975)

- **Realizador** do programa semanal *A grande família* (textos de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, dentre outros colaboradores), na Rede Globo de Televisão / **Diretor**

(1974)

- **Realizador** do telefilme *Turma, doce turma*, de Oduvaldo Vianna Filho, na Rede Globo de Televisão / **Diretor**
- *Avatar*, montagem do seu texto em temporada na Sala Corpo & Som no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), encenação e cenografia de Luiz Carlos Mendes Ripper / **Autor**
- **Realizador** do telefilme *Exercício findo*, de Jorge Andrade, na Rede Globo de Televisão / **Diretor**

(1975)

- **Articulista** do jornal *Folha de S.Paulo*
- **Produtor-executivo** do seriado *Azambuja & Cia.* com o ator e comediante Chico Anísio, na Rede Globo de Televisão
- *Avatar, O temente senhor Jó e Palatravi malac mic* (rebatizada posteriormente em sua encenação, temporadas em 1977 e 1980, como *Não me maltrate, Robinson*) –

peças publicadas conjuntamente sob o título *Trilogia do Avatar* pela Editora Rio, Rio de Janeiro / **Autor**

- *Apto para o voo (Archaeopterix)* – poema para espetáculo de música cênica – montagem do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia, Salvador, música de Rufo Herrera e coreografia de Clyde Morgan / **Autor**

(1975-1976)

- *Nau Catarineta (Barca do Povo)* – autoria com Cecília Conde e Fernando Lébeis, ambos no elenco formado ainda por David Tygel, Lourenço Baeta e Caíque Botkay, colaboração corporal de Klauss Vianna; texto-guia para espetáculo em torno de um auto popular brasileiro – encenação no Teatro Fonte da Saudade, no Rio de Janeiro; e no Palácio das Artes e no Teatro Marília, em Belo Horizonte; depois, turnê por outras capitais pelo Brasil / **Coautor e Diretor**

(1975...1977)

- **Roteirista** da novela infanto-juvenil *O Sítio do Picapau Amarelo*, recriação audiovisual da obra de Monteiro Lobato, em parceria com Wilson Rocha, na Rede Globo de Televisão / **Coautor**

(1975...1979)

- **Diretor-geral** do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC-RJ)

(1976)

- *A Kuka de Kamaiorá*, de Leilah Assumpção – leitura pública de texto inédito realizada no Teatro Experimental Cacilda Becker, no Rio de Janeiro / **Diretor**

(1977-1978)

- *Não me maltrate, Robinson*, de Paulo Afonso Grisolli – originalmente *Palatravi malac mic*, encenada com Luiz Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi no elenco, e com a colaboração de Klauss Vianna no Teatro do Sesc da Tijuca, no Rio de Janeiro / **Autor e Diretor**

(1978)

- **Integrante da equipe de criação** do programa *Brasil'78*, apresentado por Bibi Ferreira, na Rede Globo de Televisão
- *Palatravi malac mic (Não me maltrate, Robinson)* – edição alemã da Suhrkamp Verlag, sob o título *Armer König Robinson*, tradução de Lorenz Thomerius após encenação no Teatro do Sesc da Tijuca, no Rio de Janeiro / **Autor**

(1979)

- **Realizador** do seriado *Malu Mulher*, com Regina Duarte, na Rede Globo de Televisão / Premiação internacional: *Iris 79*, da Associação Nacional de Programação de Televisão dos Estados Unidos da América e *Ondas 79*, da Sociedade Espanhola de Radiodifusão e Rádio Barcelona, Espanha
- **Membro-consultor** do Comitê Nacional da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte – **Sobrearte**, no Rio de Janeiro

- **Membro** do Conselho Consultivo da Escolinha de Arte do Brasil, juntamente com os especialistas arte-educadores Augusto Rodrigues e Ilo Krugli, no Rio de Janeiro

(1979-1980)

- **Coordenador de programas editoriais e Assessor especial** da Fundação Nacional de Artes – Funarte, durante a administração Roberto Parreira, no Rio de Janeiro
- **Criador e realizador** do disco experimental *Mário de Andrade, poesia e som*, sobre a obra poética de Mário de Andrade, com a participação de Cecília Conde, Maria Thereza [Tetê] Medina e Fernando Lébeis – edição CBC/Phonogram, selo ‘Festa’; reedição em 1981
- **Ator** no disco da sua autoria *Mário de Andrade, poesia e som* / **Autor e Diretor**

(1980)

- **Diretor-geral** do programa semanal *Malu Mulher*, na Rede Globo de Televisão
- **Realizador** do telefilme *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, adaptação livre de Walter George Dürst, com Lucélia Santos e Fábio Júnior, na Rede Globo de Televisão
- *Não me maltrate, Robinson*, de Paulo Afonso Grisolli – com o mesmo elenco (Luiz Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi0, na remontagem no Teatro do Bexiga, em São Paulo / **Autor e Diretor**

Década de 1980

(1981)

- **Realizador** do programa *O caminho das estrelas*, de Doc Comparato e Aguinaldo Silva (quatro episódios contínuos da série *Plantão de Polícia*), na Rede Globo de Televisão
- **Professor** no VI Festival de Inverno de Ouro Preto – Seção Teatro: curso livre ministrado em nova parceria com Klauss Vianna, ‘Expressão Corporal e Linguagem Dramática’
- **Diretor artístico**, cargo executivo do Sistema Globo de Séries, na mesma rede de televisão

(1982)

- **Produtor e realizador** de *Lampião e Maria Bonita*, com Nelson Xavier e Tânia Alves, a primeira minissérie brasileira, em oito episódios, autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, na Rede Globo de Televisão / Premiação internacional: *Medalha de Ouro*, categoria drama, no Festival Internacional de Filme e Televisão, Nova Iorque, EUA
- **Diretor artístico** do Núcleo Paulo Affonso Grisolli de Séries, na Rede Globo de Televisão

(1983)

- **Produtor e realizador** do telefilme *Otelo de Oliveira*, com Roberto Bonfim e Julia Lemmertz, especial de Aguinaldo Silva, recriação baseada em *Othelo, o mouro de Veneza* de William Shakespeare, na Rede Globo de Televisão

- *E quem governa o Rei?*, autoria de Paulo Afonso Grisolli e Maurício Abud – Espaço Petite Galerie, no Rio de Janeiro / **Coautor e Diretor**
- *Pala-Palavra: Sidney Miller* – espetáculo musical em homenagem póstuma a Sidney Miller – Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro / **Autor e Diretor**
- **Diretor-geral** da Divisão de Teleteatro, cargo executivo na Rede Globo de Televisão

(1984)

- *O mito da infância feliz*, participação como **Autor** na coletânea organizada pela arte-educadora Fanny Abramovich e publicada pela Editora Summus, São Paulo
- **Produtor e realizador** de *Padre Cícero*, com Stênio Garcia e Débora Duarte, minissérie em 20 capítulos, de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, na Rede Globo de Televisão
- **Produtor e realizador** de *Órfãos da Terra*, com Tânia Alves, telefilme em 60 minutos de autoria de Aguinaldo Silva, na Rede Globo de Televisão / Premiação internacional: *Olho do Leopardo de Bronze*, do Festival de Locarno, Suíça; *Tucano de Prata* pelo Melhor Programa de Ficção, no Festival Internacional de Cinema e Televisão do Rio de Janeiro
- **Autor** de comunicação oral no seminário ‘TV e Desenvolvimento Social’ na Quinzena da Televisão Brasileira, no Centre Georges Pompidou, em Paris
- **Diretor-geral** da Divisão de Minisséries, cargo executivo na Rede Globo de Televisão

(1985)

- **Produtor e realizador** de *Tenda dos milagres*, minissérie em 30 episódios, adaptação da obra de Jorge Amado, roteiro de Aguinaldo Silva e Regina Braga, na Rede Globo de Televisão / Premiação internacional: *Ondas 86*, da Sociedade Espanhola de Radiodifusão e Radio Barcelona, Espanha
- **Editor** da revista *Pesquisa e Música* do Centro de Pós-Graduação e Pesquisa do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro
- **Autor** de comunicação oral no seminário sobre ‘Lenguaje de Televisión’, Unión Nacional de Escritores, em Havana, Cuba
- **Presidente do júri** internacional de Vídeo do II Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo, no Rio de Janeiro

(1986)

- **Presidente do júri** internacional de Televisão do VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, Cuba
- *Aumento de salário (L'Augmentation)*, de Georges Perec – Teatro Experimental Cacilda Becker, no Rio de Janeiro / **Tradutor e Diretor**
- *Um leão em perigo*, literatura infanto-juvenil, Editora Salamandra, Rio de Janeiro (1985) – *Prêmio Jannart Moutinho Ribeiro*, como revelação de **Autor** de Literatura Infantil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL)

(1987)

- **Produtor e realizador** do telefilme *O Natal da grande família*, de Marcílio Moraes, na Rede Globo de Televisão

(1988)

- **Produtor e realizador** do telefilme *Mocinha e bandido*, de Aguinaldo Silva, na Rede Globo de Televisão
- **Produtor e realizador** do telefilme *O boi santo*, de Dias Gomes, na Rede Globo de Televisão
- **Produtor e realizador** do telefilme *O matador*, de Oduvaldo Vianna Filho, na Rede Globo de Televisão
- **Autor e animador** do seminário ‘Dramaturgia y Lenguaje de TV’, Instituto de Comunicação, INDEX, em Lima, Peru
- **Autor e animador** do seminário ‘TV, al final para que sirve?’, Centro Técnico do Instituto Cubano de Radio y Televisión, em Havana, Cuba.
- **Diretor** da Executiva I da Central Globo de Produções (CGP)

(1989)

- **Autor e animador** da oficina prática sobre *Linguagem de Televisão*, Instituto Peruano para América Latina – IPAL, em Lima, Peru
- *Tamen* (ou *1789, a Inconfidência*), autoria de Paulo Afonso Grisolli, Theotônio de Paiva, Luiz Carlos Maciel e Armênio Graça Filho – espetáculo inaugural (com *1789, a Revolução*) na abertura da Fundação Progresso como *shopping* cultural no Rio de Janeiro / **Coautor e Diretor**

(1989-1990)

- **Diretor** da Divisão de Projetos Especiais da Central Globo de Produções (CGP), setor mais conhecido como ‘Casa de Criação’ – um importante espaço de pesquisa conquistado para a experimentação de novos teleformatos, servindo também como oficina experimental para a formação e desenvolvimento de novos teledramaturgos

(1990)

- **Realizador** da série *Pelé presents The game of billions*, documentário sobre futebol, em 12 capítulos, com a condução de Edson Arantes do Nascimento, produção Spectrum, Rio de Janeiro
- **Diretor** responsável pela concepção, pré-roteirização, gravações, roteirização final e realização de *Hell in Paradise*, documentário dramático em quatro episódios sobre a Amazônia brasileira, produzido pela Spectrum, no Rio de Janeiro

Década de 1990**(1991)**

- **Realizador** de *Teresa Batista, cansada de guerra*, minissérie em 28 capítulos, adaptação da obra de Jorge Amado, na Rede Globo de Televisão

(1991...1993)

- **Criador, roteirista e realizador** de *Sobreviver, crescer, perpetuar* – vídeo institucional produzido anualmente pelo grupo empresarial Odebrecht S.A., no Rio de Janeiro – prêmio de *Melhor Institucional do Ano de 1993* dado pela Associação Brasileira de Propaganda (ABP)

(1992)

- **Palestrante** convidado pela ‘Conferência sobre Televisão e Vídeo na América Latina’ promovida pela *Danchurchaid, Djursland*, na Dinamarca

(1992-93)

- **Idealizador** responsável pela implantação, desenvolvimento, operacionalização e realização – em caráter de formação e desenvolvimento de roteiristas, atores e técnicos – do seriado *Clube Paraíso*, autoria de Álvaro Magalhães, Carlos Tê e José Soares Martins, em 20 capítulos. Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Centro de Produção do Porto, Portugal

(1993)

- **Produtor-executivo** responsável pela implantação do seriado *Os Andrades*. Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Centro de Produção do Porto, Portugal
- **Autor de comunicação oral** no painel ‘O futuro da Língua Portuguesa – Encontro de Escritores’, nas IV Jornadas Universitárias Lusófonas, Associação Acadêmica de Coimbra, Universidade de Coimbra, Portugal

(1994)

- **Autor de comunicação** sobre ‘Televisão e Democracia’ convidado pelo Fórum de Lusofonia, em Lisboa, Portugal
- *O embusteiro leal (subvertidas aventuras de D. Juan e seu infiel companheiro Sonso)*, literatura infantojuvenil / **Autor**

(1995)

- *O jantar dos otários*, de Francis Weber – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro / **Diretor**
- *Moscalinau – o segredo das letras*, literatura juvenil, José Olympio Editora, Rio de Janeiro

(1995-1996)

- **Autor** responsável pelo estudo de viabilização do projeto de multimeios *Lusofalar ou O falar de muita gente*, sob patrocínio do Grupo Odebrecht S.A., no Rio de Janeiro

(1997)

- **Roteirista** do CD-ROM *Calecut, viagem com Vasco da Gama no caminho da Índia*, com apoio da Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, para a 0351 Arte & Cultura, Portugal

(1997...2000)

- **Autor e realizador geral** do projeto de multimeios *Cabral, o viajante do Rei*, para as comemorações do V Centenário do Brasil, ‘Projeto Memória’ (Fundação Cultural Banco do Brasil / Odebrecht S.A.), Imagio Produções, no Rio de Janeiro

(1998)

- **Supervisor** responsável pela criação e desenvolvimento do *workshop* sobre interpretação para televisão ('Exercício para nove cabeças') voltado para os alunos do 3º ano da Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, Portugal
 - **Autor da comunicação oral** 'O livro vai morrer? Viva o livro!' no XIII Encontro de Literatura para Crianças (A Literatura para Crianças no Século XXI), Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal
 - *Palatravi malac mic (Não me maltrate, Robinson)*, montagem da sua peça pela ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, encenação de José Louro, em Faro, Portugal
- / **Autor**

(1998-1999)

- **Realizador** da série *Esquadra de Polícia*, de Moita Flores, em 26 episódios, produção NBP / Multicena para a RTP1 (Radiotelevisão Portuguesa 1), em Lisboa, Portugal

(1998...2000)

- **Editor-chefe** da revista *on-line Cabral, o viajante do Rei* (www.cabral.art.br), veiculada via Internet ('Projeto Memória' patrocinado pela Odebrecht S.A. / Fundação Cultural Banco do Brasil), para as comemorações do V Centenário do Brasil, produção Imagio, Rio de Janeiro

(1998...2003)

- **Correspondente** em Lisboa de Imagio Produções, Rio de Janeiro

(2000)

- **Roteirista** do CD-ROM *O Brasil no mar – de Cabral ao Almirante Alexandrino*, de Telmo Gomes, produção Águila, Lisboa, Portugal

Década de 2000**(2001)**

- **Criador e produtor editorial** da revista *on-line Clube da Fisga*, site na internet dedicado ao público infantil, visando à proteção ambiental. Com apoio institucional do Ministério do Ambiente, do Ministério da Agricultura e do Ministério da Cultura em Portugal, da Quercus e do Parque Sintra-Cascais, em Lisboa

(2001-2002)

- **Criador, argumentista e roteirista** do projeto *Deixa estar, jacaré!*, DVD para crianças em idade pré-escolar, com apoio do ICAM, Ministério da Cultura (Lisboa, Portugal)

(2002-2003)

- **Argumentista/roteirista e realizador** da série *Missão Segurança*, 36 episódios em 3D dedicados a crianças sobre prevenção rodoviária. Patrocínio Nestlé, Brisa e Allianz. Produção *ComSom*, exibição pela SIC TV (Sistema Integrado de Comunicação), em Lisboa, Portugal

(2003)

- **Executivo responsável** pelo Setor de Ideias e Argumentos da Endpoint – Tecnologia de Imagem (www.endpoint.pt), em Lisboa

(2004)¹⁹⁹

- **Jornalista-colaborador permanente** do semanário *Correio do Brasil*, em Lisboa (Portugal).
- **Fundador e diretor** do grupo de teatro Zeca, Zico & Zoom, produtor de espetáculos voltados para o público jovem, em Lisboa, Portugal.
- *O menino verde salva o seu planeta* (aventura ecológica), literatura infanto-juvenil em planejamento editorial no Brasil – Versal Editores, Rio de Janeiro / **Autor**
- *Luc & Tóti*, série composta por cinco livros para crianças, veiculando informações sobre a asma infantil – obra realizada sob patrocínio do laboratório GSK Portugal / **Autor**
- *Asma não é fantasma* – opereta infantojuvenil, música de J. Moraes, obra patrocinada pelo laboratório GSK Portugal / **Autor**
- *Deixa estar, jacaré!* – espetáculo para crianças, com atores e marionetes, baseado em história de autoria de Teresa Chaves e Paulo Afonso Grisolli – encenação do grupo de teatro Zeca, Zico & Zoom, em Lisboa (Portugal) / **Coautoria**

Por Área de Atuação

- **Escolaridade: (1953-1955)**

Grau de instrução: curso superior incompleto (1953-1955) na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), Brasil, até o 3º ano

- A partir de **1953**

Jornalista profissional

- A partir de **1959**

Encenador de teatro

- A partir de **1972**

Diretor, produtor/realizador, roteirista de televisão e produtos audiovisuais

¹⁹⁹ Acometido por sérios problemas de saúde, tanto no coração quanto no pulmão, e apesar de se manter sempre muito ativo em seu derradeiro ano de vida, encontra-se em penúria financeira neste ano de 2004 por absoluta falta de trabalho remunerado, embora com diversos planos profissionais em vista e projetos artísticos ainda em andamento ou em pré-produção.

Frutos de seu primeiro casamento com a médica Norma Maria Ferreira da Costa, que também trabalhou como sua figurinista-colaboradora em alguns de seus espetáculos, no Brasil permaneceram sua filha arquiteta Luciana Grisolli e o filho fotógrafo Mário Grisolli.

Paulo Afonso falece aos 70 anos de idade, no dia 23 de dezembro, antevéspera do Natal de 2004 – em Cascais, Distrito de Lisboa, em Portugal, onde residia casado com sua sócia portuguesa Teresa Maria Chaves: além de constante parceira profissional, mãe da filha do casal Maria Afonso Grisolli, também portuguesa.

Prêmios Internacionais de Televisão

(1979)

- *Malu Mulher*, seriado – Iris 79, da Associação Nacional de Programação de Televisão dos Estados Unidos da América (1979); Ondas 79, da Sociedade Espanhola de Radiodifusão e Rádio Barcelona, Espanha

(1982)

- *Lampião e Maria Bonita*, minissérie – Medalha de Ouro, categoria drama, Festival Internacional de Filme e Televisão, Nova Iorque

(1984)

- *Órfãos da Terra*, telefilme – Olho do Leopardo de Bronze, do Festival de Locarno, Suíça (1984); Tucano de Prata, Melhor Programa de Ficção, Festival Internacional de Cinema e Televisão do Rio de Janeiro

(1986)

- *Tenda dos milagres*, minissérie – Ondas 86, da Sociedade Espanhola de Radiodifusão e Radio Barcelona, Espanha

IMPRENSA (Brasil 1953 a 1975 / Portugal, 2004)

(1953-1956)

Repórter das *Folhas* (*Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*) de São Paulo

(1956-1958)

Redator da revista *Visão*, São Paulo

(1958-1959)

Chefe de reportagem da sucursal de *O Globo* em São Paulo

(1959-1960)

Redator do *Diário da Noite*, Rio de Janeiro

(1960-1963)

Redator e, depois, secretário de redação da revista *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro

(1964-1972)

Editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro

(1971-1972)

Editor de *Programa em Revista*, publicação mensal de divulgação teatral do Rio de Janeiro e São Paulo

(1975)

Articulista da *Folha de S.Paulo*

(2004) Jornalista contratado pelo semanário *Correio do Brasil* em Lisboa, Portugal

Cargos executivos na Rede Globo de Televisão, 1981-1990
(Rio de Janeiro, Brasil)

- (1981) Diretor artístico do Sistema Globo de Séries
- (1982) Diretor artístico do Núcleo Paulo Affonso Grisolli de Séries
- (1983) Diretor-geral da Divisão de Teleteatro
- (1984) Diretor-geral da Divisão de Minisséries
- (1988) Diretor da Executiva I da Central Globo de Produções (CGP)
- (1989-1990) Diretor da Divisão de Projetos Especiais da Central Globo de Produções (CGP)

Atividades e Criações em Televisão (1972-2003)

- (1972)
- Realizador do programa mensal *Viva Marília*, com Marília Pêra, na Rede Globo
- (1973-1975)
- Realizador do programa semanal *A grande família* (texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes e ainda outros), na Rede Globo
- (1974)
- Realizador do telefilme *Turma, doce turma*, de Oduvaldo Vianna Filho, na Rede Globo
 - Realizador do telefilme *Exercício findo* de Jorge Andrade, na Rede Globo
- (1975)
- Realizador do seriado *Azambuja & Cia.* com Chico Anísio, na Rede Globo
- (1975-1977)
- Roteirista da novela infantil *O Sítio do Picapau Amarelo*, recriação da obra de Monteiro Lobato, em parceria com Wilson Rocha, na Rede Globo
- (1978)
- Integrante da equipa de criação do programa *Brasil 78*, com Bibi Ferreira, na Rede Globo

(1979)

- Realizador do seriado *Malu Mulher*, com Regina Duarte, na Rede Globo de Televisão

(1980)

- Diretor-geral do programa *Malu Mulher*, na Rede Globo
- Realizador do telefilme *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, adaptação livre de Walter George Durst, com Lucélia Santos e Fábio Júnior, na Rede Globo

(1981)

- Realizador do programa *O caminho das estrelas*, de Doc Comparato e Aguinaldo Silva, quatro episódios contínuos da série *Plantão de Polícia*, na Rede Globo

(1982)

- Produtor e realizador de *Lampião e Maria Bonita*, com Nelson Xavier e Tânia Alves, primeira minissérie brasileira, em 8 episódios, de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, na Rede Globo

(1983)

- Produtor e realizador do telefilme *Otelo de Oliveira*, com Roberto Bonfim e Julia Lemmertz, especial de Aguinaldo Silva, recriação de *Othelo, o mouro de Veneza* de William Shakespeare, na Rede Globo

(1984)

- Produtor e realizador de *Padre Cícero*, com Stênio Garcia e Débora Duarte, minissérie em 20 capítulos, de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, na Rede Globo
- Produtor e realizador de *Órfãos da Terra*, com Tânia Alves, telefilme em 60 minutos de Aguinaldo Silva, na Rede Globo

(1985)

- Produtor e realizador de *Tenda dos milagres*, minissérie em 30 episódios, adaptação do romance de Jorge Amado, roteiro de Aguinaldo Silva e Regina Braga, na Rede Globo

(1987)

- Produtor e realizador do telefilme *O Natal da grande família*, de Marcílio de Moraes, na Rede Globo

(1988)

- Produtor e realizador do telefilme *Mocinha e bandido*, de Aguinaldo Silva, na Rede Globo
- Produtor e realizador do telefilme *O Boi santo*, de Dias Gomes, na Rede Globo
- Produtor e realizador do telefilme *O matador*, de Oduvaldo Vianna Filho, na Rede Globo

(1990)

- Realizador da série *Pelé presents The Game of Billions*, documentário sobre futebol, em 12 capítulos, com Edson Arantes do Nascimento, produção Spectrum, Rio de Janeiro
- Responsável pela concepção, primeiro tratamento, gravações, roteirização final e realização de *Hell in Paradise*, documentário dramático em 4 episódios sobre a Amazônia Brasileira. Produção Spectrum, Rio de Janeiro

(1991)

- Realizador de *Teresa Batista, cansada de guerra*, minissérie em 28 capítulos, adaptação da obra de Jorge Amado, na Rede Globo

(1992/1993)

- Responsável pela implantação, desenvolvimento, operacionalização e realização – em caráter de formação e desenvolvimento de roteiristas, atores e técnicos – do seriado *Clube Paraíso*, de Álvaro Magalhães, Carlos Tê e José Soares Martins, em 20 capítulos. Radiotelevisão Portuguesa, Centro de Produção Porto, Portugal

(1993)

- Responsável pela implantação do seriado *Os Andrades*. Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Centro de Produção Porto, Portugal

(1998-1999)

- Realizador da série *Esquadra de Polícia*, de Moita Flores. em 26 episódios, produção NBP / Multicena para a RTP1, Lisboa, Portugal

(2002/2003)

- Argumentista e roteirista realizador da série *Missão Segurança*, 36 episódios em 3D dedicados a crianças sobre prevenção rodoviária. Patrocínio Nestlé, Brisa e Allianz. Produção ComSom, exibição pelo Sistema Integrado de Comunicação (SIC TV), Lisboa, Portugal

Atividades em Vídeo (1991/1992/1993)

- Criador, roteirista e realizador de vídeo institucional *Sobreviver, crescer, perpetuar*, produção anual do grupo empresarial Odebrecht S.A.– Rio de Janeiro **Prêmio Melhor Institucional do Ano 1993**, Associação Brasileira de Propaganda (ABP)

Atividades em Multimeios (1995-2003)**(1995/1996)**

- Autor e responsável pelo estudo de viabilização do projeto de multimeios *Luso falar ou O falar de muita gente*, sob patrocínio do grupo Odebrecht S.A., Rio de Janeiro

(1997)

- Roteirista do CD-ROM *Calecut, viagem com Vasco da Gama no caminho da Índia*, com apoio da Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses, para a 0351 Arte & Cultura, Portugal

(2000)

- Guionista do CD-ROM *O Brasil no mar – De Cabral ao Almirante Alexandrino*, de Telmo Gomes, produção Áquila, Lisboa

(1997/2000)

- Autor e realizador geral do projeto de multimeios *Cabral, O viajante do Rei*, para as comemorações do V Centenário do Brasil, Projeto Memória (Fundação Cultural Banco do Brasil – CCBB / Odebrecht S.A.), produzido por Imagio, Rio de Janeiro

(2001)

- Criador e realizador editorial da revista online *Clube da Fisga*, site na internet dedicado a crianças, visando à proteção ambiental. Com apoio institucional do Ministério do Ambiente, do Ministério da Agricultura e do Ministério da Cultura em Portugal, da Quercus e do Parque Sintra-Cascais, Lisboa.

(2001-2002)

- Criador, argumentista e guionista do projeto *Deixa estar, jacaré!*, DVD para crianças em idade pré-escolar, com apoio do ICAM, Ministério da Cultura (Lisboa)

(2003)

- Responsável pelo sector de ideias e argumentos da Endpoint – Tecnologia de Imagem (www.endpoint.pt), Lisboa.

Formação como Encenador de Teatro (1959-1969)

(1959-1962)

- Animador e realizador do Teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleichem), Rio de Janeiro

(1962-1963)

- Bolsista do Governo francês, estagiou no *Théâtre National Populaire* em Paris (Jean Villar) e no *Théâtre de la Cité de Villeurbaine* (Roger Planchon)

(1963-1964)

- Fundador, animador e encenador do grupo Mambembe, Niterói (RJ)

(1965)

- Encenador e um dos fundadores do grupo Teatro de Repertório, Rio de Janeiro

(1968-1969)

- Criador e encenador de A Comunidade, grupo de teatro de vanguarda instalado no Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro

(2004)

- Fundador e diretor do grupo Zeca, Zico & Zoom, produtor de espetáculos infantis, Lisboa

Autor de peças / Dramaturgo**(1966)**

- *A Sagrada Família*, com Tite de Lemos – menção honrosa no concurso do Serviço Nacional de Teatro, Brasil

(1968)

- *A parábola da megera indomável*– encenação para o lançamento do grupo A Comunidade no Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro

(1970)

- *Alice no país divino-maravilhoso*, em parceria com Sidney Miller, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman – encenação no Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro

(1972)

- *Por mares nunca de antes navegados* (elegia a Camões), com Tite de Lemos – encenação no Teatro Municipal, Rio de Janeiro

(1974)

- *Avatar* – leitura pública na Feira do Autor, Rio de Janeiro (1973); montagem no Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro, encenação de Luiz Carlos Ripper

(1975)

- *Avatar, O temente senhor Jó e Palatravi malac mic* foram publicadas conjuntamente sob o título *Trilogia do Avatar*, Editora Rio, Rio de Janeiro
- *Apto para o voo (Archaeopterix)* – poema para espetáculo de música cénica – montagem do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia, Salvador, música de Rufo Herrera e coreografia de Clyde Morgan (1975)

(1976)

- *Nau Catarineta (Barca do Povo)* – texto-guia para espetáculo em torno de auto popular brasileiro – encenação no Teatro Fonte da Saudade, Rio de Janeiro

(1978)

- *Palatravi malac mic (Não me maltrate, robinson)* (edição alemã da Suhrkamp Verlag, sob o título *Armer König Robinson*, tradução de Lorenz Thomerius, 1978) – encenação no Teatro SESC da Tijuca, Rio de Janeiro

- Encenação em temporada no Teatro do Bexiga, São Paulo (1980); montagem pela ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, encenação de José Louro, Faro, Portugal (1998).

(1983)

- *E quem governa o Rei?*, com Maurício Abud – encenação no Espaço Petite Galerie, Rio de Janeiro

(1989)

- *Tamen (ensaio dramático sobre a Inconfidência Mineira)*, com Theotonio de Paiva, Luiz Carlos Maciel e Armênio Graça Filho – encenação na Fundação Progresso, Rio de Janeiro

(1994)

- *O embusteiro leal (subvertidas aventuras de D. Juan e seu infiel companheiro Sonso)*
- *Asma não é fantasma* – opereta infantojuvenil, música de J. Moraes, obra patrocinada pela GSK Portugal

(2004)

- *Deixa estar, jacaré* – espetáculo para crianças, com atores e marionetes, sobre história de Teresa Chaves e Paulo Afonso Grisolli, encenação do grupo Zeca, Zico & Zoom, fundado por ambos em Lisboa.

Espetáculos Teatrais

(1961)

- *Histórias para serem contadas*, de Oswaldo Dragún – Teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleichem), Rio de Janeiro

(1962)

- *Quatro séculos de maus costumes (Auto da Barca, de Gil Vicente e A mulher de gravata, de Leonardo Fróes)* – Teatro da BIBSA (Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleichem)

(1963)

- *Electra*, de Sófocles – grupo Mambembe. Niterói, RJ

(1964)

- *Torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo – Teatro de Arena da Guanabara, Rio de Janeiro
- *George Dandin*, de Molière – grupo teatral bilíngue *Les Comédiens de l'Orangérie*, Teatro Maison de France, Rio de Janeiro

(1965)

- *Mortos sem sepultura*, de Sartre, tradução de Jorge Amado – grupo Teatro de Repertório, Rio de Janeiro

- *A vida impressa em dólar (Awake and Sing)*, de Clifford Odets – produção de Fábio Sabag, Teatro Dulcina, Rio de Janeiro (1965)

(1966)

- *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, Teatro do Rio, Rio de Janeiro
- *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de B. Brecht – Teatro Serrador, Rio de Janeiro
- *As Troianas*, de Eurípedes/Sartre – Cia. Maria Fernanda, Teatro Glaucio Gill, Rio de Janeiro

(1967)

- *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais – Teatro Toneleros, Rio de Janeiro

(1968)

- *Vento nos ramos de sassafrás (Du Vent dans les Branches de Sassafras)*, de Rennée de Obaldia – grupo bilíngue Les Comédiens de l'Orangerie, Teatro Maison de France e produção de Renato Pedrosa no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro
- *A parábola da megera indomável*, de Grisolli – grupo A Comunidade, Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro (1968)

(1969)

- *Olho n'Amélia (Occupe-toi d'Amélie)*, de Georges Feydeau – Cia. Eva Tudor, Teatro Maison de France, Rio de Janeiro
- *Piquenique no front (Pic-Nic en campagne)*, de Fernando Arrabal – A Comunidade, espetáculo itinerante para apresentação em escolas secundárias, iniciativa Pró-Cultura, Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro (1969)

(1970)

- *Alice no país divino-maravilhoso*, de Grisolli/Miller/Flaksman/Lemos/Maciél – Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro

(1972)

- *Por mares nunca de antes navegados*, de Grisolli/Lemos – produção de Orlando Miranda, Teatro Municipal, Rio de Janeiro

(1973)

- *Raimunda, Raimunda*, de Francisco Pereira da Silva – Cia. Maria Fernanda, Teatro Glaucio Gill

(1975-1976)

- *Nau Catarineta (Barca do Povo)* – com Fernando Lébeis e Cecília Conde e colaboração de Klauss Vianna, Teatro Fonte da Saudade no Rio de Janeiro, Palácio das Artes e Teatro Marília em Belo Horizonte e tournée pelo Brasil

(1976)

- *A Kuka de Kamaiorá*, de Leilah Assumpção – leitura pública no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro

(1980)

- *Não me maltrate, Robinson*, de Grisolli – com Luiz Armando de Queiroz e Eduardo Tornaghi, Teatro SESC da Tijuca Rio de Janeiro (1978) e Teatro do Bexiga, São Paulo

(1983)

- *E quem governa o Rei?*, de Grisolli/Abud – Espaço Petite Galerie, Rio de Janeiro

(1986)

- *Aumento de salário*, de Georges Perec – Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro

(1989)

- *Tamen*, de Grisolli / Theotônio de Paiva / Luiz Carlos Maciel / Armênio Graça Filho – inauguração do *shopping* cultural Fundação Progresso, Rio de Janeiro

(1995)

- *O jantar dos otários*, de Francis Weber – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro

(2004)

- *Deixa estar, Jacaré* – espetáculo para crianças, com atores e marionetas, sobre história de Teresa Chaves e P. A. Grisolli – encenação do grupo Zeca, Zico & Zoom, Lisboa

Autor e Encenador de Shows Musicais

(1968)

- *Catiti, Catiti* – Café-Concerto Casa Grande, Rio de Janeiro
- *Yes, nós temos Braguinha* – Café-Concerto Casa Grande, Rio de Janeiro

(1970)

- *MPB 4* – Café-Concerto Casa Grande, Rio de Janeiro
- *Nara, Terra e Vila*, com Nara Leão, Trio Terra e Martinho da Vila – *Boite* Sucata, Rio de Janeiro

(1970/71)

- *Carnavália* – Café-Concerto Casa Grande, Rio de Janeiro (1969); *Boite* Grinzing, Rio de Janeiro

(1971)

- *Tem piranha na lagoa*, revista teatral, produção de Nestor de Montemar, Circo da Lagoa, Rio de Janeiro

(1983)

- *Pala-Palavra: Sidney Miller* – homenagem póstuma a Sidney Miller – Sala Funarte Sidney Miller, Rio de Janeiro

Jornalista Profissional desde 1953

(1953-1956)

- Repórter das Folhas (*Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite*) de São Paulo

(1956-1958)

- Redator da revista *Visão*, São Paulo

(1958-1959)

- Chefe de reportagem da sucursal de *O Globo* em São Paulo

(1959-1960)

- Redator do *Diário da Noite*, Rio de Janeiro

(1960-1963)

- Redator e, depois, secretário de redacção da revista *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro

(1964-1972)

- Editor do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro

(1971-1972)

- Editor de *Programa em Revista*, publicação mensal de divulgação teatral do Rio de Janeiro e São Paulo

(1975) Articulista da *Folha de S.Paulo*

(1985)

- Editor da revista *Pesquisa e Música* do Centro de Pós-Graduação e Pesquisa do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro

(1998-2000)

- Editor-chefe da revista online *Cabral, o viajante do Rei* (www.cabral.art.br), publicada na Internet (Projeto Memória -Odebrecht-Fundação Banco do Brasil, Rio de Janeiro), para as comemorações do V Centenário do Brasil, produção Imagio, Rio de Janeiro

(1998-2003)

- Correspondente em Lisboa de Imagio Produções, Rio de Janeiro

(2004)

- Colaborador permanente do semanário *Correio do Brasil*, Lisboa

Autor de Livros / Escritor

(1986)

- *Um leão em perigo*, literatura infanto-juvenil, Editora Salamandra, Rio de Janeiro (1985) – Prêmio Jannart Moutinho Ribeiro, como revelação de autor de Literatura Infantil, Câmara Brasileira do Livro

(1984)

- *O mito da infância feliz*, participação na coletânea organizada por Fanny Abramovich, Editora Summus, São Paulo

(1995)

- *Moscalúna – O segredo das letras*, literatura juvenil, José Olympio Editora, Rio de Janeiro

(2004)

- *O menino verde salva o seu planeta* (aventura ecológica), literatura infanto-juvenil. Em planeamento editorial no Brasil – Versal Editores, Rio de Janeiro
- *Luc & Tóti*, série composta por cinco livros para crianças, de informação sobre a asma infantil – obra realizada sob patrocínio do laboratório GSK Portugal.

Outras Atividades Profissionais

(1954-1959)

- Membro da Comissão Paulista de Folclore (órgão do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura)

(1958)

- Medalha Sílvio Romero (Ministério das Relações Exteriores, Brasil) por serviços prestados à defesa do folclore nacional

(1959-1960)

- Administrador do Teatro de Arena de São Paulo

(1967)

- Tradutor da peça *Vento nos ramos de sassafrás* (*Du Vent dans les Branches de Sassafras*), de Rennée de Obaldia

(1968)

- Ator na sua encenação de *A parábola da megera indomável*, com A Comunidade, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

(1971)

- Professor no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, com Klauss Vianna e Sidney Miller – Curso ‘Corpo, Som, Palavra’

(1973)

- Professor no IV Festival de Arte na Universidade da Bahia – curso “Linguagem e expressão ultra verbal”

(1975-1979)

- Diretor-geral do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro
- Membro do Comité Nacional da Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte – SobreArte
- Membro do Conselho Consultivo da Escolinha de Arte do Brasil, Rio de Janeiro

(1979-1980)

- Assessor especial (coordenador de Programas Editoriais) da Fundação Nacional de Arte – Funarte, administração Roberto Parreira, Rio de Janeiro
- Criador e realizador do disco experimental *Mário de Andrade, poesia e som*, sobre a obra poética de Mário de Andrade, com a participação de Cecília Conde, Maria Thereza Medina e Fernando Lébeis – edição da CBC (Companhia Brasileira de Discos) / *Phonogram*, selo *Festa* (1970); reedição em 1981
- Ator no disco da sua autoria *Mário de Andrade, poesia e som*

(1981)

- Professor no VI Festival de Inverno de Ouro Preto – seção de Teatro: curso em parceria com Klauss Vianna, *Expressão corporal e linguagem dramática*

(1984)

- Autor de comunicação no seminário *TV e desenvolvimento social* na Quinzena da Televisão Brasileira, Centro George Pompidou, Paris

(1985)

- Autor de comunicação no seminário sobre *Lenguaje de TV*, Unión Nacional de Escritores, Havana, Cuba
- Presidente do Júri Internacional de Vídeo do II Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo, Rio de Janeiro

(1986)

- Tradutor da peça *Aumento de salário (L'Augmentation)* de Georges Perec
- Presidente do Júri Internacional de Televisão do VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Havana, Cuba

(1988)

- Autor e animador do seminário *Dramaturgia y Lenguaje de TV*, Instituto de Comunicação, INDEX, Lima, Peru (1988)

- Autor e animador do seminário *TV, al final para que sirve?*, Centro Técnico do Instituto Cubano de Radio y Televisión, Havana, Cuba

(1989)

- Autor e animador da oficina prática sobre *Linguagem de televisão*, Instituto Peruano para América Latina – IPAL, Lima, Peru

(1992)

- *Speaker* convidado da Conferência sobre Televisão e Vídeo na América Latina promovida pela Danchurchaid, Djursland, Dinamarca

(1993)

- Autor de comunicação no painel ‘O Futuro da Língua Portuguesa – Encontro de Escritores’, nas IV Jornadas Universitárias Lusófonas, Associação Académica de Coimbra, Universidade de Coimbra, Portugal

(1994)

- Autor de comunicação sobre ‘Televisão e democracia’ no Fórum de Lusofonia, Lisboa

(1998)

- Responsável pela criação e desenvolvimento do *workshop* sobre interpretação para televisão (‘Exercício para nove cabeças’) para os alunos do 3º ano da Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto, Portugal
- Autor da comunicação ‘O livro vai morrer? Viva o livro!’ no XIII Encontro de Literatura para Crianças (A Literatura para Crianças no Século XXI), Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

(2004)

- Fundador e diretor do grupo Zeca, Zico & Zoom, produtor de espetáculos infantis, Lisboa

POSFÁCIO – EPITÁFIO

Posfácio (substantivo) = adendo, explicação ou advertência colocados no final de um livro, depois de pronto; pode ser uma opinião, conclusão sobre a obra ou mensagem para os leitores. ²⁰⁰

Epitáfio (substantivo) = inscrição sobre lápides tumulares ou monumentos funerários; enaltecimento, elogio breve a um morto; a lápide contendo essa inscrição para homenagear a pessoa que se encontra ali sepultada. ²⁰¹

LEMBRO, LOGO EXISTO

Uma função fundamental da memória é esquecer. Do contrário, tudo aconteceria ao mesmo tempo num caos de informações em que seria impossível pensar e raciocinar. Por isso, só as mais relevantes se salvam, para o bem e para o mal (Nelson MOTTA, *O GLOBO*, Segundo Caderno, 10 out.2025, p.5).

A fim de colocar um ponto final na íntegra desta escrita de tese, um estudo acadêmico que quer contribuir detalhando algumas realizações deixadas por Grisolli ‘para a Posteridade’, soaria adequado resgatar dois trechos de textos que emergiram no decorrer desta pesquisa como um todo, oriundos muitas das vezes a partir da sua própria veiculação na Imprensa escrita – servindo também como um inabalável tributo aqui prestado ao papel ‘histórico’ dos jornalistas.

Pois duas citações se encaixariam perfeitamente – tanto como identificação do perfil ou da personalidade artística do sujeito-objeto deste relato quanto, ainda, como eixos desta abordagem historiográfica enquanto foco temático principal – ainda tentando equacionar e descrever (ao indicar e relacionar) os conceitos vistos não somente como complementares porém, sobretudo, como aspectos semânticos definidores das ideias de ‘História’ e ‘Memória’:

Quando definimos um acontecimento como “histórico”, estamos na verdade querendo dizer que ele é memorável, distinguindo-se dos demais, meramente banais. História e memória são duas formas distintas de acessar o passado, que não se pode alcançar diretamente.

²⁰⁰ Ricardo Almeida, *Escrever um livro*; Blog dos Autores, 26 fev.2020. Acesso em 30 set.2025. Ver em: <https://blog.clubedeautores.com.br/categoria/base-de-conhecimento>

²⁰¹ *Dicio* (Dicionário Online de Português), Débora Ribeiro (lexicógrafa responsável). Acesso em 30 set.2025.

Enquanto a primeira tende a vê-lo de maneira mais crítica, ponderada, teoricamente fundamentada e metodologicamente orientada, a segunda costuma manter com ele uma relação mais afetiva (Murilo CLETO ²⁰², “Notas sobre a história de um dia histórico”, *Canal Meio Político*: veiculação e acesso em 17 de setembro de 2025).

Nesta matéria (artigo/entrevista), fragmentada em várias partes ao longo deste estudo, Tania Pacheco (1976) busca traduzir assim a versatilidade empreendedora de Paulo Afonso, cujo título serve, sem qualquer retoque, como homenagem póstuma à guisa de possível *Epitáfio*:

GRISOLLI – Na arte e na vida, a ousadia do voo ²⁰³

Paulo Affonso Grisolli: brasileiro, marido, pai.

Paulo Affonso Grisolli: jornalista, dramaturgo, diretor teatral.

Paulo Affonso Grisolli: diretor do Departamento de Cultura, Estado do Rio de Janeiro.

Paulo Affonso Grisolli: criador de periquitos.

Paulo Affonso Grisolli: 41 anos se lançando, de cabeça, do trapézio.

Paulo Affonso Grisolli: viciado em “camping”.

Paulo Affonso Grisolli: a história e o voo.

Pelos próprios méritos acumulados nesta pluralidade de desempenhos em seu percurso existencial, envolvendo tanta versatilidade de atuações, talvez ainda restasse ressaltar, dentre outras possibilidades de ‘Epitáfios’ imaginários – tal qual tardia deferência devida como reconhecimento por suas contribuições legadas à Cultura nacional –, algo que aponte ao menos algum traço artístico prevalescente na trajetória cumprida por Paulo Afonso “na longa Estrada da Vida que passa pelo Teatro... Ou na longa Estrada do Teatro que passa pela Vida...” ²⁰⁴

A arte não é só talento, mas sobretudo coragem. ²⁰⁵

(Glauber Rocha, cineasta brasileiro, 1939-1981)

²⁰² Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), músico e professor no Instituto Federal do Paraná, autor de tese sobre o revisionismo ideológico da ditadura militar brasileira (1964-1985).

²⁰³ PACHECO, Tania. *Na arte e na vida, a ousadia do voo*. *O Globo*: 10 jan.1976; Segundo Caderno, p.27.

²⁰⁴ Personagem *Manuel*, títere animado por manipulação em *História de lenços e ventos* (MAM-RJ, 1974) – autoria, direção e interpretação de Ilo KRUGLI (Elias Kruglianski, 1930-2019), também criador do protagonista *Papel* – uma folha de jornal que se apaixona pelo lenço *Azulzinha* quando ela cai do varal sobre ele, no quintal, devido à intensidade do *Vento da Madrugada*. Este espetáculo plástico-musical passa a ser considerado, desde então no Brasil, o marco divisório de vanguarda na linguagem cênica do ‘Teatro para a Infância e a Juventude’.

²⁰⁵ In: *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, p.45.