UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

DEFESA DE TESE
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

O ATOR NO T.B.C. – O "REALISMO-PURO" PRETENDIDO POR ADOLFO CELI NO PROCESSO DA RENOVAÇÃO TEATRAL BRASILEIRA (1949-1955)

MARIA DE LOURDES CUNHA DE OLIVEIRA

UNIRIO
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

DEFESA DE TESE
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

O ATOR NO T.B.C. – O "REALISMO-PURO" PRETENDIDO POR ADOLFO CELI NO PROCESSO DA RENOVAÇÃO TEATRAL BRASILEIRA (1949-1955)

MARIA DE LOURDES CUNHA DE OLIVEIRA

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 Andrade. Linha de Pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes "HTA".

UNIRIO
2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

O48 O

Oliveira, Maria de Lourdes Cunha de
O ATOR NO T.B.C.: O ´REALISMO-PURO´ PRETENDIDO por ADOLFO CELI no PROCESSO da RENOVAÇÃO TEATRAL BRASILEIRA (1949-1955) / Maria de Lourdes Cunha de Oliveira. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
357

Orientador: Elza Maria Ferraz de Andrade .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. Ator no T.B.C.. 2. Teatro Brasileiro de Comédia. 3. Adolfo Celi. I. Andrade , Elza Maria Ferraz de, orient. II. Título.

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

TESE DE DOUTORADO

O ATOR NO T.B.C. - O "REALISMO-PURO" PRETENDIDO por ADOLFO CELI no PROCESSO da RENOVAÇÃO TEATRAL BRASILEIRA (1949-1955)

POR

MARIA DE LOURDES CUNHA DE OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br ELZA MARIA FERRAZ DE ANDRADE
Data: 27/05/2025 10:12:32-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

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

Profa. Dra. **Alessandra Vannucci** (UFRJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br DANIEL SCHENKER WAJNBERG
Data: 28/05/2025 13:06:32-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

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

Documento assinado digitalmente
gov.br ANGELA DE CASTRO REIS
Data: 28/05/2025 09:16:56-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Angela de Castro Reis** (PPGAC/UNIRIO**)**

Documento assinado digitalmente
gov.br HENRIQUE BUARQUE DE GUSMAO
Data: 28/05/2025 08:35:06-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

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

A Banca considerou a Tese: APROVADA

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2025.

À minha iluminada mãe e ao meu *latin lover* pai,

o par díspar que me gerou, com o coração Peter Pan.

(*in memorian*)

AGRADECIMENTOS

Começo por ela: Profa. Dra. Elza de Andrade. Falo dela com particular gratidão e ternura. Elza é uma pessoa não óbvia. Como se não bastasse, é brilhante, detalhista, generosa, divertidíssima e delicada. Doce gênio! Minha orientadora-parceira que me acompanhou nas tortuosas trilhas que eu desejava seguir, apostando generosamente no resultado do trabalho. Além disso, lapidou meu texto ao fazer sugestões e uma revisão minuciosa com inúmeras correções tornando-o melhor e mais limpo. Enfim, Elza caiu como uma gota úmida na roseira murcha do meu jardim. Grata por tanto, amada!

À Adriana Seiffert, Maureen Miranda e Nina Pamplona amigas de todas as horas. Sou muitíssimo grata à nobreza do gesto de vocês junto a mim e tentarei retribuir com imenso amor e leal amizade até o fim do fim.

Aos professores Tania Brandão, Alessandra Vannucci, Daniel Schenker, Henrique Gusmão e Elza de Andrade, agradeço pela leitura atenta e crítica do meu trabalho e pelas valiosas contribuições dadas na qualificação do projeto de tese.

Em especial, não poderia deixar de destacar a imensa gratidão que devo à Profa. Dra. Tania Brandão pelo grande aprendizado, pela inspiração na escolha do tema desta tese, também pelos momentos preciosos que me dedicou do seu tempo. É mais certo dizer, que ela é responsável por grande parte da minha formação intelectual que gestou e gestará tantas interrogações; a "coisa toda" tem raiz nesta influência. Tania, obrigada por tanto!

Ao Prof. Dr. Henrique Gusmão pela generosa e brilhante atenção que deu ao meu pré-projeto determinando reflexões cruciais ao desenvolvimento do trabalho. Sem o seu apoio e incentivo eu não teria conseguido.

À Profa. Dra. Alessandra Vannucci por traçar esta vereda antes de mim, e estar pronta a atender com grande gentileza às minhas solicitações. Além disso, pela singularidade de suas pesquisas, pelo leque de informações e a diversidade das tipologias documentais reunidas no bloco de sua produção literária, que me garantiram o acesso a uma documentação imprescindível para esta pesquisa.

As professoras Elza de Andrade e Ana Achcar por me admitirem nas disciplinas "Atuação Cênia II" e "Atuação Cênica V" para o cumprimento do estágio de docência obrigatório junto ao Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da UNIRIO.

Aos queridos Paul, Antônio Gilberto, Nilson e Elisa Neves, pela grande força, pelos livros (fundamentais), pelos cafés e os abraços.

Aos funcionários e amigos da Biblioteca Central da UNIRIO, gostaria de deixar registrado o meu mais sincero obrigado. Especialmente à Bárbara Ribeiro pela sua atenção. À Caroline Barcelos (minha querida Carol) pela prontidão, disponibilidade e paciência com que sempre atendeu meus pedidos relativos à consulta aos livros do arquivo institucional da biblioteca, os quais não foram poucos. À Graziela Pando (Grazi) da Secretaria do PPGAC por tantas gentilezas. Também, aos meus queridos amigos Maria José, Aloísio e Maria da Penha. A todos vocês meu carinho e gratidão.

Por fim agradeço à CAPES pelo apoio financeiro durante dois anos de realização deste trabalho.

A todos enfim que me dão pirulito de açúcar queimado, as flores em vida, o carinho e a mão amiga sou muitíssimo grata. “Com açúcar, com afeto!”.

Se não for ensinada mais nenhuma moral, se nenhuma religião encontrar a fé, se não existir mais nenhuma lei, Medéia continuará a nos estarrecer quando desce vacilando pelas escadas do palácio e o infanticídio tiver acabado de acontecer.

(SCHILLER, Friedrich. Schaubühnentitel. *In*: *Werke*, editado por Gerhard Fricke. München: Hanser,1966. v.1, p.723).

RESUMO

Este trabalho investiga o ator no T.B.C. a partir dos procedimentos artístico-pedagógicos desenvolvidos por Adolfo Celi, como diretor-pedagogo e diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.) durante o processo de edificação da sua primeira era, acompanhando a trajetória de ideias e ações, incorporadas à sua estética planejada o "realismo-puro", seus componentes, sua realização, sua técnica. A partir da relação entre cena do diretor e formação do ator para refletir sobre: o palco inaugural do T.B.C. como espaço de criação e escola; o trabalho do ator no objetivo do "realismo-puro"; o lugar do encenador na condução da formação técnica do elenco profissional. O olhar analítico para a estruturação do alicerce de organização da plataforma estético-conceitual: ensaios de mesa; a busca de um "realismo verdadeiro"; pesquisa atorial de afirmação da expressividade marcante; ajustam-se como farol para a laboração desta reflexão.

Palavras-chave: Ator no T.B.C.; Teatro Brasileiro de Comédia; Adolfo Celi; Renovação Teatro Brasileiro Moderno.

ABSTRACT

This paper investigate the actor in the T.B.C. based on the artistic-pedagogical procedures developed by Adolfo Celi, as director-pedagogue and artistic director of the Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.) during the process of building the first era of the T.B.C., seeking to follow the trajectory of ideas and actions, incorporated into its planned aesthetics of "pure realism", its components, its implementation, and its technique. Based on the relationship between the director's scene and the actor's training, to reflect on: the inaugural stage of the T.B.C. as a space for creation and school; the actor's work in the objective of "pure realism"; the director's place in conducting the technical training of the professional cast. The analytical look at the structuring of the foundation of the organization of the aesthetic-conceptual platform: table rehearsals; the search for "true realism"; actorly research to affirm striking expressiveness, fits as a beacon for the elaboration of this reflection.

Keywords: Actor at T.B.C.; Brazilian Comedy Theater; Adolfo Celi; Renewal of Modern Brazilian Theater.

LISTA de IMAGENS

Imagens 1, 2, 3	Fotografias do espetáculo "Um pedido de casamento".	**270**
Imagem 4	Atores no espetáculo “Seis Personagens à Procura de um Autor”	**271**
Imagem 5	Fotografia do espetáculo "Assim é, se lhe parece".	**272**
Imagem 6	Fotografia do espetáculo "Assim é, se lhe parece".	**273**
Imagem 7	“Os intérpretes de Pirandello preparam-se intensamente”.	**274**
Imagem 8	Os atores Raquel Moacir, Waldemar Wey e Maria Augusta, durante os ensaios.	**274**
Imagem 9	Fotografia do espetáculo “Para onde a terra cresce”.	**275**
Imagem 10	Paulo Autran, Maurício Barroso e Luciano Pessoa.	**276**
Imagem 11	Maurício Barroso, Tônia Carrero e Paulo Autran.	**276**
Imagem 12	Tônia Carrero e Paulo Autran	**277**
Imagem 13	Sérgio Cardoso no espetáculo "Seis Personagens, à Procura de um Autor".	**278**
Imagens 14, 15, 16	Fotos de Paulo Autran	**279**
Imagem 17	Foto de Paulo Autran	**279**
Imagem 18	Foto de Paulo Autran	**280**
Imagem 19, 20, 21	Fotos de Paulo Autran	**280**
Imagem 22	Cartaz de anúncio das peças de Anouilh e de Sófocles.	**281**
Imagem 23, 24	Fotos de Cacilda Becker	**282**
Imagem 25	Foto de Cacilda Becker	**283**
Imagem 26	Cacilda Becker em “Maria Stuart”, no T.B.C. São Paulo, setembro de 1955.	**284**
Imagem 27	Cacilda e Ruy Affonso em “O Anjo de Pedra”, no T.B.C. São Paulo, agosto de 1950.	**285**
Imagem 28	Cacilda Becker em “Esperando Godot”.	**286**
Imagem 29	Cacilda Becker entre Fredi Kleemann, Walmor Chagas e Ziembinski, em “Adorável Júlia”, último espetáculo no T.B.C. Rio de Janeiro, agosto de 1957.	**286**
Imagem 30	Cacilda Becker em “Quem Tem Medo de Virginia Woolf?”, de Edward Albee, Ato III, Cena 1.	**287**
Imagens 31, 32	Fotos de Cacilda Becker.	**288**
Imagem 33	Cacilda Becker no espetáculo "Gata em Teto de Zinco Quente".	**288**
Imagem 34	Cacilda Becker como Kitty Durval, no espetáculo "Nick Bar" no TBS, 1949, São Paulo.	**290**

Imagem 35	Cacilda Becker com Maurício Barroso, no espetáculo “Nick Bar”, São Paulo, 1949.	**292**
Imagem 36	Foto de Cacilda Becker	**297**
Imagem 37	Foto de Sergio Cardoso e Cacilda Becker	**297**
Imagem 38	Foto de Paulo Autran e Cacilda Becker	**297**
Imagem 39	Foto de Cacilda Becker no espetáculo "Arsênico e Alfazema".	**305**
Imagens 40, 41, 42	Fotos do espetáculo "Arsênico e Alfazema".	**306**
Imagem 43	Maurício Barroso e Ziembinski, maquiado como Jonathan; Cacilda, Marina Freire e Ruy Afonso em "Arsênico e Alfazema", no T.B.C. (2ª montagem); 1954. São Paulo.	**307**
Imagem 44, 45	Fotos de Cacilda Becker no espetáculo "Antígone".	**308**
Imagem 46	Foto de Cacilda Becker.	**310**
Imagem 47	Cacilda e Nydia Lícia, no espetáculo "Entre Quatro Paredes", no T.B.C., em janeiro de 1950, São Paulo.	**310**
Imagem 48	Cacilda Becker e Nydia Licia no espetáculo "Entre Quatro Paredes".	**311**
Imagem 49	Foto de Cacilda Becker.	**313**
Imagem 50	Cacilda Becker na plateia vazia durante um ensaio.	**323**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	**01**
Capitulo 1 – O *TEMPO* NA CAIXA DE CENA: DO TEATRO DE CONVENÇÕES À EMERGÊNCIA DO "PALCO-ARTE" NO BRASIL	**12**
1.1. O *Sistema Teatral Brasileiro* entre Modernidade e Mercado	**12**
1.2. Adolfo Celi: O Princípio Missionário e a Alquimia da Transformação	**33**
1.3. Ideias de Ruptura: A Face Radical da Cena Dirigida com a Dinâmica Pré-Moderna da Tradição Nacional.	**47**
1.3.1. "Geração do Ator": A Alegria "Jogada" no Palco dos "Primeiros Atores"	**47**
1.3.2. Diretor Pedagogo: A Essencialidade da Dimensão Pedagógica na Formação do Intérprete	**73**
1.3.3. A Antológica Dulcina de Moraes: A Atriz-Diretora-Pedagoga	**97**
Capítulo 2 – GERAÇÃO T.B.C.: "UM PROPÓSITO PARA UMA ÉPOCA"	**102**
2.1. A Era Inaugural: Fase Amadorística do T.B.C.	**102**
2.2. Companhia Permanente e a Construção de um Projeto Formador	**134**
2.3. A Produção Cênica de Adolfo Celi no Palco do T.B.C. – compreendida entre 1949 e 1955	**156**
2.4. "Realismo-Puro": Uma Nova Linguagem Atorial no Eixo da Renovação Teatral Paulista	**188**
Capítulo 3 – A FUNCIONALIDADE DA PLATAFORMA CONCEITUAL DE CELI NA PRÁTICA ESTÉTICO-FORMATIVA DO ATOR NO T.B.C.	**201**
3.1. A Materialização Profissional do Perfil do Ator Intérprete	**201**
3.2. O Ator como *Material Plástico* na Dinâmica da Cena de Celi: Procedimentos Pedagógicos, Metodológicos e Técnicos	**221**
3.3. Rastros da Plataforma: Especialização; Padrão Técnico Sonhado	**244**
Capítulo 4 – PATRIMÔNIO FOTOGRÁFICO: CACILDA BECKER – A *PROVA DOS NOVE* DA ARTE DO ATOR NO T.B.C.	**267**
4.1. Cacilda Becker – A *Prova dos Nove* da Arte do Ator no T.B.C.	**289**
REFLEXÕES FINAIS	**324**
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	**330**
ANEXOS	**344**

INTRODUÇÃO

Este trabalho dá seguimento aos meus estudos sobre o Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C. 1948-1964), iniciados no curso de Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO, 2017), cuja dissertação, desenvolvida nesta Universidade, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Brandão, com o título de *O Louco Franco Zampari na Cena Moderna Brasileira*, apresenta um estudo do perfil do produtor Franco Zampari (1898-1966), fundador, e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C. 1948-1964).

Para dimensionar o perfil de homem de mercado procurei recortes a fim de iluminar este enigma, que entrou para a história, como figura de exceção, reconhecido como o único mecenas do teatro brasileiro. Debrucei-me sobre os seguintes temas: *a Cena milionária de Franco Zampari* que mostra a trajetória pessoal de Franco Zampari a partir de seu nascimento em Nápoles, sua chegada ao Brasil, o início de sua carreira profissional como engenheiro à frente da Metalúrgica Matarazzo, o seu envolvimento com as Artes e as ideias iniciais que culminaram na criação do T.B.C. e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. *O produtor Zampari e sua máquina moderna de fazer teatro*, onde é focalizado temas que giram em torno das repercussões do T.B.C. e das ações de seu criador para a cena moderna, pontuando algumas discussões sobre a instauração de um padrão novo formulado por Zampari e desenvolvido ao longo das produções do T.B.C. E, por último, *T.B.C.: um evento de exceção na história do teatro brasileiro*, com a análise que parte da visão de que estava sendo fixada pela renovação paulista, uma ideia de modernidade estabelecida por valores impulsionados pela operação de modelos europeus, com referências de excelência de estilo, alavancados pela perspectiva de atualizar a estética do espetáculo, não apenas em relação à história do teatro universal, como em relação à demanda de outro perfil de público, mais sofisticado e mais bem informado. No desenvolvimento deste tema destaca-se a qualidade das produções tebecistas. Nesta direção, o ineditismo na preocupação com a infraestrutura do espetáculo, e, ainda, a repercussão do trabalho de alguns diretores estrangeiros junto ao palco do T.B.C. Este esforço fez da companhia de Zampari, um núcleo propagador de uma nova era teatral porque, além de dar recurso ao texto e à direção, renova radicalmente a estética e os mecanismos cênicos. Além disso, ativa outro aspecto relevante ao atrair uma plateia nova e influente, formada pela alta-roda da capital paulista. Em suma, a atualização técnica foi uma proposta radical para a época. Diante disso, parece justo afirmar que, a sigla T.B.C. ao longo de sua existência, consolidou a "encenação moderna" no palco brasileiro.

Os questionamentos levantados na dissertação e as descobertas decorrentes de seu desenvolvimento chamaram a atenção para a importância de um aprofundamento e ampliação da temática abordada sobre o ator, considerando a plataforma estético-conceitual proposta pelo diretor italiano Adolfo Celi (1922-1986), não apenas junto ao alicerce da cena tebecista, bem como associada ao quadro de realização do projeto modernizador. Além disso, no referido trabalho já foi possível vislumbrar que importantes resultados em termos de linguagem, alcançados pelas encenações de Adolfo Celi, foram sempre centrados na pesquisa de interpretação, naquilo que, afinal, alicerça um dos pilares da essência do teatro: o ator. Senti-me, assim, atraída para o seguimento de um trabalho que se concentrasse nesse elemento imprescindível para a existência da arte cênica.

A abordagem do trabalho do ator numa perspectiva ampla, envolvendo um dos motivos mais caros deste oficio, nos permite supor que, interceptar o curso da história alheia é um de seus pressupostos principais.

Sua marca distintiva é reafirmar em cada palavra, cada gesto, cada gota de suor que borra sua maquiagem, que não há vida perpétua, que "aquilo" pode morrer, daqui a uma hora. Sobrevive em fragmentos cristalizados ao léu, que não se mantêm imunes ao tempo. Por conseguinte, não existe na prática de atuação, a ambição da memória *mano a mano* executando a costura do tempo. Ela nasce e morre a cada momento singular do presente. Em outras palavras, o futuro dessa Arte está em porções inteiras de *agoras*.

Mas, talvez se deva arriscar um pouco mais e dizer que, a despeito dos limites e da precariedade desse ofício, tal prática se equilibra por um triz, e sobrevive, paradoxalmente, da experiência artística (que se realiza no palco) de mergulhar nas profundezas do passado/presente para extrair seus fragmentos ricos e invulgares e trazê-los à superfície, fazendo brotar das ruínas do "outro" a insana e bendita aspiração humana de viajar em sentido inverso ao da morte. Suas intuições fundamentais, sua astúcia, técnica, habilidade, lucidez e desatino, lhe garantem espaço e potência criativas de fazer acordar o esquecido, evocar lembranças, ver o inferno e maravilhas, denunciar injustiças, tumultuar os sentidos, detonar fantasias irreprimíveis, sustar a razão, desafiar o curso do *tempo* e bradar: para sempre! Mesmo que seja por pouco tempo! Talvez, a duração de uma récita.

Desta maneira, acredito que o tema "o Ator no T.B.C." (por Adolfo Celi), oferece material valioso para o estudo histórico da atuação no Brasil, por acontecer num período importante da história geral do nosso teatro. Trata-se de um ciclo de evidente transição para o que se costuma denominar "moderno teatro brasileiro". Este breve

momento, quando observado pela lente retrospectiva dos dias atuais parece quase lendário. Uma espécie de "anos dourados" de seu surgimento. Pois bem, a estes "anos dourados", pertencem toda uma geração de atores, que guiados por Adolfo Celi, como pilares no processo de construção de um projeto formador, teceram com suas atuações e suas realizações cênicas o mito do T.B.C., sob a égide empresarial de Franco Zampari.

Por outro lado, o principal interesse desse estudo que venho desenvolvendo sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, é dar uma modesta contribuição para fixar a memória histórica de um pequeno recorte dessa etapa que transformou a fisionomia da cena brasileira, destacando o valor histórico daquilo que gerou um legado carregado de experiências técnicas, de criação, direção, formação, lançamento e projeção de uma nova geração de atores. Por isso, concentro-me no intento de descrever e analisar esse fato junto à história da atuação no Brasil, e, o amadurecimento do ator brasileiro. Espero contribuir, através das avaliações embutidas nesse recorte, para enfatizar o caráter das pesquisas que no T.B.C. se desenvolveram, ou seja, o desenvolvimento de metodologias e técnicas voltadas ao trabalho do ator, procurando integrar o diretor Adolfo Celi nesse âmbito, avaliando seu contributo à formação da expressão do ator para o moderno teatro paulista e brasileiro, bem como para a revolução da prática teatral instaurada na fase inicial do T.B.C.

Por intermédio da perspectiva no teatro profissional dominante no eixo Rio-São Paulo – no recorte histórico em questão –, o T.B.C. apresenta um conjunto de características e realizações que parecem qualificá-lo como um dos principais pontos de apoio para a evolução do teatro moderno brasileiro, no sentido de um esforço sistemático, ético e estético, de prática didática e de formação do intérprete brasileiro. Ressaltando quanto a isso, que o conjunto de diretores contratados por Franco Zampari, ocupou um lugar particular no processo de modernização teatral. De acordo com Brandão (2002, p.57), "Os diferentes diretores estrangeiros, ao mesmo tempo em que afirmavam a noção de encenação e de conjunto, dimensionavam, concretamente, as múltiplas possibilidades modernas de *autoria* da direção" e, ainda, acrescenta a historiadora, "divulgavam um termo inexistente para os manuais de Otávio Rangel – o ensaio de mesa. O T.B.C. era uma oficina de teatro moderno". Em relação a isto, Celi tinha a sua assinatura aclamada por ajustar o caminho do T.B.C. na via da missão moderna. Feito que aponta a supremacia do diretor contra o elemento vicioso da prática do ator-estrela. O novo palco, portanto, era inaugurado com inequívocas propostas éticas, estéticas, que se mostravam com clara transparência em seu programa de ação.

Seu planejamento refletia, desde o início, os princípios de um novo teatro que se pretendia expandir no país.

Nesse sentido, o tema arrasta consigo uma pergunta importante que se pretende investigar no desenvolvimento da pesquisa: No conjunto dos diretores que buscaram renovar o teatro no Brasil a partir dos anos 1940, quais as marcas e contribuições específicas de Adolfo Celi?

Acredita-se que o panorama da reforma cênica, conheceu um processo de atuação artística de grande impacto experimental de Celi, em um conjunto de ideias e realizações esteadas no gesto teatral moderno. Suas ações e fundamentos, teoricamente, trouxeram contribuições significativas para a formação técnica do elenco profissional do T.B.C., e, igualmente, à encenação moderna no Brasil. Através de uma abordagem histórica, apresento este processo, procurando perceber o lugar naquele momento ocupado pelo ator no T.B.C., atribuído pela modernidade, em função da prática estético-formativa aos atores, na proposição do "realismo-puro", reafirmando, estética planejada por Adolfo Celi, associada a uma atuação fortemente marcada pela exigência formal realista e o ideário teatral moderno. Com o objetivo de registrar e analisar a importância deste fato histórico junto à memória do ator brasileiro e ao legado da urdidura da plataforma conceitual de Celi para a renovação estética do palco nacional.

O presente trabalho levanta também algumas questões que surgem quando se leva em conta as críticas feitas acerca das visões de reforma que impulsionaram e deram sustentação às produções do T.B.C. – alvejando Celi – no processo gerador da cena moderna brasileira. Tais questões visam fundamentar o eixo das análises deste trabalho.

Não obstante sua contribuição positiva para o teatro nacional, como mostram os estudos históricos do nosso teatro, na década de 1950 começaram a aparecer vários sinais de contestação à predominância de textos estrangeiros e indicadores da necessidade iminente de uma dramaturgia nacional. De acordo com Guzik (1986), exatamente a partir de 1952 – ano de estreia das *Antígonas*, projeto e direção de Celi –, começam a surgir as primeiras críticas sobre a questão da nacionalidade no T.B.C., que serão, na verdade, tão fortes mais à frente. Eram, verdadeiramente, as primeiras manifestações de uma crise de perfil ideológico que avançavam em direção à equipe do T.B.C., devido à onda nacionalista, resultante de mudanças políticas e culturais no Brasil.

Sob esse prisma, a particular falta de comprometimento de Adolfo Celi com o assunto da *brasilidade*, é bastante evidente. Tal afirmação é possível de ser feita devido à sua posição de absoluto distanciamento (inicialmente no panorama paulista) em

relação à crescente imposição que se faz à adequação local dos textos, no sentido de entremear autores nacionais aos autores europeus e americanos que são, de longe, ampla maioria. Efetivamente, como aponta Vannucci (2002), acredita-se que a postura distanciada do diretor no tocante à referida questão, colabora nos anos finais da década de 1950 para desconectar seus pressupostos teóricos e concepções das ações marcadas pela sua *expertise* teatral, e ocasiona, neste momento da história brasileira, assinalada por demandas sociais, o esgotamento sem volta de suas relações com a geração de artistas que desponta no mercado. Geração esta, cuja pressão dos encargos inseridos no contexto geral será, entre outros, o de tachar os diretores italianos de formalismo e de incapacidade, por serem estrangeiros de "entender o Brasil". E estigmatizar o T.B.C. de fazer um teatro de imitação europeia e, de não conseguir alcançar um gestual, uma expressividade, e uma prosódia realmente brasileira.

Convém ainda observar que, o diretor costumava preencher sua atividade didática de um papel "paternalista/vanguardista", deste modo, precisava achar e dar ao ator a *deixa certa*: "O ator, aqui e no mundo inteiro, espera um sinal, a deixa para entrar: vamos tentar dar-lhe a deixa certa" (Celi, 1955)[1]. A partir desse enfoque, vejamos que é pertinente lançar a seguinte indagação: Qual seria, afinal, a *deixa certa* da missão estético-formativa, aos atores do T.B.C., para que encontrem a *estrada certa* na busca de um estilo de representação, na proposição do "novo realismo-puro"? Além desta, outras tantas questões se apresentam, concernentes à plataforma conceitual instaurada e colocada em ação por Celi, na sua dinâmica de ensino junto aos atores, e na implantação da cena moderna no Teatro Brasileiro de Comédia. Vale, antes, pontuar alguns conceitos: Os valores da palavra e da poesia dominam a esfera cênica e defendem os atores e o palco do T.B.C. do histrionismo e outros excessos do que considerava o "velho estilo" do teatro brasileiro; a tessitura da cultura cênica europeia valeria como manifesto, contra a dinâmica local peculiar, isto é, a do improvisador genial do teatro antigo, tendo em vista que a "Arte" do primeiro ator era desprezada, considerada menor, inferior por Adolfo Celi. Seu mecanismo de trabalho desmerecia e até mesmo desqualificava o temperamento de natureza extravagante, intuitiva e, com forte tendência para o *jogo da improvisação*, traços latentes na alma do ator brasileiro. "Temos horror à improvisação" declarava; Focava em acabar com a *bossa*, aquela "efervescência fácil, demagógica, instintiva e de efeito imediato que, como em qualquer outra parte do mundo latino, são as mais vistosas características do ator brasileiro"

[1] Adolfo Celi, "O Diretor de Teatro", conferência feita no curso de Literatura Teatral da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais, em 26 set.1955, na sede da SBAT. Publicada na Revista de Teatro, Ano XXXIV – nov-dez 1955, n° 288, p.23-25.

(Celi. Programa da CTCA, *apud* Barros de Almeida, 1987, p.34)[2]. O modo típico de representar dos atores brasileiros, o estilo nacional estaria, em suas análises, no "meio termo entre velho jeito e jeitinho de principiante, ambos lamentáveis" (a*pud* Vannucci, 2014, p.206)[3]. Buscar uma nova linguagem atorial no eixo da renovação – o "realismo puro"–, parecia ser tudo, ou quase, para êxito da missão que se deveria realizar.

Mas, contudo, colhendo o legado tebecista relacionado à formação técnica dos atores e, à cristalização da reforma cênica, cabe questionar: Se fossemos explorar as ruínas da história dessa primeira geração de atores do T.B.C., o que poderíamos encontrar como herança positiva e orgânica da prática pedagógica do "realismo-puro" à sensibilidade desmedida e à alta qualidade da performance do ator brasileiro? Em relação ao estilo de representação do ator no T.B.C. a partir da busca de um realismo verdadeiro e da pesquisa da sua própria expressividade, é possível dizer que houve "evolução artística" depois do T.B.C.? Ou, supostamente, tais conceitos apenas embasariam um jogo de poder na aplicação de uma pedagogia hegemônica de exclusão e desqualificação dos velhos moldes fixados pela tradição teatral local? Vale grifar, pedagogia, esta, que acaba sendo considerada elitista e regressiva. O que o resultado da prática dessa contribuição significa, afinal? Apenas um evento superado?

Para que se possa tentar responder a estas perguntas, é preciso debater as ideias formuladas, os efeitos produzidos, relacionados com o próprio sentido e com o alcance da reforma cênica e da atualização técnica do ator brasileiro. Torna-se imperativo analisar o caso específico do ator no T.B.C. levando-se em conta o "realismo-puro" pretendido por Adolfo Celi no processo de renovação teatral, em particular na cidade de São Paulo.

No âmbito metodológico, o tema "O ator no T.B.C. – O 'realismo-puro' pretendido por Adolfo Celi no processo da renovação teatral brasileira (1948-1955)", aparentemente, exibe uma faceta específica. Sendo assim, no que tange à proposta da pesquisa e da metodologia de análise, que é historicamente compreender o pensamento de Adolfo Celi sobre teatro e o trabalho do ator, torna-se imprescindível, e tal não poderá ser feito fora de um denso material histórico que desenhe junto à pesquisa, uma linha de estudo reveladora sobre este pensamento, que o fez vislumbrar a criação e a estruturação da sua plataforma estético-conceitual, tornando-o, assim, foco central de análise deste trabalho.

---

[2] Adolfo Celi, programa da CTCA, *apud* Maria Inez Barros de Almeida, *Panorama Visto do Rio: Cia. Tônia-Celi-Autran*, Rio de Janeiro: MinC, INACEN, 1987, p.34.

[3] Idem, Estilo do Autor Nacional, Entrevista a Henrique Oscar, *Diário das Notícias*, Rio de Janeiro, 29 dez.1955, *apud* Vannucci. *A Missão Italiana:* Histórias de uma geração de italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva. 2014, p.206.

A tarefa impõe – como ponto fundamental de apoio histórico à análise – realizar um extenso (e minucioso) levantamento de fontes das mais variadas que possam esclarecer uma linha cronológica permeada por artigos em revistas e jornais, matérias críticas, textos de programas de espetáculos e etc.

Entre as publicações, coloco em destaque os programas de teatro, que tratam em específico dos espetáculos dirigidos por Adolfo Celi no T.B.C., e que apresentam, em seus espaços, certas posições do diretor, evidenciadas em seus textos, sobre o "papel" da Arte, do Teatro, do ator, do autor, do diretor e da obra cênica em particular. Encontramos, assim, no programa de teatro uma "porta aberta" aos estudos dos pressupostos da cena teatral, bem como à perspectiva das ambições artísticas de Celi. O programa de teatro pode, também, ser considerado como "um objeto de reflexão sobre o ato criativo (…), como uma fonte primária que, ao ser interrogada, pode nos revelar importantes elementos para a contextualização estética e histórica dos espetáculos". (Neto, 2016, p.99).

Nesse sentido, acredito que eleger e "escavar" certos conceitos do diretor, e referências teórico-metodológicas, pensando conceitualmente, a exemplo do processo de atuação artística de Celi naquele momento específico, seus pressupostos teóricos e concepções marcadas pela sua *expertise*; podem ser de suma importância para configurar a base de um instrumental teórico-metodológico. Além disso, a escolha me trouxe, teoricamente, subsídios necessários para que pudesse traçar pontos de reflexão sobre o objeto apoiados na historiografia e na crítica. Mas é importante frisar que não se trata de realizar uma reflexão subordinada a um padrão crítico-conceitual tradicional fixado nas teorizações da modernidade do teatro. Para o ponto de vista deste trabalho, é interessante pinçar, aqui e ali, teorias que arrisquem certo desvio conceitual em relação a trajetórias das narrativas construídas a respeito de um teatro contemplado, ainda de certa maneira, tentando oferecer novas opções às usadas pelas vertentes tradicionais historiográficas.

No campo metodológico, a elaboração de uma narrativa que leva em conta a interação entre a trajetória e a preservação da memória da primeira geração de atores que participaram da reforma cênica do palco nacional e o resgate da vivência brasileira de Adolfo Celi, inserido no processo paulista de renovação teatral da década de 1950, tem inegáveis relações com as propostas de alguns nomes de extrema relevância dos estudos culturais brasileiros. Percorro os argumentos de alguns autores, cabendo aqui a menção a certas figuras e obras que tomei de empréstimo importantes intuições.

Das análises de Roberto Schwarz (1987) me vem a reflexão de que boa parte da equação social e, econômica da cultura brasileira baseia-se na complexa interação entre nacional e estrangeiro, nativo e forâneo.

Dialogo com Guzik (1986), Farias (2012; 2013), Fernandes e Vargas (1984), Magaldi (1997), Prado (1972; 1988; 1999), Jacobbi (2012), Brandão (entre outros, 2001; 2002; 2009), Vannucci (entre outros, 2002; 2014), Magaldi e Vargas (2001), Meiches e Fernandes (1988), Dória (1975), que são pensadores e pesquisadores de teatro brasileiro moderno.

Como pesquisa de um panorama histórico, apresento Guinsburg; Faria e Lima (2009),(Guinsburg; Patriota (2012), Góes (2007), Rabetti (1989), além de, Silveira (1976), Peixoto (1977; 1980), por se tratar de pesquisadores do teatro como impulsionadores de ativa transformação social em sua aplicação artística.

Buscando equilíbrio entre registro biográfico e histórico, dialogo também com pesquisadores como Alessandra Vannucci que, em trabalhos como "A Missão Italiana: Histórias de uma geração de italianos no Brasil" (2014) e "Adolfo Celi um olhar para dois mundos" (2002) nos traz a trajetória destes artistas ao mesmo tempo em que nos dá um retrato do período histórico no qual estão inseridos.

O **Capítulo 1** denominado **"O *Tempo* na Caixa de Cena: do Teatro de Convenções à Emergência do 'Palco-Arte' no Brasil"**, examina a hipótese[4] de que o teatro de ator na realidade atravessa todo o século XX, permanecendo vivo em concomitância com a experiência do moderno no teatro brasileiro. Exame que auxilia na compreensão de certos aspectos do contexto de produção cultural do *teatro antigo* e do grande papel desempenhado pelas personalidades empreendedoras, desde sempre, segundo Brandão (2001, p.21), "a chave de estruturação do meio teatral (e do meio cultural) brasileiro". Também aqui está delineada a situação do teatro profissional através do tema "geração do ator", mostrando alguns de seus principais contornos: gêneros teatrais mais em voga, a organização das companhias de atores e, principalmente, aspectos do *modo de interpretar* da chamada "velha guarda dos profissionais" de um teatro de consumo e diversão; nesta que constitui, de fato, etapa

[4] Hipótese defendida por Tania Brandão, em texto no qual cunhou a expressão "sistema brasileiro de interpretação": "Na realidade, em 1838, quando se deu a eclosão do Romantismo no Brasil – tardia como na França – é possível localizar a instauração aqui de um *sistema teatral*. A ideia de um sistema foi proposta originalmente, com um alcance mais restrito, por Décio de Almeida Prado a partir de Antônio Cândido que, por sua vez, cogitou pensar a realidade da literatura recorrendo a este tipo de raciocínio. O alcance do raciocínio formulado por Prado é bastante simples – teria surgido então um modo objetivo de articulação social da poética teatral, envolvendo autores, atores, tradutores, críticos e o próprio governo. Ao ponto de partida proposto pelo autor é necessário acrescentar outros coloridos". (BRANDÃO, Tania. *"Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações".* Revista do IPHAN - nº 29, edição especial 500 anos, 2001, p.3).

significativa de nossa "formação teatral". Na medida em que a figura do encenador, então diretor surge como uma resposta ao desafio de acabar com a cena estabelecida ao redor de vedetes – os primeiros atores – o papel histórico da direção teatral é analisado, baseado nos novos conceitos da teatralidade surgidos na Europa, que conferem necessidade à direção como função estética e pedagógica. Pontuando a modificação do cenário teatral paulistano a partir do T.B.C. e o aparecimento do diretor neste cenário com a chegada de Adolfo Celi e outros encenadores estrangeiros contratados por Franco Zampari.

O **Capítulo 2** denominado **Geração T.B.C.: "Um Propósito para uma Época"**, faz a análise de alguns aspectos que caracterizaram o início da trajetória da companhia na tentativa de entendimento de como se engendra a construção do seu projeto artístico, focalizando principalmente os primeiros anos de formação artística. A fase amadorística do palco inaugural do T.B.C. é analisada buscando sublinhar o seu papel no processo em pauta. E ainda indicar, registrar e avaliar o "circuito da potência": matrizes teóricas e procedimentos artístico-pedagógicos à aplicação da transmissão de saberes que vão sendo passados por Celi aos atores, nos ensaios iniciais, nas primeiras tentativas sobre a proposição do "realismo-puro". Também nos estudos de mesa, as primeiras experimentações com o texto, consciência do personagem, do contexto textual e cênico do ator. O capítulo abrange, além disso, a formação acadêmica de Celi, examinando quando possíveis mecanismos teórico-práticos desenvolvidos por seus mestres em seus estudos acadêmicos, supostamente foram apropriados por Celi, e se tornaram evidentes em seu trabalho no processo de aprendizagem, para a instrumentalização dos atores: desenvolvimento de habilidades, reconhecimento dos mecanismos a serem *acionados* para a atuação.

O **Capítulo 3** denominado **A Funcionalidade da Plataforma Conceitual de Celi na Prática Estético-Formativa ao Ator no T.B.C.**, determina, a partir de um panorama de fontes, certas noções adotadas por Celi ao longo do processo de afirmação de sua plataforma. Dentre estas, focaliza-se o novo modo de ação na linguagem estabelecida da arte do ator brasileiro a partir da supressão do histrionismo do *ator-estrela* característico da dinâmica do palco tradicional. Procurando sustentar que tal mudança é acompanhada pelo princípio da interpretação enquanto técnica sistematizada, mas, desmontando os clichês do espontaneísmo, junto à materialização profissional do perfil do ator-intérprete. Ainda neste capítulo, investigam-se os procedimentos experimentais artístico-pedagógicos de ensino e montagem, desenvolvidos por Celi durante os processos de criação de dois espetáculos: "Entre quatro paredes" de Sartre,

1950. E as "Antígonas" de Sófocles e Anouilh, 1954. Demonstro que a própria pesquisa desenvolvida nos processos de criação dos espetáculos funciona como mecanismo de ensino/aprendizagem. Na medida em que o ator – servo da cena – deixa-se "moldar" pelas mãos do diretor como "material plástico"[5], ele concretiza suas experiências buscando sua própria expressividade. O núcleo deste capítulo vai em direção aos rastros deixados pela plataforma conceitual de Celi em sua passagem pelo T.B.C., que podem indicar as razões da destacada figuração do diretor no panorama do moderno teatro brasileiro.

No Capítulo 4 – Patrimônio Fotográfico: Cacilda Becker – A *prova dos nove* da arte do ator no T.B.C. é assunto do **quarto e último** capítulo desta tese. O objetivo de apresentar uma documentação fotográfica no referido capítulo é, também, o de propor ao leitor a experiência de imaginar outras formas de historiografia. Para compor este item a partir das tantas possibilidades de escolha contidas nos acervos que registram o T.B.C. – cobrindo o período que tratado aqui (1949-1952) –, selecionei duas configurações a fim de delimitar dois campos do conjunto da documentação pesquisada.

O primeiro bloco de imagens selecionadas tem uma determinação estético-histórica visto que se atêm ao plano geral da cena de Adolfo Celi no T.B.C. Estão visíveis através de diferentes ângulos as opções estéticas planejadas e assumidas pelo diretor ao longo de sua atividade artística na casa da Rua Major Diogo.

No segundo bloco selecionei um conjunto de imagens de Cacilda Becker em personagens e espetáculos dirigidos por Celi que, ordenadas – não rigorosamente – numa sequência temporal (1949-1952), nos dão ricos instantâneos do desenvolvimento do trabalho de Cacilda no percurso de aprimoramento de sua arte conduzida pelas mãos de Celi. Imagens que nos reconduzem ao nascedouro deste processo. Atriz e diretor com espíritos autenticamente experimentais, testando incansavelmente sempre novas facetas de criações, novas soluções interpretativas, promovendo uma evolução de estilo pelo qual passou Cacilda até atingir rendimentos notáveis em determinados papeis, resultando no perfil da grande atriz brasileira de sua época. Tratam-se de registros que reproduzem breves diálogos nos espetáculos. Um retrato cujos traços capturam, o movimento vivo da ação que no ato da representação se esvaiu (Lima, 1989). Fontes importantíssimas, portanto, que conservam em estado latente uma informação histórica e uma experiência estética.

Cabe salientar, o teatro tem um importante papel a representar neste período de

[5] Conceito cunhado pela estudiosa Alessandra Vannucci. Ver *A Missão Italiana*: História de uma geração de diretores italianos no Brasi.1.ed. São Paulo: Perspectiva;Belo Horizonte,MG:FAPEMIG,2014, (Estudos;317), 2014, p.44;45;111.

nossa história. Estas imagens de Cacilda Becker se inserem no Balanço Geral, neste inventário de forças que possuímos e que temos que buscar ampliar. Penso que os exemplos das fotos de Cacilda, podem ter, de certo modo, impacto na minha estruturação da documentação visual do T.B.C. Também que estas imagens possam servir de estímulo a todos que percebem o Teatro e a Arte do Ator ("alma da atividade cênica") como uma das mais belas e ricas expressões do ser humano. Este é o meu desejo.

Antes de encerrar a introdução desta tese, gostaria também de dizer que com os rastros desses atores que tomaram parte no primeiro instante da reforma cênica do palco nacional, e os de Adolfo Celi recolhidos por mim a partir de diversas modalidades de fontes, foi possível aprender mais sobre as dobraduras dessa história. Revendo um pouco do idealismo que os movia e ganhando alguns extraordinários motivos para uma densa e concentrada reflexão, sobre uma importante etapa do processo de construção da tradição moderna do teatro brasileiro. Que, esta reflexão, nos siga ao longo desta tese passeando prazerosamente pela memória e pelas convicções nos instigando e comovendo.

Capítulo 1 – O *TEMPO* [6] NA CAIXA DE CENA: DO TEATRO DE CONVENÇÕES À EMERGÊNCIA DO "PALCO-ARTE" NO BRASIL

> No anfiteatro, sob o céu de estrelas
> Um concerto eu imagino
> Onde, num relance, o tempo alcança a glória
> E o artista o infinito.
> (Canção "Tempo e Artista" de Chico Buarque)

1.1. O *Sistema Teatral Brasileiro* entre Modernidade e Mercado

Sob a perspectiva do sentido da criação de um *sistema teatral brasileiro,* hipótese levantada pela historiadora Tania Brandão (2001) proponho fazer certas articulações de diferentes momentos da história do teatro brasileiro a partir de um *sistema*; numa tentativa de alargar o alcance de compreensão das matrizes e dos relevos da arte do palco brasileiro. Dizendo de maneira mais precisa, especular os movimentos que atravessam este palco, e que fomentaram as dinâmicas de trabalho, os modos de produção tanto da cena do chamado "velho teatro", como do palco que a historiografia teatral costuma considerar como "moderno".

> Vertiginosas oscilações: pensar o palco brasileiro impõe a disponibilidade para situar movimentos de descoberta e de redescoberta em que a pauta é regida pela contingência da colonização cultural e em que o indivíduo produtor permanece encerrado em uma solidão extrema. A partir desta moldura surgiu um sistema teatral brasileiro – a rigor um elenco limitado de questões, capaz de fazer o palco girar ao redor de si, escravo de uma circularidade viciosa de criação cuja única sorte é a existência efetiva de personalidades ímpares, capazes de nos fazer esquecer momentaneamente a pobreza comovedora do meio que os gerou**.** (BRANDÃO, 2001, p.22).

Essa tarefa de pensar o palco brasileiro, atribuída pela historiadora Tania Brandão (2001), é o ponto de abertura conceitual para ruminar algumas questões levantadas pela autora (2001, p.23): "Na ausência de uma densidade econômico-social propícia à prática do teatro, na falta de uma tradição cultural e artística, a arte do palco se instaurou como a arte do ator em sintonia com as pulsações mais imediatas da plateia, avessa ao reconhecimento do texto e do autor dramático como os seus artífices fundamentais". Esta é uma das ideias que Brandão defende no texto que assina na Revista do IPHAN, nº 29, edição especial 500 anos, intitulado "Teatro brasileiro no

[6] Segundo o dicionário online Infopédia "o conceito de tempo abrange diversas dimensões, desde a sua definição como grandeza física, passando pela sua utilização em diferentes contextos, como a física, a história, a música e a linguagem". Em suma, aqui o *tempo* é visto, definido e utilizado em termos simples: como a medida da duração dos acontecimentos; a sucessão de momentos; período contínuo no qual os eventos se sucedem.

século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". Texto que tomo como base para a formulação deste tópico e do eixo vital dos seus argumentos.

A hipótese de existência de um *sistema teatral brasileiro* é o centro das elaborações da autora. Considero, ainda, que tal hipótese abre campos de discussões sobre a nossa sensibilidade, a história de nossa cena e a permanente ameaça da precariedade no interior daquilo que se convencionou chamar de *mercado teatral*, isto é, no teatro profissional que persevera com base no retorno da bilheteria. Além de oportunizar a reflexão sobre uma realidade de produção solidamente articulada e eficaz que despontou no século XIX e se alongou por todo o século XX.

Do ponto de vista da autora, compreende-se que a definição de *sistema teatral brasileiro* não se fez, exatamente, com base em parâmetros reguladores de um teatro da atualidade ou de certo momento histórico que lhe tivesse sido divergente. Este *sistema teatral brasileiro*, em suas palavras (2001) permanece ativo "ele é o teatro brasileiro". O que se busca expor no citado texto (2001, p.9) "é a sua gênese e a indicação da sua história no século XX".

Na verdade, será pela eficácia de uma estrutura e dinâmica singulares, que surge a possibilidade implícita de afirmação, que, a fixação dos princípios básicos do *sistema teatral* não foram, desde o seu real começo, aspirações estético-conceituais ou ideias culturais que arriscassem um salto qualitativo, realizações artísticas mais ricas e ambiciosas, mas sim, através de um modelo solidamente articulado e norteado pelo gosto médio do público, pela parceria com o senso comum, o obséquio da multidão e o histrionismo dos atores indo ao encontro dos desejos da plateia.

Assim sendo, a virtude do modelo estaria na sua pertinência, nas vantagens operacionais oferecidas aos seus consumidores, ou seja, as massas que eram movidas por um forte sentido de vida social, que contemplava a novidade cotidiana da vida de corte, e cuja relação com o modelo resultava de sua fascinação pela cena em decorrência da habilidade do intérprete, segundo Brandão (2001, p.3) "capaz de oferecer-lhes palavras incendiadas de emoção, palavras que, vale frisar, no papel não chegavam a promover efeito comparável".

Acompanha-se, deste modo, a sustentação de uma ideia que apontou em direção a uma diminuição de estatura artística – o teatro romântico brasileiro que tornou-se, de certa maneira, um ringue de luta a favor de gêneros melodramáticos contra a força erudita do drama. Abastecido de tais valores, o palco romântico acabou por embaçar a total afirmação da poética romântica, bem como restringiu o possível alargamento do movimento romântico, delimitando até mesmo as condições de seus ideais e

disposições. O fato é que a memória que se tinha do Brasil, preservada pelos contemporâneos, era a de uma sociedade espectadora, cujos troncos geradores eram a vergonha colonial. Arrancá-los, demandava autonomia, coragem e decisão, de deixar o seu confortável assento, fazer um esforço e ir fundo em suas raízes; desbravar o ser e ouvir vozes persistentes, destoantes, que não correspondiam ao interesse e a interrogações de grandes camadas sociais. Surdas, caladas, elas ecoavam no subterrâneo, como por exemplo, a questão importuna do indivíduo preso às correntes da escravidão.

No que tange à produção artística, a postura passiva, e supostamente, indefinida dessa sociedade gerou grande parte de um obstáculo intransponível para os escritores que pensavam aproximar-se dos modos literários de representação da ação do sujeito, encontrados em gêneros tais como o romance e o drama, que, por sua vez, emergem na ótica clara da afirmação humanista dos indivíduos livres, independentes, que buscam realizar o seu destino. Assim, no interior dessa neutralidade da sociedade em relação ao reconhecimento do outro, a forma do drama, gênero moldado nos embates do diálogo que se efetiva entre sujeitos, será sempre de difícil consecução.

Tal fato parece particularmente evidente no que concerne à realização material do ideal dramático – calcanhar de Aquiles do escritor brasileiro –, apresentado como referência básica para a implementação de uma dramaturgia nacional superior. Nesse sentido, procedem as críticas feitas quanto à falha do engenho dos dramaturgos brasileiros do século XIX ao escrever o drama nacional, na medida em que, *grosso modo*, a densidade da impressão artística da nossa vida sempre parecia ligeira e artificial, porque não dizer, postiça mesmo. Figuras ilustres da literatura do fim do século XIX eram unânimes ao anunciar que no Brasil só dá certo comédia porque o drama era calcado aqui no artifício. O ponto de observação dos historiadores talvez faça certo sentido, a comédia transporta mais verdade social do que o drama que aflora uma visão mais idealizada, supostamente, propensa a maior fracasso.

Destaque-se a presença do assunto nas análises feitas em 1916 por José Veríssimo. No capítulo sobre o teatro brasileiro, incluído em sua *História da Literatura Brasileira*, o crítico (1963, p.283) observa que só na comédia os nossos autores têm sido capazes de "boa observação, representação exata e dialogação conforme as situações, personagens e fatos. Por via de regra tudo isso falta ao drama brasileiro, que ofende sempre o nosso sentimento de verossimilhança, à qual mais do que nunca somos hoje sensíveis, e nos deixa infalivelmente uma impressão de artificialidade".

Assim, também, por todos estes limites citados, não será desmentida a avalição feita por Brandão (2001, p.4), que a questão central do *sistema teatral* "não estava na dramaturgia, nunca esteve; e esta é uma peculiaridade nacional". A observação sugere que se leve em consideração um aspecto relevante, de caráter geral da abordagem: precisamente, a constatação que boa parte dos textos teatrais românticos de espessura mais densa permaneceram, na sua atualidade, confinados à gaveta. Fato é que, estes textos foram encenados no século XX, com o traço singular do moderno instituindo o romantismo.

O avanço da sequência cronológica aponta para a fase da aventura realista[7] que, não obstante sua brevíssima existência teve uma função muito específica no interior do *sistema teatral brasileiro*, qual seja, a de favorecê-lo de uma organicidade plena, deslocando a faceta virtuosa dos atores para mais próximo do gosto médio da plateia, visto que o modelo realista trazia para suas peças o que havia de substancioso e instigante quanto aos temas da contemporaneidade, ambientadas visualmente com cenários e figurinos do momento rompendo com os tradicionais cenários e figurinos de época anteriormente utilizados[8].

Já em relação à consistência maior dos textos, não repercutiu grandes alterações às convenções da intriga melodramática, ou seja, verdadeiramente, os dramas eram os empoeirados dramalhões, e não causavam surpresa às distinções maiores serem alcançadas, na comédia: Segundo Galante de Sousa (1960, p.189) "Foi na comédia que melhor se refletiu o programa realista, não só porque este gênero está mais perto da vida

[7] Ao analisar o aparecimento do Realismo, Galante de Sousa traça alguns pontos a respeito da dinâmica que teria se empreendido, então, na cena brasileira. Na sua ótica esta fase deve ser subdividida em duas etapas: a primeira, de 1855, data em que se deu a organização da empresa dramática do capitalista Joaquim Heliodoro no Ginásio Dramático, até 1884, estreia de *O Mandarim*; esta primeira fase teria sido caracterizada pela renovação do teatro nacional no interior da experiência realista e pelos chamados *dramas de casaca*. Para o autor, esta fase inicial considerada particularmente realista, teria sido na verdade "uma fase de iniciação realista", pois não chegou a ser completada com o que seria no seu entendimento o seu desfecho lógico o Naturalismo. A segunda fase teria se estendido de 1884 aos primeiros anos do século XX e deveria ser identificável pelo predomínio da opereta e da revista. Importado da França, o Realismo redundou grande repercussão por aqui, feito que levou o teatro brasileiro a aderir à *peça de tese*, peças que constituíam o teatro da atualidade, de tese social, de análise psicológica. O tema mais arrebatador era o da mulher decaída. (SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p.188-189).

[8] A exigência da realidade cênica no texto, no cenário e na indumentária promoveu grande renovação na arte de representar. O diretor Emílio Doux, francês falecido no Rio de Janeiro em 1876, administrador e professor de declamação nas companhias de João Caetano (1808-1863), Germano de Oliveira, Antônio Martins (1836-1917), e Furtado Coelho foram os grandes líderes dessa reforma com as encenações de Dumas Filho e Augier. A preocupação com o vigor e a paixão na declamação e na atitude dos atores foram as metas nessa busca da verdade cênica, que usava mais o instinto e a experiência formalizada do que alguma fundamentação teórica mais elaborada e original. Além destes, um grande comediógrafo - para muitos o grande continuador de Martins Pena - França Júnior (1838 - 1890), que, com seu realismo quase vulgar, consolidou o teatro de costumes. Suas personagens já não falavam o português correto, de Portugal, mas o falado no Brasil. A dicotomia entre a linguagem falada e a linguagem escrita passava a ser resolvida em termos cênicos. (Ver CAFEZEIRO, Edwaldo. Introdução. *In*: FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José. O teatro de França Júnior. Rio de Janeiro, SNT/FUNARTE, 1980. p.30-31).

real do que o drama, como observou Bergson, mas também porque, a essa época, o nosso público já se achava preparado para assistir, com prazer, à dissecação das suas mazelas, sob a forma de comédia de caráter". Convém assinalar que, foram as influências da comédia, um gênero de flexibilidade cultural e que em sua alta exigência do intérprete, predominaram como eixo de sustentação deste *sistema teatral*, através não apenas da comédia no sentido único, mas também por outras atividades integradas à comédia em sentido espraiado, como revista, a opereta, a burleta e a mágica[9].

Nesta linha de raciocínio, presume-se que a partir de 1884, data que fixa o sucesso de proporções gigantescas da revista de ano *O mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, via de regra usada como ponto referencial do marco inicial de uma época em que a revista[10] e o gênero ligeiro em geral se tornaram reinantes no Brasil, o *sistema teatral brasileiro,* teoricamente encontrou decididamente não apenas a forma de

[9] É justo registrar aqui quais foram os principais atores e atrizes considerando suas respectivas marcas empreendidas para a popularização e o êxito desta cena: "No palco quem dava vida e consistência aos tipos esquemáticos da revista, bem como os da opereta e da mágica, eram os atores cômicos, especialistas da comunicação imediata com a plateia. Cantavam com a pouca voz que tinham, sem aperfeiçoamento musical, mas sabiam extrair do texto a salacidade, o duplo sentido sexual que os autores haviam disseminado no texto, para que explodissem na hora certa em cena [...]. Nada era dito com todas as letras, tudo ficava subentendido. Francisco Correia Vasques (1829-92), revelou-se o primeiro entre eles, em ordem cronológica e ao que parece também em ordem de mérito, por seu poder de criação, já quase de autor. Entre os que se seguiram, dois, dos mais celebrados, vieram meninos de terras portuguesas, fazendo-se atores nas companhias secundárias - os mambembes -, que percorriam o interior do Brasil. Brandão (José Augusto Soares Brandão, 1845-1921), por si mesmo cognominado O Popularíssimo, foi assim descrito: 'Faz umas coisas extraordinárias, mas que ao seu feitio não ficam mal. Enterra o chapéu até as orelhas, deixa cair a calça, deita para fora a fralda da camisa, chega a ver-se-lhe a carne, esbugalha os olhos, escancara a boca, ajoelha, dá pernadas, grita, gesticula exageradamente; mas tudo que era insuportável noutro, nele faz-nos rir a valer. De mais a mais improvisa, e por vezes com felicidade' (Sousa Bastos, Carteira do artista, Lisboa, Bertrand, 1898, p.230). João Machado Pinheiro e Costa (1850-1920), conhecido como Machado Careca, sofreu por parte do mesmo Sousa Bastos, autor e empresário tão ativo no Brasil quanto em seu nativo Portugal, algumas restrições, dirigidas menos ao ator que à falta de compostura que começava a marcar a comicidade brasileira: 'O que é forçoso confessar é que, passada certa época, Machado deixou-se arrastar por uma onda de loucura que invadiu os teatros do Rio de Janeiro. Em quase todas as casas de espetáculo o gênero predileto era a revista levada ao extremo da libertinagem e a *pochade* desbragada. Os artistas transformaram-se na sua maioria em *clowns* e bailarinos. Machado, sem de todo perder o mérito que lhe reconhecem, perdeu muito do seu valor por transigir demais com as plateias ávidas por cambalhotas e ditos mais do que equívocos' Idem, p.290. Entre os nascidos no Brasil não se poderiam esquecer pelo menos dois cômicos: Xisto Bahia (1841-94), compositor e cantor de lundus, 'extraordinário nos papeis em que imitava roceiros, capadócios e outros tipos populares do Brasil'; e João Colás (1856-1920), filho de um maestro de música ligeira, 'festejadíssimo na canção 'Matuto do Piauí', que realmente ele fazia a primor' Idem, pp. 289-627. No naipe feminino local, reconhecidamente mais fraco, o destaque iria para Cinira Polônio (1862-1938), que estudara música na Europa e cantava com malícia e finura cançonetas francesas, além de protagonizar operetas, e Aurélia Delorme (1866-1921), atriz medíocre mas que merece menção por ter sido a inventora, ou uma das precursoras, do chamado teatro rebolado. Mas a rainha da revista foi sem dúvida, Pepa Ruiz (1859-1923), nascida na Espanha, feita atriz em Portugal, mas também brasileira por ter se deixado ficar aqui. Num só espetáculo ela criou dezoito personagens diferentes, inclusive um número, 'O mungunzá', em que aparecia vestida de baiana. (ALMEIDA PRADO, Décio de. *Seres, coisas, lugares*: Do teatro ao futebol. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p.28-30).

[10] "O teatro musicado, na segunda metade do século XIX, identifica um fenômeno da nascente cultura de massas, que, no Brasil se alimentou da produção de sucessivas revistas de ano". (MENCARELLI, Fernando Antônio. *A Cena Aberta*: A Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo, Campinas: UNICAMP, 1999).

expressão dramatúrgica que melhor se encaixava ao *divinismo tropical*[11], mas também "uma vertente de trabalho dedicada à comédia que poderia ser considerada como a base do mercado teatral nacional" (Brandão, 2002, p.13).

Conforme Angela Reis (1999, p.81), os autores Filomena Chiaradia e Daniel Marques da Silva, "veem os autores do teatro musicado carioca como autores-ensaiadores (termo cunhado pela primeira), considerando que os dramaturgos escreviam seus textos para serem completados na cena pelos atores". Assim sendo, a palavra poderia ser visualizada na atmosfera, desse momento, como espécie de pretexto para o espetáculo. A este respeito, é fácil perceber, segundo Décio de Almeida Prado (1997), que as qualidades da dramaturgia, nesta fase, agrupadas na escrita teatral – para a prática do palco e não para a folha impressa –, contava previamente com a performance cênica encabeçada pelo jogo cômico dos atores: "Incapaz de análises psicológicas ou de discussões morais, sabia delinear personagens e situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade" (Almeida Prado, 1997, p.50).

Contudo, é preciso não perder de vista que a configuração do teatro ligeiro carioca[12], responde com firmeza ao movimento, moderno, de empreendimento de um mercado teatral – fato não assimilado pela crítica da época – e de extrema importância para o estabelecimento de uma série de dramaturgos nacionais. A esse respeito, vale salientar que, à proporção que avançam os primeiros anos do século XX, e aceleram-se as mudanças, entre outras, referentes à incorporação de um grande bloco de invenções tecnológicas que também interferiam no ritmo cotidiano do cidadão. Isso nos parece em linhas gerais, que a classificação "teatro ligeiro" como expõe Chiaradia (1997, p.22-23), se vinculava às impressões decorrentes do próprio ritmo do período, de rápidas mudanças sociais, num movimento que abarcava a expansão que estaria ocorrendo então na esfera do mercado consumidor em relação ao teatro e outras áreas. Por este lado, provavelmente tenha havido a demora por parte da crítica em perceber o próprio movimento. Portanto, o "espírito" dessas novas obras ligeiras era, em última instância, o

[11] O termo é focalizado por Brandão a partir da observação inicial de um teatro do ***close*** - um teatro cômico, fundado no histrionismo, na capacidade de histrionismo e de invenção do ator, que define o contorno geral do que seria o ***divinismo tropical***, isto é: "uma dinâmica teatral em que os paradigmas europeus foram tomados não do ponto de vista do seu conceito, do seu projeto cultural, mas antes em função de personalidades empreendedoras que inauguram, em cada biografia e em cada gesto, a vida teatral do País, fazendo esta vida teatral e obrigando-a a rodar ao seu redor". (BRANDÃO, Tania. "*Teatro brasileiro no século XX*: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". Revista do IPHAN - nº 29, edição especial 500 anos, 2001, p.2).

[12]Situado em oposição ao que se denominava "teatro sério" a expressão "teatro ligeiro", passou a ser "empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, *vaudevilles* ou mágicas", demonstrando simplificação, descuido na elaboração, produção apressada e ausência de proposições artísticas elevadas. (CHIARADIA, Filomena. Vaudevilles ou Mágicas, Em Revista o Teatro Ligeiro: Os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na Companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, n.3, Universidade de São Paulo, 2003, p.153-163).

de adequação ao mercado. “Tratava-se, na verdade, de um modo diferente de produção literária que, por não manter posições já consagradas, teve seus resultados considerados menores e cujos textos, sem direito ao timbre acadêmico ou sério, tenderam a perder valoração artística geral”. No entanto, conclui Chiaradia (1997),

> (...) foram esses gêneros – e estamos nos atendo às revistas e às burletas – que mantiveram produção contínua, possibilitando o surgimento e a afirmação de autores brasileiros. Enquanto se reclamava por dramas ou comédias que refletissem nossa terra, as revistas já ‘retratavam’ nossa cidade, até porque essa, também, é uma característica ‘adequadora’ do gênero, que se torna nacional em todo país que a adota (CHIARADIA, 1997, p. 22-23).

Dessa feita, é interessante perceber, que a abordagem de Chiaradia aponta dados relevantes da configuração do “teatro ligeiro” carioca, fundamentais para o movimento moderno de constituição de um mercado teatral. Tais pontos, a meu ver, retocam, de certa maneira, a visão de nossa crítica moderna sobre a história passada do nosso teatro, isto é, a partir de um ponto de vista calcado no nascimento do teatro brasileiro moderno, e não junto ao processo de organização e prosseguimento de uma tradição tão significativa ao pensamento a respeito de nossa formação. Dizendo de outra maneira, uma perspectiva muito mais da formação de um teatro “moderno” brasileiro, e moderno absorvendo plataformas e impulsos do teatro europeu, significando, a tal respeito, o apagamento, porque não dizer mesmo, a exclusão imediata de alguns ciclos de nossa formação, exemplo, do teatro de inclinações mais comerciais e cômicas, como o teatro de revista e o teatro ligeiro carioca.

Na verdade, aos olhos da historiografia tradicional acredita-se que houve um lamentável “desvio” que teria ocorrido ao longo da caminhada do teatro brasileiro. Em lugar do naturalismo despontar em sequência ao realismo, a partir das inclinações comerciais do palco, cria-se um acordo, sob o qual e em relação ao qual se estabelece a total ausência de comprometimento, frente a quaisquer pretensões intelectuais significativas ao contentamento do público. Entretanto, Brandão (2001, p.5) contrapõe o parecer historiográfico. Ela entende que há pelo menos um equívoco de avaliação nessa leitura, pois a transcrição de seus fundamentos torna claro que, o pacto utilizado – com perícia – entre o palco e a sala fora a própria condição de inauguração da vida teatral brasileira, “nunca existira outra condição”.

As críticas partem de uma grande negação de todas as práticas do teatro nacional e estão situadas em toda parte, arrastando-se desde o final do século XIX, até alcançar o século seguinte. Os ataques críticos significavam um repúdio às estratégias do acordo comercial propagado pelas companhias cariocas que tinham encontrado novos

mecanismos de revalorizar o ator vedete perante a percepção do público instruído das cidades[13]. Observe-se, além disso, que o bloco dos descontentes – entre outras coisas – com a acomodação dos comediógrafos às formas da comicidade popular, posicionou-se no topo do radicalismo para julgar e condenar Artur Azevedo[14] como o grande culpado pelos rumos censuráveis que o palco teria tomado.

Percebe-se, entretanto que, mesmo a avaliação mais severa, e ainda a de maior ressonância não consegue visualizar o âmago do processo. Com efeito, o que estaria sendo planejado, apressadamente colocado em prática – e que se provou eficazmente operado – em um grau muito próprio de embate com as aspirações intelectuais mais tradicionais, era precisamente o que a historiadora Tania Brandão (2001, p.5) tenta definir em seu texto: "um sistema teatral dotado de identidade histórica precisa, ainda que sempre moldado a partir da referência europeia". Além disto, "um sistema em que era preciso cortejar o público até o limite da mais completa subserviência e em que vicejou o naturalismo sim, mas como linguagem do ator, portanto procedimento fragmentado e fragmentário e sob um colorido local".

Sob este ângulo, o palco brasileiro, dependente do resultado da bilheteria e sem contar com subsídios consolidados via-se diretamente afetado pelas condições econômicas empreendidas no mercado de bens culturais. Em parte, por essa razão, mantinha-se em consonância com as exigências do procedimento comercial imposto às empresas atuantes no circuito profissional. Por conseguinte, permanecia reproduzindo a preferência do público médio pelos gêneros de *boulevard* e pelas amostras sobreviventes do teatro ligeiro; bem como "delegava ao público a determinação da qualidade de um espetáculo: espetáculo bom era o que agradava à plateia, garantindo a subsistência do gênero" (Reis, 1999, p.90). Nesse sentido, "as razões da bilheteria" (Prado, 1997, p.48) atingiam os repertórios das companhias que, desse modo, achavam-se mobilizadas a alternarem-se com diligência do teatro falado ao musicado de comum acordo com a demanda do público consumidor.

---

[13] "Aos cidadãos cultos que apreciam as apresentações cada vez mais raras da arte dramática, só resta frequentar as temporadas oficiais das companhias estrangeiras". Adelaide Ristori (1822- 1906), Giovanni Emanuel (1847-1902), Ernesto Rossi (1897-1967), Eleonora Duse (1858-1924), Sarah Bernhardt (1844-1923), Jean-Baptiste Coquelin (1622-1673), Ermete Novelli (1851-1919). Até que Antoine e Zacconi tragam os ecos de uma renovação. (JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*, organização, tradução e notas Alessandra Vannucci, São Paulo: Perspectiva, 2012, Debates 327, p.108).

[14] Defendendo-se da pecha de ter sido o introdutor no país dessas acomodações um tanto espúrias, escreveu ele: "Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem-feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude". (*apud* Roberto Seidl, *Artur Azevedo*, Rio de Janeiro, ABC, 1937, p. 165. *In*: ALMEIDA PRADO, *Seres Coisas, Lugares*, 1997, p.20).

A abertura do século XX anunciou novas vertentes ao mesmo sistema. A sua década inicial focalizou o processo de enfraquecimento da revista de ano em contraponto à afirmação da revista de enredo e da opereta em que os estrangeiros, principalmente os portugueses desempenhavam um papel predominante. A prosódia do teatro brasileiro era lisboeta, o palco articulava-se completamente à dinâmica do palco português, igualmente a carreira de vários artistas brasileiros dependia do agenciamento dos empresários lusos. Assim sendo, não era rara a existência de elencos integrados pelas duas nacionalidades, ou seja, companhias luso-brasileiras. Essa situação de mútua dependência ocasionará uma série de conflitos, sendo o final da década de 1910 um ponto insustentável, com manifestações que alimentavam a xenofobia contra os atores portugueses das companhias.

No transcurso da década seguinte foram acrescentados outros elementos novos na configuração geral de nosso *sistema teatral*: uma relativa diluição dos gêneros musicais do teatro ligeiro não disfarçava os tropeços seguidos à queda definitiva da opereta e um certo abalo nos alicerces do teatro de revista. Notadamente a partir de 1916 teve início um movimento de resgate do que se nomeava na época *teatro declamado*[15]. A despeito de seu sentido pejorativo logo associado ao exagero e à artificialidade, o termo se inscreve resolutamente no Brasil, frente à preponderância do teatro musicado, a fim de classificar um tipo de teatro que tem como alguns de seus eixos o diálogo, a elaboração do enredo seguindo a linha do texto e, contraditoriamente ao que sugere o termo "declamação", a linguagem de apelo popular do cotidiano, podendo remeter a vários gêneros, da comédia ao drama. Note-se que é, no entanto, na expansão de um repertório dramatúrgico cômico, que, de certo modo, o texto reassume um lugar que o torna visível no campo teatral, apesar de sua configuração ainda "ligeira", produzida sob o caráter de urgência, de imediatismo na comunicação, quer dizer, para o consumo rápido e em série, mirando a diversão, compartilhando temas da ordem do dia.

Sobressaem-se, neste momento, as comédias posteriormente denominadas Gênero Trianon[16]. Montagens que conquistaram um público intenso e heterogêneo que "comportava membros das novas classes médias urbanas (de estudantes a comerciantes

[15] O teatro *declamado* ressurgiu neste momento com razoável impacto: algumas de suas modalidades passaram a se projetar nos palcos, alternando-se com o brilho da revista. "Em geral, o teatro ligeiro incorporava a música, executada ao vivo mesmo na montagem de dramas. A música era uma presença muito forte na época. Mas ainda assim os contemporâneos diferenciavam o *teatro musicado* do *teatro declamado* – ou de prosa – para distinguir os gêneros que não prescindiam da música (revista, burleta, opereta) daqueles em que ela não constituía parte orgânica de sua constituição (drama, melodrama, dramalhão, tragédia e mesmo a comédia). (BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. p.217).

[16] Por imediata associação ao Teatro Trianon onde muitas delas foram apresentadas, com êxito absoluto.

e funcionários) e membros das camadas mais populares da República Velha" (Rabetti, 2007, p.38), franqueando, assim, o espaço à produção local no início da Primeira Guerra Mundial, quando foi interrompida, por algum tempo, a vinda de atrações estrangeiras. Representaram a volta do Teatro Nacional *declamado*, após quatro décadas de supremacia de gêneros musicados que tantas restrições causavam ao seu caráter espetacular, feito de elementos lícitos ou ilícitos destinados ao grosso público. O Gênero Trianon se concretiza com relativa estabilidade desde 1915, a partir da colaboração de autores como Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga[17], para sublinhar apenas três[18], dos vários autores que, teoricamente, conseguiram reacender as chamas das esperanças saneadoras dos literatos que vinculavam a decadência do teatro brasileiro à expansão de longa duração dos gêneros musicados.

É crucial que neste momento se resgate o quadro desenhado por Procópio Ferreira em seu texto "No meu tempo era assim…" (1967). Suas observações, apesar de pontuais, permitem fixar alguns pontos decisivos dessa "história". A moldura traduz com bastante nitidez o contorno do panorama teatral no momento em que o ator inicia sua carreira. Falando de uma época, Procópio (1967, p.43) salienta a ventura de se verem conjuntos admiráveis com nomes que merecem a joia da lembrança como João Barbosa, ator de "compleição zaconiana", mestre da arte de representar; Olímpio Nogueira de um ecletismo digno de registro; Francisco Marzulo, notável diretor; Alves da Cunha, eminente ator; Antônio Ramos e Carlos Abreu, os maiores galãs da época; João Colás, Apolônia Pinto, Lucília Peres, Ismênia dos Santos, Itália Fausta, Ema de Souza, Maria Castro, Luíza de Oliveira, Christiano de Souza, "unidos na maior

[17] Oduvaldo Vianna (1892-1972), repórter e redator de jornal, estreou em teatro em 1917 e durante muitos anos ocupou o Trianon, como autor e empresário de sua companhia. Foi o primeiro autor a escrever em 'brasileiro', abolindo a prosódia portuguesa, até então norma indiscutível dos nossos palcos. Entre suas peças de maior êxito estão "Deus lhe pague e Amor", ambas com boas doses de inovação temática e formal para o universo estável da 'geração' Ver Rosyane Trotta. *O Teatro Brasileiro*: décadas de 1920-1930. *In***:** *O Teatro Através da História*, vol. II - O Teatro Brasileiro. (org.) Carlinda Fragale, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994 2v. p.111-112. Gastão Manhães Tojeiro (1880-1965); Armando Gonzaga (1889-1954). "Nas comedias ligeiras de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro "palpitaram" fortemente, por entre os fios de uma resistente trama antiga (do teatro e dos costumes), sonoridades, tintas e ritmos do rádio, do cinema e da música popular. O que, de alguma forma, faz com que remetam à tradição imediata que as antecede: a experiência dramatúrgico/espetacular inigualável que Arthur Azevedo empreendeu no século XIX, 'acomodando' de maneira excepcional grandes veios artístico-espetaculares que percorreram nossa formação teatral". (RABETTI, Beti. *Teatro e comicidades 2*: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7letras, 2007, p.44).

[18] A estes três autores se poderia juntar Coelho Neto, Abadie Faria Rosa, Viriato Corrêa, Heitor Modesto, Claudio de Souza, Luis Iglesias, Paulo Magalhães, Roberto Gomes, Daniel Rocha, Bastos Tigres, entre outros que também escreveram para o *sistema estelar* de trabalho cuja exigência era a de uma comicidade urbana permeada de sentimentalismo rural. Além de Vianna, Joracy Camargo e Eurico Silva estão entre os poucos autores de "altas Comédias", que destoavam do estilo simples, popularesco do teatro da época.

solidariedade, sem imposição de categorias e escolha de papéis. Artisticamente não se poderia desejar melhor".

A despeito das impressões elogiosas da "prata da casa", no que tange aos espectadores dos palcos, Procópio testemunha que compareceu a vários espetáculos desses "soberanos da cena", aos quais o público, infelizmente, não comparecia. Por quê? Qual a razão desse indiferentismo, se o público amava o teatro? Ele (1967, p.43) se pergunta já com a resposta pronta: "É fácil explicar: o mercado brasileiro, dominado tantos anos pelas companhias estrangeiras, fizeram com que o público esquecesse os artistas nacionais". E acrescenta: "Assisti Fróes ao lado de Lucília Peres, no Teatro Apolo em "Ney Rosier", com vinte espectadores e, no Carlos Gomes a mesma Lucília com Marzulo e Antônio Ramos no "Dote", de Arthur Azevedo, com cinco pessoas na plateia. Eram conjuntos de vida efêmera. Um mês, dois quando muito". Neste caso, o ator supõe que uma maior constância desses elencos provavelmente fizesse retornar o público. Mas para isso, os conjuntos necessitariam de algum tempo em atividade e, este tempo definitivamente sempre lhes faltou. Pois, segundo ele os proprietários dos teatros cediam aos elencos suas casas nos intervalos de espera das companhias que vinham de fora.

Ao tratar deste assunto, para Procópio (1967, p.4) não haveria dúvidas de que: "Foi a guerra de 1914 quem nos salvou. Deve-se a ela o ressurgimento do nosso teatro". Por esta senda, uma vez que os empresários cansados de esperar pelas companhias estrangeiras, já naquele momento impedidas de atravessarem o Atlântico, foram pouco a pouco, abrindo suas portas aos nossos artistas. Foi a oportunidade de esquentarem lugar afirma Procópio (1967):

> Foi o grande momento de Fróes, de Christiano de Souza, de Itália Fausta, Apolônia e tantos outros. Nessa hora o rebanho de leões se dispersara. Cada qual saiu à luta por si mesmo e, o teatro brasileiro ressurgiu.
> Paschoal Segreto, o mais poderoso empresário da época animado com a valorização da prata da casa, organiza para o Teatro São Pedro (hoje João Caetano) uma grande companhia de operetas, gênero Chatelet, de Paris. Elenco com cerca de cem pessoas. Foi a minha hora de criar o Zé Fogueteiro, de "A Jurity", de Viriato Correia, marco zero na minha carreira. Até então, em dois anos de palco, fiz parte de mais de dez conjuntos de todos os gêneros (FERREIRA, 1967, p.43-44).

A exigência de nacionalizar a Arte, de retratar no teatro os sentimentos brasileiros típicos, as tradições populares, e de aplicar ensinamentos através de modelos familiares, retornava ao âmbito geral de considerações da dramaturgia, para os suspiros de satisfação dos literatos. A comicidade populista da Geração Trianon, tornava não apenas aceitáveis como também salutares os costumes tão apedrejados no teatro vigente.

Uma expressão simples da época definiu o gênero como "comédias sem tro-ló-ló". Apresentavam-se como distinção de qualidade determinante para a nova ordem urbana do Rio de Janeiro.

As antigas operetas, burletas e revistas efetuavam a popularização do teatro sob uma torrente de reprimendas e acusações de ordinário desleixo e libertinagem. O ritmo turbulento dessas reprovações, tomadas pelo moralismo afiado e agressivo diante às "imoralidades[19]", parte de um olhar pouco afeito para com o caráter popularesco e heterogêneo do público teatral corrente. O composto de camadas sociais formado nas representações de espetáculos populares parecia pouco apropriado para a nova república. Teatro, supostamente, deveria ser uma diversão de toda a sociedade, desde que incorporasse na sua pratica a face e o refinamento de maneiras da elite culta.

No tocante a esta questão, Gustavo Dória (1975), historiador teatral, esclarece que muito da luta exaustiva posterior do teatro brasileiro moderno em suplantar a antiga tradição do profissionalismo correspondia aos anseios de unificação de classe, tanto no palco como nas plateias. A modernização do teatro só aconteceria, indo além da heterogeneidade do público:

> Havia, por isso, dois pontos a considerar: primeiro, a conquista da plateia pequeno-burguesa que não frequentava habitualmente o teatro porque o que lhe era oferecido não correspondia aos seus apelos, o que acontecia somente com os elencos franceses, italianos ou portugueses que aqui passavam. Segundo, e como decorrência desse primeiro, tornava-se imperioso oferecer textos de melhor qualidade (...). O ideal seria também encontrar o autor brasileiro que refletisse, dentro de um padrão de categoria, os anseios da media sociedade brasileira (DÓRIA, 1975, p.5).

Por tudo isso, é de fundamental importância pontuar a atuação virtuosa do ator que é co-autor na cena desse teatro, a partir de uma prática específica de escrita daquela geração de dramaturgos citados acima. Para Rabetti (2007, p.58-59) "esta prática de escrita – *sentimental e cômica* – tinha como característica principal a urdidura de um *esboço* que só se constituía como *cena* a partir do trabalho do ator de um *modo de interpretar* assentado, justamente, na exposição de seu acervo técnico".

O ator símbolo do período Leopoldo Fróes, havia realizado igual procedimento de mudança: após se iniciar nas operetas, migrou para o teatro *declamado*, que ajudou a instaurar[20].

---

[19] CARVALHO, Sérgio de. *O Drama Impossível*: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2003. Publicado em 2022.

[20] O nascimento lendário do novo Teatro Nacional de Comédia foi na estreia do espetáculo *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, apresentado pela companhia carioca de Leopoldo Fróes, em São Paulo, no dia 22 de dezembro de 1916. Anunciada como "de ação absolutamente paulista", Flores de Sombra

Este movimento, a despeito da projeção e do brilho da Geração Trianon**,** de acordo com Brandão (2001, p.6) não modificou a dinâmica do *sistema teatral*, elevando os autores ao primeiro patamar, como acontecia no modelo europeu. Produzirá, efetivamente, outro resultado, que desnuda os sinais inequívocos de vitalidade e potência do sistema teatral em vigor: Abrirá passagem para que novos atores assumissem o posto de líderes da vida da cena. Com este esplêndido resultado, esses novos atores, preparavam-se com as armas que tinham, ocupando o centro do palco à espera que os dramaturgos escrevessem de encomenda para os seus perfis histriônicos. Este era o esquema básico da maioria das produções. Uma tradição de gênero teatral que se tornou bastante difundida: o da companhia encabeçada por um primeiro ator todo-poderoso que representava para o grande público "como sobre um pedestal" em acordo mútuo com as preferências da plateia.

Tratava-se, portanto, de um sistema de produção no sentido forte da expressão, que alcançou robustez econômica para operacionalizar um poder de mercado, uma estrutura que, não obstante sua dramaturgia estagnada e a paralisia estética, se autopreservou em seu circuito histórico de longa duração até meados do século XX, "configurando uma verdadeira *máquina de repetir*[21]". Foi uma astuta maneira de fazer teatro característica do Rio de Janeiro que ocupou um lugar de alta resistência e significado, de modo continuado, durante esse processo histórico.

Brandão (2001, p.9), assinala com perspicácia que este *sistema teatral brasileiro*, cujas estruturas remetem ao século XIX e a viga mestra era a força bruta do ator subordinado às pretensões da plateia não constituía uma engrenagem simples. Verdadeira *máquina de repetir*, esta prática teatral delineou os principais contornos dos mecanismos referenciais que, posteriormente, moveriam os eixos de toda a produção artística das sequentes gerações de atores. Dentre os sucessores e discípulos de Leopoldo Fróes, os grandes triunfos no palco nacional foram alcançados por Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967) e Dulcina de Moraes (1911-1986).

---

tornou-se modelo dramatúrgico para inúmeras variantes de peças engraçadas e higiênicas. Consagrou Fróes elevando-o à posição de primeiro ator brasileiro e representante da nacionalidade no teatro. "Precedidos de grandes 'reclames' iniciando um vínculo novo entre o teatro e a propaganda, a peça fazia parte do repertório com o qual a Companhia Nacional de Dramas, Comédias e Vaudevilles, inaugurou o Teatro Boa Vista, propriedade do grupo dirigente do jornal *O Estado de S. Paulo*, espaço planejado para ser "o centro chic da sociedade elegante de São Paulo. (MAGALDI e VARGAS. *Cem anos de teatro em São Paulo* (1875-1974), São Paulo: SENAC, 2000, p. 82).

[21] "Expressão feliz cunhada por um de seus mais ácidos combatentes, Flávio de Carvalho (1899-1973)". 'Vi uma vez um ditado curioso e certamente interessante: Um povo sem visão perece. Os nossos teatros são verdadeiras máquinas de repetir, nós somos neste momento um povo sem visão'. Excerto de um artigo de jornal, publicado na coluna *Palco, tela e picadeiro* de *O Homem do Povo*, no dia 31 de março de 1931. O jornal de curta duração foi editado por Oswald de Andrade e Pagu. (BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas***:** Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. p.26).

Atores virtuosos, ídolos consagrados em sua época, foram todos atores-empresários. Projetados pelo bem-bom do *teatro antigo*, procuraram incorporar, embora em diferentes medidas, as novidades impostas pelo sopro de uma nova era. Segundo Magaldi (1990, p.55) é possível pensar, todavia, "que esses nomes não se dispuseram a fazer um esforço total de renovação, embora caiba creditar a Dulcina algumas tentativas mais modernas, a Procópio a presença em elencos jovens e a Jaime Costa a séria realização de *A morte do caixeiro viajante*". Em síntese, atuaram de modos distintos diante da agonia anunciada do *sistema teatral* que os projetou.

Este *sistema* se traduzia como mola forte e magnífica dentro de um mecanismo de poder; o que supõe, tentar quebrar sua estrutura era missão arriscada e trabalhosa de ser realizada. Esta constatação adquire contornos bastante claros se considerarmos o delineamento específico que foi impresso ao teatro moderno brasileiro. Para Brandão (2001, p.9), "A escolha da expressão *sistema teatral* foi feita com a preocupação de localizar termos que indicassem a existência de uma prática resistente no seu interior: a ideia de *sistema* parece eficiente para tal fim". A essa ideia, se poderia, então, acrescentar, que este sistema reagiu e subsistiu, atuando num esforço concentrado a favor da continuidade do *teatro antigo* em plena atividade desde o século XIX. E, em igual parâmetro de esforço reagiu a fim de neutralizar as chances de quebras e mudanças de rumos do teatro moderno; só lentamente, de modo peculiar, é que abriu a guarda para as novas propostas.

Mas o que se pretende ressaltar agora é a questão última das reflexões situadas no texto de Brandão (2001, p.9), que nas palavras da autora, de alguma forma, é a respeito da natureza da dependência cultural: "a pergunta a propósito de como, a partir de matrizes estéticas europeias, se fez um teatro que, se não pode ser qualificado como nacional, no que se refere à originalidade de suas proposições se estruturou de uma forma local?" Pode levar a crer que o aparente sucessor deste sistema teria sido o teatro moderno, porém não é este o ponto que a autora defende. Ela (2001, p.10) avalia que "houve um antagonismo entre os dois, mas houve a absorção do teatro moderno e é neste sentido que deve ser pensada a expressão *sistema teatral brasileiro*".

No Brasil, o *sistema teatral* foi um forte de resistência, uma dinâmica que empreendeu suas tentativas por vezes de forma pueril, nem sempre consciente, por vezes intencional e manifesta, a fim de frear os impulsos de renovação emergentes trazidos pelo teatro moderno. Desta forma, ele precisou ser urdido como *ruptura*, contudo esta ruptura, aqui, na análise oferecida pela historiadora (2001, p.10), "alcançou uma radicalidade ímpar, pois representou a mudança do eixo teatral do país. Quer dizer,

na primeira metade do século XX despontaram figuras empreendedoras que propuseram em algum grau novas formas de tratamento do palco".

Na dinâmica dos acontecimentos, surgiu a partir de 1938 um movimento amador em que havia uma preocupação – além de uma consciência –, em relação à urgência de renovar os processos criativos e atualizar os parâmetros da tradição teatral. As iniciativas de promoção das mudanças substanciais partiram do teatro estudantil, e seus efeitos repercutiram e frutificaram graças à liderança e ao empenho de Paschoal Carlos Magno. (1906-1980)[22].

Nessa fase do amadorismo, acirraram-se ainda mais os ânimos do profissionalismo *contra* os impulsos dos jovens amadores que sugeriam a necessidade de transformar o palco. Nessa atmosfera, o grupo nomeado "Os Comediantes" se projetou especialmente a partir da encenação – ovacionada, comentada e discutida sob todos os aspectos – de *Vestido de Noiva*[23]*,* peça de Nelson Rodrigues (1912-1980) que se tornou paradigmática tanto na trajetória do citado grupo quanto na própria história do teatro brasileiro: "A turbulenta criatividade brasileira tomava o mítico banho de civilização, o furor dramático de Nelson Rodrigues recebia as águas batismais da metódica competência do polonês Ziembinski[24]". Para Barros de Almeida (1987, p.11) "O espetáculo distribuído em planos cênicos e estruturado por um rigoroso e múltiplo jogo de luzes, provocativo e irreverente no texto, irrepreensível na sua plasticidade, causa na plateia carioca o trauma de ouvir pela primeira vez a própria voz no palco". Para Jacobbi (2012, p.158) "A gíria, a exclamação, o insulto, as elipses, em uma língua brasileira que não é mais o português, chegam ao teatro com Nelson Rodrigues".

O contorno geral fornece-nos os dados indispensáveis à formulação da ideia que o teatro moderno surge como oposição frontal ao sistema. Todo o bloco dessas iniciativas renegava em uníssono o teatro profissional da época, dependente do culto ao *ator-estrela*, ou seja, uma cena que se limitava à exibição de virtuosos ao estilo do

[22] "Poeta, escritor, diplomata, fundador do Teatro do Estudante, figura carismática que pôs em chamas as inclinações da mocidade carioca e sacudiu a opinião pública, em campanhas de esclarecimento cultural e conscientização artística, quando, em 1945, regressou da Inglaterra, retemperado na sua paixão pelo teatro, que o desgastou prematuramente e tornou inconstante seu desempenho, de qualquer forma grandemente representativo". (ALMEIDA, Maria Inêz Barros de. Panorama visto do Rio. Companhia Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p.16).

[23] A direção de Zbigniew Ziembinski (1908-1978) o cenário que, note-se, representava com perfeita exatidão a compreensão moderna da cena, de autoria de Tomás Santa Rosa (1909-1956), a iluminação, a boa atuação do elenco, tudo contribuiu para o sucesso marcante que foi a apresentação da peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na noite de estreia que aconteceu em 28 de dezembro de 1943.

[24] É importante observar, que neste processo de modernização, as contribuições de Ziembinski não se deram de modo isolado. "Historicamente o primeiro momento de modernização cênica no Brasil deve ser creditado ao trabalho de quatro refugiados- Ziembinski, Zygmunt Turkov, Irena Stypinska e Boguslaw Samborski -, que ficaram conhecidos como a turma da Polonia, e também a Hoffmann Harnisch, que assinou a direção da montagem de Hamlet para o Teatro do Estudante do Brasil". (GUINSBURG; PATRIOTA, 2013, p.282).

século XIX. Exatamente contra essa prática que teria surgido o teatro moderno. A nova poética convergia para os seguintes pontos, segundo Barros de Almeida (1987, p.15): "repúdio à desmedida, à improvisação, à espontaneidade; culto à crítica, à razão, à lógica; respeito ao texto como fundamento da pesquisa e da análise", além disto, a busca "intencional e metódica da homogeneidade, da unidade e da regularidade do espetáculo, as quais se atingem através do trabalho conjugado e disciplinado de artistas e técnicos".

Entretanto, não foi tímido, o feito praticado pelo *sistema teatral brasileiro*: em sua aversão às mudanças, de acordo com Brandão (2001, p.11) ele acabou por promover a transferência da capital teatral do país do Rio de Janeiro para São Paulo. Desta maneira, o teatro moderno brasileiro "enquanto fato profissional foi na verdade uma proposição da cidade de São Paulo – e para lá seguiram todos os que ambicionavam construir um novo palco, ficando a cena carioca entregue aos conservadores e a um lentíssimo processo de atualização, que se estenderia por toda a década de cinquenta".

Em São Paulo despontaria um ciclo amador forte no limiar dos anos quarenta, em contraste vantajoso à semelhança do que acontecia no Rio de Janeiro com os amadores cariocas, visto que não existia na cidade um teatro profissional com solidez e senso estratégico capaz de opor resistência à projeção das propostas renovadoras. Nesta direção, o movimento amador se expandiu rapidamente galopando ousadia. A amplitude inovadora acabou reverberando junto à burguesia industrial paulista, cuja ordem do dia era a fixação da liderança de São Paulo frente ao país.

Após a "ressaca" causada pela derrota na Revolução Constitucionalista de 1932, São Paulo era uma cidade que investia em uma estratégia de crescimento, extraindo sua importância através da economia e da cultura, alargando as vias da modernidade, mobilizando um parque industrial em expansão e orquestrando um lance decisivo artístico e intelectual. Tal lance mirava não apenas enfraquecer a maciça influência da capital Rio de Janeiro, mas, sobretudo, alcançar o topo na escalada civilizatória da contemporaneidade. No âmbito cultural, o grupo em ascensão de empresários e industriais que minou as bases da elite cafeicultura e tomou o lugar no trono do poder, ditava os lances e as apostas tão desafiadoras quanto múltiplas: A Universidade de São Paulo nasceu em 1934, concebida na redação do Jornal *O Estado de São Paulo*. Assis Chateaubriand cimentou as bases do Museu de Arte de São Paulo (MASP) que se materializou em 1947. Ciccillo Matarazzo esteve no comando da criação do Museu de Arte Moderna (MAM) que se materializou em 1949. E o Teatro Brasileiro de Comédia

– T.B.C.[25] (1948-1964), surge das ideias e da fortuna do engenheiro italiano capitão de indústria Franco Zampari (1898-1966).

Nesse quadro do mecenato paulista, Zampari é responsável pela arrancada da modernização do teatro brasileiro. Imbuído do gesto de somar forças à juventude inovadora, que o levou à decisão de construir um teatro para os amadores, pois a cidade contava naquele período com apenas duas casas de espetáculo. Combatido e revisado, dificilmente se poderá abordar a *era do teatro moderno e do diretor* no palco brasileiro sem enfocar a trajetória do T.B.C., surgido, como mencionado acima, das ideias, da obstinação e do sonho de Zampari.

Instalado por Zampari, em 1948, num prédio de três andares no número 315 da Rua Major Diogo, bairro da Bela Vista, o T.B.C. na sua fase mais opulenta e generosa revolucionou o teatro nacional. Contudo, a companhia não foi a única personagem dessa cruzada cujos esforços conjugados permitiram a interferência e alteração no panorama teatral estagnado do período, que viu nascer também outras iniciativas sobre as quais tratarei posteriormente neste trabalho. Ao T.B.C. coube, entretanto, o papel protagonista nesse combate, tendo em vista que emergiu com novos conceitos de profissionalismo no cenário nacional, com textos de qualidade, montagens com excelência no acabamento e ênfase na formação do ator.

Ao ser entrevistada por Paulo Pedro para o Jornal da USP, Maria Arminda do Nascimento Arruda (2018)[26], diz que Zampari traçou os contornos do T.B.C. a partir de sua visão empresarial, praticada como engenheiro das indústrias Matarazzo. Era próprio da lógica da industrialização, enfatiza, o corpo de profissionais fixo e especialização, bem como o investimento em qualificação tanto da equipe técnica quanto dos atores.

A infraestrutura da companhia apresentava garantias das inovações pretendidas por Zampari. No prédio da Major Diogo, o T.B.C. alojava oficinas de carpintaria e marcenaria, espaços para confecção de cenografia e figurino e salas de ensaio, além do palco para apresentações.

---

[25] "O nome, além de encerrar um evidente projeto de poder, ecoava a bandeira de Os Comediantes, figurando uma plataforma estética a seguir. Mas era uma hipótese, pois na verdade o quadro da cena era bastante confuso". (BRANDÃO, Tania. *As Companhias Teatrais Modernas* – Instrumentalização Política *In*: História do Teatro Brasileiro: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013, p.88).

[26] Maria Arminda do Nascimento Arruda é autora do livro *Metrópole e Cultura*: São Paulo no meio do século XX. São Paulo: EDUSC, 2001. Obra que apresenta um estudo sociológico das transformações culturais da cidade pós-segunda guerra. Em entrevista concedida a Pedro Prado para o Jornal da USP. O legado do teatro Brasileiro de Comédia. Em https:// jornal.usp.br/cultura/professores-da-usp-debatem-legado-do teatro-brasileiro-de- comedia/ por Pedro Prado, publicado em 28-05-2018. Acesso em: 09 set.2022.

Agregavam-se à nova proposta aferições sobre o público das apresentações, patrocínio de empresas aos espetáculos, e variedade de anúncios publicados nos programas. Ainda, fotos dos atores e textos dos diretores em ação "sobre o lançamento de seus espetáculos, permitindo-nos identificar seus propósitos, disposições e preconceitos estético-culturais" (Barros de Almeida, 1987, p.13). Com essa corrente direta de modernização, o T.B.C. se afastava dos limites que o teatro habitualmente ocupava no país e tornava sua linguagem condizente com os paradigmas internacionais.

Se a coerência articulada da dupla investimento e inovação põe em relevo o aspecto empresarial das aspirações idealizadas de Zampari, o rascunho completo dessa face, pontua Arruda (2018, n.p.), só se completa com a apreensão do papel exercido pelo mecenato sobre essa elite industrial. "Esse mecenato de feitio institucional" relata a autora, "respaldado por uma organização racionalizada e de cunho empresarial, acabou criando uma disposição que recebeu o impulso do capital produtivo, mas que se justificava, no *ethos* da modernização do gosto pela Arte como novo componente de poder e prestígio sociais, ainda que o resultado seja o da transformação da arte teatral".

Contudo, o audacioso e dispendioso projeto do T.B.C. circunstancialmente seria estrangulado pela crise financeira. Momento em que se dá um processo de sucateamento das instituições. Arruda (2018, n.p.) destaca: "O T.B.C. entra em crise porque era difícil manter um empreendimento teatral daquele porte num contexto brasileiro. Era fruto do mecenato privado, e na medida em que entra em declínio a crise se instaura: essa proposta não vinga mais".

Nesse painel admite-se que também sucumbiu o propósito da modernização gerido pelo T.B.C., comprometido com os modelos europeus. A década de 1950 descortinou um novo teatro, pulsante que seguiria uma orientação precisa voltada para a realidade brasileira. Por esta senda, a clareza do desempenho do Teatro de Arena a partir de 1953, "torna-o original e importante, quando, exprimindo as necessidades sociais do momento, eficiência artística e discurso teórico falam, enfim juntos, o português do Brasil" (Barros de Almeida, 1987, p.21). José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi iniciam os trabalhos do Teatro Oficina em 1958. A cena elitizada e europeizada idealizada por Zampari torna-se desgastada e obsoleta cedendo lugar às discussões de outros rumos.

Não obstante ter sido bombardeado e cedido espaço ao novo que a importância do T.B.C. minorou, conforme Maria Arminda Arruda. Para ela, as técnicas teatrais os textos dramatúrgicos e a formação de atores e encenadores foram de maciça importância não só para a modernização, mas para o desenvolvimento de São Paulo. Arruda escreve

(2018, n.p.): “O T.B.C. está na raiz das transformações que transformaram a cidade numa metrópole cultural”.

O conjunto do quadro acima tende a pôr grifo no pensamento de Brandão (2002, p.29) quando expressa que: “a formulação sistemática do moderno será um feito que deve ser atribuído, sobretudo ao T.B.C. de São Paulo. Ou melhor: será obra de São Paulo, situação que fez com que o *sistema teatral brasileiro* adquirisse outro sentido”, e prossegue: “ainda que ele permanecesse vinculado apenas ao centro-sul do país, um sentido diferente daquele formulado a partir do século XIX, quando o teatro brasileiro era, na verdade, brasileiro apenas no nome, pois na realidade era carioca”. Além disso, é importante destacar que o T.B.C. foi um teatro que teve como mentores artísticos da companhia jovens diretores europeus, cujas proposições eram as de um teatro de ideias precisas, embora expostas de maneiras diferenciadas, em estilo pessoal. Dessa leva de jovens diretores Adolfo Celi (1922-1986) teve significação particular nos propósitos de criação da companhia. Enquanto tal representou um corte brusco e fatal na realidade teatral desenvolvida pelo *sistema teatral brasileiro*.

Levando-se em conta, as duas dinâmicas teatrais, a *antiga* e a *moderna*, sobressaem-se dois pontos de maior atrito entre elas: “o papel do texto e o significado do ator”.

Na diversidade de expressão dos jovens diretores italianos, a lição a ser considerada, era perfeitamente nítida e identificável aos traços da noção textocêntrica proposta por Silvio D’Amico na Accademia d’Arte Drammatica de Roma, em sintonia com as ideias Copeau. Para Brandão (2001) isso equivale dizer que,

> (...) se tratava de um teatro moderno sim, mas que neste teatro moderno o encenador deveria submeter-se àquele que seria o legítimo poeta do teatro, o dramaturgo, tratando de captar a essência de suas palavras para comunicá-la aos atores para que estes então lhe dessem vida na cena. (...) e para o ator brasileiro tratava-se de uma dupla derrota: a derrota frente ao texto, elemento desprezível no *sistema teatral brasileiro*, e a derrota frente ao diretor, que deveria castrar o histrionismo do intérprete dizendo-lhe exatamente a ideia que deveria materializar. Surgiu então em São Paulo um teatro de projeto, de equipe, com diversos matizes históricos, traduzindo com perfeição um confronto que já se iniciara no Rio de Janeiro, mas que a *máquina de repetir* conseguira atenuar e que fora chamado então de luta entre a *velha-guarda* e a *nova-geração*. (BRANDÃO, 2001, p.12-13).

Estamos, uma vez mais, diante da evidência que se tratava de um moderno situado no extremo oposto ao *sistema teatral brasileiro*. De fato, a formulação do moderno em nosso país, parte da leitura de um modelo, digamos, franco-italiano, este modelo, por sua vez, estruturou sua revolução teatral moderna associada a dois mecanismos, qual sejam, no apoio do Estado – um sócio capitalista crucial – e na

adesão do público, fundamentais para a geração da força de qualquer teatro. Contudo, o moderno desenvolvido por aqui, se manteve seguindo as ideias, principalmente, francesas, dissociadas de qualquer política que proporcionasse a conquista destes dois suportes, essenciais para a sua continuidade. Nesta marcha, é possível afirmar, houve sempre uma recusa do estado brasileiro a tomar parte no processo de estruturação do mercado cultural. Com relação às companhias modernas que despontaram durante os anos cinquenta, sem exceção, não ocorreu nunca uma política voltada para a formação de público semelhante a que foi liderada na França pelo grande inspirador do nosso teatro, Jacques Copeau. A partir destas marcas, parece justo supor, que a derrota do moderno acontece já no que seria a sua plataforma estrutural, pela dinâmica do *sistema teatral brasileiro* que dava as cartas no Rio de Janeiro, cidade de maior poder cultural do país. Para Brandão (2001, p.13) "Os modernos agiram como os antigos, como se o público fosse uma instância pré-dada, pronta para ser cooptada, mesmo que os textos escolhidos não fossem mais parte integrante de um pacto de sedução ultrapassado".

Neste panorama, o teatro moderno fez sua travessia em curta duração, uma aventura com sabor de sonho, uma espécie de "fracasso construtivo". Embora tenha transformado apenas parcialmente a dinâmica teatral corrente no país, foi uma tremenda descoberta. A partir de meados dos anos quarenta, salienta Brandão (2001, p.14), com exceção da revista e do teatro cômico carioca, todas as gerações de atores que passaram a se destacar no mercado foram *modernas.* Empenharam-se aventurosamente na defesa de uma nova forma cênico-interpretativa a fim de indicar um desejo de fazer um teatro novo, não restrito às arraigadas práticas convencionais.

No que concerne à função dos diretores europeus, esta "cumprira-se, de fato, enquanto desvendava conhecimentos, fornecia dados ignorados, oferecia novidades necessárias à mocidade, que contemplara o renascer da Europa, corroída pela guerra, como a afirmação de um potencial humanístico sedimentado na tradição cultural" (Barros de Almeida, 1987, p.25).

Hoje, na perspectiva do tempo, podemos avaliar o teatro moderno com sua carga de contribuições positivas. Entretanto, segundo os estudos históricos, a legitimação da dramaturgia brasileira se deu à margem das influências do palco moderno e a possível queda do primeiro-ator. Não se traduziu na ascensão de um novo soberano, o autor. Outro ponto a ser sublinhado por Brandão (2002, p.157): "Os anos 50 não viabilizaram qualquer esquema de produção do teatro que tornasse obsoleta a necessidade de estar em cena para sobreviver". Deste modo, o período de maior substância do moderno, as décadas de 1950 e 1960, assistiram efetivamente, a uma sutil e gradual *retomada de*

poder por parte do ator, que acabara eternizando-se como *o motor da cena*, condição que obriga necessariamente a dramaturgia e o diretor a renunciarem ao protagonismo do palco.

Em suma, a análise de todos esses aspectos leva à constatação do *fôlego de gato* de um sistema de produção, cujo eixo de sustentação e o sentido único de sua instauração são produzidos a partir da figura do ator. Não há como negar as marcas que consubstanciam essa visão, nem é intenção aqui contraditá-las, pois foi durante a maior parte da história teatral do século XX, o elemento chave do *mercado teatral brasileiro*. A certa altura, aparentou ter esvaziado a cena abrindo espaço à instalação de um novo cenário, quer dizer, para a instauração de outra estrutura de produção: a dos projetos e das equipes surgidas a partir da década de 1940 que estabeleceram um novo ritmo, o que se pode qualificar de forma particular como o sonho moderno. Porém, ainda nesse lugar, é possível identificar como rapidamente a dinâmica poética, que parecia liderar o fato cultural centrada nas discussões de temas, nas inquietações, e na procura, "foi se esvaindo aos poucos e dando lugar ao primado das personalidades ímpares, ao *divinismo*" (Brandão, 2001, p.21).

Contudo, são nítidas que a alienação do estado e a falta de interesse da classe dominante em torno da estruturação de um projeto cultural consistente para o Brasil, foram fatores decisivos para a instalação deste sistema. Sem o apoio de uma política estatal de subvenção ao teatro e na ausência do mecenato de cunho não privado, a cena brasileira foi impossibilitada de transpor "a fase da dourada mediocridade" (Jacobbi, 2012, p.154), aquela do traçado fácil sem acabamento da diversão de massa vigente no século XIX para alcançar e dar unidade e força ao traçado mais elaborado, o qual carregava consigo a dinâmica cultural moderna própria ao século ao século XX.

Esta transformação, facilmente reconhecida na história do teatro europeu, teria acontecido nos primeiros anos do século e em parte ela irrompeu como reação ao teatro do primeiro ator e da vedete, contra a limitação da cena como reduto para a promoção de um *starsystem* internacional cujas primeiras protagonistas teriam sido Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. Neste instante emergiu um mercado cultural do teatro, em paralelo do *boulevard* submetido ao Estado e ao mecenato.

> Sem o corte moderno, portanto, e sem uma dinâmica capitalista forte, capaz de instaurar um jogo de mercado denso o bastante para viabilizar diferentes faixas de produção teatral, o teatro nacional se viu compelido a transformar em fórmula de sobrevivência a solução romântica de João Caetano, do ator empresário, ou do ator empreendedor. E passou a existir como reedição desta mesma vertigem, ainda que tenha conhecido esporadicamente, em particular durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX, a

> figura rara em nosso país do empresário teatral. (BRANDÃO, 2001, p.21).

Assim, talvez, mais do que o discernimento das audácias estéticas e das poéticas, um singular reconhecimento que é a dinâmica desta organização distintiva que deve ser assentada para tentar-se uma reflexão mais ampla a respeito do palco brasileiro.

1.2. Adolfo Celi: O Princípio Missionário e a Alquimia da Transformação

Adolfo Celi (1922-1986) é o diretor que, a partir de suas posições estéticas e diretrizes profissionais exerceu, no nosso ponto de vista, um papel fundador na cena moderna paulista, por conseguinte brasileira. Seu ímpeto idealista, sua energia exemplar e obstinação tiveram significação, de certo modo, em praticamente todo o processo de existência do Teatro Brasileiro de Comédia. Celi forjou em dezesseis criações cênicas no T.B.C. – a primeira em 1949, e a última em 1955 – uma obra singular, de elevadíssima estatura.

A visão do conjunto da produção artística de Adolfo Celi está hoje apoiada em análises penetrantes e extensas que foram lançadas. Devemos declarar que tal visão localizada com rigor nas análises empreendidas por sua pesquisadora mais completa, Alessandra Vannucci[27] balizam, aqui, a nossa compreensão de uma obra que deriva de uma visão de *dois mundos* e de um código de valores muito particulares. Segundo Vannucci as fronteiras (entre línguas, intenções, hábitos) não se erguiam diante dele como barreiras, mas, sim, como desafios para maiores conquistas. Para Vannucci (2014, p.85) "Era estimulado pela garra do pioneiro, quando põe as primeiras pedras de sua missão no meio de uma floresta virgem". "Celi curtia os riscos de adentrar-se num território desconhecido. (...) Mas, em seu trabalho teatral, era cauteloso e exigente como um jardineiro quando transplanta a semente". Dessa maneira, vale dizer, a obra de Celi vai de farsas a tragédia sem nunca perder a coêrencia, o estilo neorrealista produzido com "impulso latino, convulso e superexcitado"[28].

A meu ver, na linguagem de suas dezesseis encenações, a experiência humana do tempo inclui, *movimento*, *mudança*, *prossecução*. O conjunto de sua produção artística é revelador: anuncia o momento em que se estabeleceu, na obra de Adolfo Celi, um *tempo da alquimia da transformação*, quando a dimensão da maturidade assegurou

[27] Alessandra Vannucci é professora no Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, onde atua também na Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC). Pesquisadora, diretora, autora, tendo publicado, vários artigos, livro, e uma biografia sobre Adolfo Celi, "Entre Dois Mundos" (inédita).

[28] Palavras de Adolfo Celi transcritas por Décio de Almeida Prado in Apresentação do Teatro Brasileiro, 2001, p.380

a este diretor viajante espaço para cultivar certa vocação ética e pedagógica, além de recursos para executar o gesto transformador da prática teatral e do ator brasileiros. A visão do gesto implica incorporar o *tempo* do artista e revertê-lo em memória.

Longe de fazer um estudo aprofundado sobre as origens da sólida educação formal adquirida por Adolfo Celi por meio das lições recebidas de seus mestres no âmbito acadêmico, mas somente para situar o leitor no território dessa formação, julguei necessário realizar alguns apontamentos sobre a mesma[29].

Nascido a 27 de julho de 1922, em Messina na Sicília, o pai Giuseppe, a mãe Giulia Mondello. Adolfo Celi, segundo Vannucci, fez sua estreia como ator em 1939 no pequeno palco do cinema Savoia aos dezessete anos, em *Sogno* (*ma forse no*), ato único escrito em 1929 pelo conterrâneo siciliano Luigi Pirandello, dirigido por Mario Landi, uma espécie de irmão maior de Celi.

Tudo leva a crer, que os ventos a favor soprados em sua primeira experiência no palco do cinema da proviciana Messina, ajudaram a assentar no alto do mastro principal de um barco a bandeira de seus sonhos. E assim, aproveitou os belos dias ensolarados do verão de 1941, e deixou a cidade natal rumo à histórica Roma, levando consigo, além dos sonhos, a firme decisão de prestar concurso para a *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica*. Vannucci escreve em sua biografia sobre Celi, intitulada "Entre dois mundos" (inédita, não publicada), que ele pretendia fazer do teatro o seu ofício.

Os primeiros passos da missão começaram a ser dados ainda em 1941, quando Celi entrou na quarta turma de interpretação desde a fundação da Accademia. O jovem Celi era alegre, descontraído, sempre disposto a ver o lado engraçado de cada situação. Era o mais divertido da turma. Entre os colegas, de cara, identificou-se especialmente com Vittorio Gassmann, e os dois se tornaram parceiros inseparáveis, e viviam às turras brigando e rindo pelas mesmas coisas. Em volta da parceria constante da dupla surgia o mítico "Grupo dos Onze". Foram admitidos na turma de 1941 além de Celi e Gassmann: Luciano, Luigi, Mario, mais os alunos-atores Carlo, Nino, o outro Vittorio (Caprioli), Emilio Serrao (que tinha apelido de "mundano"), Neri Mazzotti ("o poeta") e Umberto Magaldi ("o sumido"). A identificação grupal segundo Vannucci (2014, p.36) "coagulava um sentido forte, até sectário, da amizade num corroborante convívio perpétuo que se alastrava em badaladas confraternizações noturnas". A forte compulsão pelas noitadas, à primeira vista, constituíam um ponto de reação ou fuga dos alunos do

[29] A fonte da maioria das informações utilizadas é o relato minucioso que faz Alessandra Vannucci da história da geração de diretores italianos no Brasil a qual denominou "missão italiana". Ver. A Missão Italiana: história de uma geração de diretores italianos no Brasil, São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2014, (Estudos, 317). Grande parte das citações da experiência de Adolfo Celi provém dessa fonte.

aprendizado acadêmico comum, "pois – apesar de toda a dedicação de D'Amico à causa – o plano de estudos, o método e até a mentalidade que seus alunos bebiam na fonte da Accademia pareciam bem mais acadêmicos, no sentido de convencionais, do que o exigido pela natural rebeldia da idade".

Desse modo não se pode dizer que o tempo de Celi era inteiramente dedicado às aulas obrigatórias: "interpretação, história do texto dramático, dança, ginástica, esgrima, canto e exercitações de maquiagem". Igualmente aos estudos das disciplinas de interpretação e fundamentos técnicos de expressão. Aos professores de Interpretação, Wanda Capodoglio, Mario Pelosini, Edy Picciotto era confiado o ensino dado por fundamental para a formação de um ator dramático: a educação vocal. Disciplina que enfocava dicção, emissão de voz, silabação, prosódia; o estudante passa a conhecer e exercitar todas as técnicas do "arsenal da representação necessárias para a interpretação de monólogos e a montagem de cenas em dramas clássicos e modernos". Não menos importante para a formação dos alunos-atores eram as disciplinas optativas ministradas por professores especializados. A formação corporal dos alunos-atores constituía no trabalho com os fundamentos da educação física. Entretanto, aparentemente, não havia ainda a consciência do corpo como instrumento do processo de atuação. A educação física era trabalhada com o propósito de conferir ao corpo a máxima fluidez e elegância expressiva. Figurava como disciplina fundamental no arsenal do ator dramático que a Accademia pretendia formar, a disciplina de História do Teatro, ministrada pelo próprio Silvio D'Amico. Atores e diretores diplomados pela Accademia deviam saber se orientar na História da Literatura Dramática como também na História do Drama Representado, isto é, "da encenação, do aparato cênico, dos atores, do público, do ambiente social em que nas diversas épocas o Drama triunfou ou decaiu, em cena", (D'Amico, Silvio, *Progetto per una scuola di teatro*, 1936, em M. Giammusso *apud* Vannucci, 2014, p.37).

No que tange ao curso de direção, segundo Vannucci (2014, p.37), "a cota de alunos-diretores, novidade absoluta na tradição pedagógica da Arte, era a menina dos olhos de D'Amico". A mesma formação acadêmica permitia a transferência de um a outro curso, por manifesta habilidade. Tratava-se, dessa forma, de um triênio de disciplinas obrigatórias para receber o diploma de Interpretação como de Direção, sendo que aos alunos-diretores eram ministradas disciplinas adicionais de Direção, Cenotécnica e História do Figurino. O diretor no planejamento da Accademia era visto como uma espécie de super-ator, credenciado a supervisionar o trabalho dos atores, devendo saber se colocar de pronto a serviço da arte do ator – de seu arsenal de

instrumentos técnicos – mas, lado a lado, saber dominá-la a partir do seu próprio conhecimento teórico. Todo o trajeto do processo de encenação da peça seria percorrido, desde o tratamento dramatúrgico e a condução da análise coletiva do texto "na mesa" até a montagem e definição de cada papel, de todos os pormenores do cenário, do figurino, da música, das luzes – enfim, do acabamento estético ou "estilo" do espetáculo como um todo – ficaria sob sua responsabilidade.

Assim sendo, da nova geração de atores e diretores formados pela Accademia, D'Amico esperava-se "não uma genialidade sem composição, mas uma gramática e até uma retórica que tenda a um estilo; pela enésima vez: um estilo" (D'Amico, Silvo. *Preparazione alla scena moderna*, p.24, *apud* Vannucci, 2014, p.38). Com o objetivo de retirar da teoria essa noção de estilo, práticas de exercícios individuais e coletivos eram trazidos às salas de aula. Isto é, no laboratório criativo da Accademia, ali, pequenos grupos executavam tarefas como improvisos de pequenas cenas com tema dado além de burilarem diálogos curtos com cuidados minuciosos. O processo de aperfeiçoar o improviso ao mesmo tempo em que resgatava a essência lúdica do teatro tradicional fixava a flecha no alvo desafiador da cena moderna. No dizer de D'Amico: "o gosto de encerrar a vida sem apagá-la, ao contrário, potenciando-a, na preciosa moldura da arte" (D'Amico, *Ibidem*, *apud* Vannucci, 2014, p.38). Sob tal perspectiva o desafio umbrático centralizado nesse germe de laboratório maiêutico, implantado na Accademia por Tatiana Pavlova (primeira professora de direção, em 1937-1938), foi desenvolvido em seguida, em suas variantes intuitivas por Orazio Costa, aluno da Pavlova e terceiro professor de direção que ocupou a cadeira a partir de 1944 depois de Guido Salvini, segundo (Vannucci 2014, p.37) "Salvini era figura confiável da produção tradicional, neto do grande ator Tomaso Salvini, era *figlio d''arte*".

Nesse sentido, motivava extremo interesse dos alunos, especialmente de Celi, o método experimental aplicado à mímica que Orazio Costa vinha desenvolvendo. Tratava-se de uma espécie de "arqueologia do dizer", em que as palavras eram exploradas em sua ressonância por meio da busca pelo controle absoluto da respiração e da aplicação de exercícios de correspondência do corpo humano com fenômenos naturais. Imitava-se qualquer coisa que fosse profundamente heterogênea, repetia-se minuciosamente cada traço do modelo, na procura da mimese de fenômenos naturais até a metamorfose, visando "captar nas coisas uma concreta redução ao próprio espírito, um presente antropomorfismo da natureza" (Orazio Costa, II metodo mímico, em M. Giammusso, p.193, *apud* Vannucci, 2014, p.39). "Essa poética de correspondências prometia desvelar o mistério da arte do ator, a magia de sua metamorfose, ao passo que

estreitava o laço de cumplicidade entre ator (alterado) e diretor (lúcido)". "A prática era um atalho sedutor para um novo território de construção possível do teatro" (Vannucci, 2014, p.39).

Esses primeiros tempos constituíram a força motriz do que seriam os passos seguintes de Celi: com essa massa monumental de informações, ainda assim, o senso rigoroso de uma personalidade em desenvolvimento, inquieta e destemida, não o deixava acomodar-se com as novidades extraordinárias apresentadas ao calouro. Finda-se o ano acadêmico, outro verão chegou trazendo novamente o sol para iluminar as novas ideias do recém-chegado. Celi "resolveu apostar mais fundo: ser diretor. Passou o verão de 1942 em Roma, preparando o exame para entrar no primeiro curso de alunos-diretores, o único curso da Accademia agraciado com quatro cotas de bolsas de estudo". (Vannucci, 2014, p.39).

Conforme nos revela Vannucci (2014), baseada em fatos fortemente documentados, em 1936 nos locais da antiga Scuola di Recitazione em Roma, foi inaugurada a Accademia d'Arte Drammatica; financiada oficialmente pelo governo, de modo a coroar os esforços de Silvio d'Amico seu fundador então nomeado diretor que, por sua vez, trazia junto ao seu programa pedagógico – apresentado na cerimônia de inauguração –, uma missão de reforma, estabelecendo, prioritariamente, a oferta gratuita e permanente do ensino do teatro como serviço público. A autora explica ainda que, o calendário didático, em tempo integral, era incomparável às vinte horas semanais das escolas de *recitazione*. Haveria rigorosa seleção de candidatos e bolsas de estudo para os melhores alunos. Além disso, para os diplomados (em interpretação e/ou direção) haveria a garantia do estágio de inserção profissional em uma companhia dramática, "já que o aprendizado segundo D'Amico, não cessaria com o diploma, mas teria que ser acompanhado e mantido, para não naufragar, no primeiro mergulho, diante da resistência dos hábitos tradicionais". (Vannucci, 2014, p.34).

> Nenhum dos presentes, imbuídos pela retórica da posse, percebeu o apoio incondicional do regime a esse programa de um centro didático nacional que formaria as futuras gerações de atores e diretores, como parte da manobra cultural com a qual o fascismo ia recolhendo as rédeas da produção teatral nas mãos de poucas cabeças burguesas, enquanto caberia ao cinema a infiltração do regime nas massas. A promoção do teatro de excelência alistaria papeis de outra forma eversivos: o regime esperava que os artistas, agraciados com prêmios e bolsas, abandonassem seus caprichos e se tornassem espécies dominadas de funcionários públicos. (VANNUCCI, 2014, p.34).

Silvio d'Amico, crítico influente que desde 1926 exercitava o debate intelectual tendo como alvo arregimentar forças e colocá-las em campo a favor de sua estratégia,

convencera o governo das indispensáveis virtudes modernas do teatro *di regia*, isto é, do Teatro do Diretor. De fato, D'Amico em sua campanha de reforma do teatro italiano devotou-se a alistar os melhores mestres europeus, alguns deles encenaram grandes espetáculos na rua como Jacques Copeau (em 1932, 1935 e 1937), Max Reinhardt (em 1934). Destacam-se ainda os nomes célebres de Gordon Craig e Luis Jouvet – sem esquecer os russos – Tatiana Pavlova (já assistente de Stanislávski) e Peter Sharoff (aluno de Meierhold), atores que chegaram entre 1931-1935 e ficaram; e finalmente Niklas Evreinov e Vladimir Dantchenko (diretores). Note-se que a presença desses cultuados mestres estrangeiros em Roma, já a partir de 1934 e logo depois atuando também como professores da Accademia, reivindicava pela consagração da Direção deixando para trás a antiga expressão circunscritiva a uma vanguarda experimental e saltando além como recurso da forma moderna de "conceber o teatro teatralmente". Sob esse ângulo, Tatiana Pavlova expressa: "Eu não compreendo o teatro senão sob espécie de direção". Direção é um método, uma disciplina das forças próprias e alheias. O diretor compõe o dissídio aparente entre o autor e atores em uma harmonia que é fruto de colaboração, abnegação, sacrifício. Eu não me improviso diretora. Colaboro com o poeta, jamais o diminuo: completo, retoco, afino". (Pavlova, *in* Alberto Casella, Tatiana Pavlova regista, *Comoedia*, n.10, out.1934 *apud* Vannucci, 2014, p.32-33).

Além disso, Pavlova insiste que era necessário e possível sim ensinar direção como "técnica de interpretação de texto, busca interior do ritmo da ação cênica e daquele conjunto psicológico íntimo sem o qual, como afirma Stanislavski, meu mestre, não haverá teatro moderno". (Pavlova, *apud* Vannucci, 2014, p.33).

Do ponto de vista de Peter Sharoff "a tarefa do diretor é de instigar o ator a abandonar a imitação de posturas e fórmulas fixas: somente se confiar nele o ator poderá agir com personalidade e originalidade, expressando sentimentos autênticos". (Sharoff, *in* Peter Sharoff, Confessioni di un regista russo in Itália, *Scenario*, n.I, 1933, *apud* Vannucci, 2014, p.33).

É possível observar, portanto, que sem a mediação desses mestres, e sem a direção, seria pouco provável o surgimento espontâneo de uma nova poética cênica, em decorrência "do poder autor-referencial da tradição dos atores e da prepotência autoral dos autores". "Por isso, e em nome do cheiro totalitarista que emanava do conceito de "direção", o Governo fascista apoiava a instauração oficial da Accademia como garante do estatuto normativo da cena moderna". (Vannucci, 2014, p.33).

Silvio D'Amico, uma vez no comando da Accademia, não obstante cultivar na direção uma eficiência e primazia intelectual que enaltecia, aos olhos dos burocratas, os

valores autoritários caros ao regime, operava correntes de resistência àqueles mesmos valores. Para além disso, a direção italiana, embasada por valores antifascistas e democráticos, ficaria a cargo da nova geração formada sob a égide de D'Amico, que saiu da Segunda Guerra com mais ou menos vinte anos e ficou identificada como a Geração dos Diretores. Figuraram entre seus alunos, no período que se estende de 1941 a 1945, Vittorio Gassman, Mário Landi, Luigi Squarzina, Luciano Salce, Carlo Mazzarella, Nino del Fabbro, Vittorio Caprioli, Vito Pandolfi (dos alunos-diretores o predileto de D'Amico), Alberto D'Aversa, Luciano Lucignani, Flamínio Bollini Cerri, Nino Manfredi, Tino Buazzelli, Giorgio De Lullo, Giancarlo Sbragia, Rossella Falk. "A mais fantástica ficha técnica que se possa imaginar era treinada coletivamente para dar novo fôlego à fênix teatral que devia ressurgir das cinzas da guerra" (Vannucci, 2014, p.35-36).

No verão de 1942, Celi contaminado pelo mosquito dos sonhos rebeldes, tentou a transferência do curso de Interpretação para o seleto grupo de alunos-diretores. Pelo relato dos amigos sabe-se que era ele o único da turma dos atores que sabia dar uma fala com autêntica precisão. Também tocava violão. Não obstante tais qualidades, seu pedido de transferência para o curso de Direção foi recusado. Forte pancada! Mas a sua estrela da sorte brilhou e o amparou da queda. Salvini, que estava na banca, insistiu, de modo que Adolfo ingressou o curso sem bolsa e sem garantia de diploma. Guiado por sua boa estrela, frequentava todas as disciplinas obrigatórias para atores, mas, a cada fim de semestre, lhe era dado o direito de montar um espetáculo com seus colegas de turma. "As provas públicas dos alunos-diretores apresentavam um repertório dramatúrgico que pudesse ser representativo da nova cena dirigida". "Visando pôr a prova as possíveis novas gramáticas estilísticas no encontro com autores e gêneros consolidados, a busca resgatava territórios tradicionais da arte". (Vannucci, 2014, p.39).

Afora pelas aulas de Orazio Costa, a assiduidade de Celi era demasiado fraca na Accademia, embora não sem apresentar motivos, pois estava sempre ensaiando no teatrinho da Via Vittoria:

> Montou a primeira parte do *Fausto*, de Goethe, sua primeira prova de direção, que foi mais ou menos exitosa. Da adaptação do texto que escreveu à mão e pediu para a secretária da Accademia datilografar, foi esquecida uma parte e nem ele percebeu. Terminou o curso no fim da primavera de 1945, guerra finda, diplomando-se com com uma comédia americana, *I giorni della vita* (Days of your life) de Saroyan, numa esmerada tradução de Gerardo Guerrieri, com cenografia de Vespignani. Tendo seus colegas Vittorio Bonucci e Rino Busoni em cena. A montagem significou sua iniciação poética e seu lançamento como jovem diretor de sucesso. *O ensino seminal de Costa o instigava a buscar um estilo próprio* escavando as palavras "por

> dentro": a palavra-microcosmo de ressonâncias emotivas, a palavra-instrumento de musicalidade e ritmo, a palavra-diamante. (Vannucci, 2014, p.50)

"*Descobri a minha realidade, minha humanidade poética*. Senti a possibilidade de poder juntar uma participação emotiva àquele tipo de poesia de Saroyan, a possibilidade de poder realizar aquilo com um certo ritmo, com melancolia". (Celi, *in* RABETTI, 1989, p.342, *apud* Vannucci, 2014, p.50, grifos meus). Portanto, ainda que as sugestões experimentais semeadas pelo magistério de Orazio Costa na Accademia as impregnem, dando-lhes uma vinculação explicita, o valor das sementes plantadas que Celi incorporou aos seus trabalhos não se resume no papel de réplicas das elaborações estéticas e das soluções artísticas do pensamento teatral e das propostas metodológicas de seu mestre. Mas antes, de uma expressão original de um artista e pensador de teatro que soube reelaborar no quadro de seu próprio espírito e de sua própria vivência as ideias e os ensinamentos recebidos – não apenas de Orazio Costa –, carregando-os de uma riqueza de inflexão singular, e assegurando para a sua voz uma autoridade de diretor embasada na descoberta da universalidade do método interpretativo colocando-o à prova, com carisma e precisão, na cena e no trabalho do ator. Por essa via, em minha opinião, o traço essencial e mais evidente da produção teatral moderna de Celi é sua habilidade de construir atuações que funcionam como uma fantástica síntese narrativa fisgada pela teatralidade.

Entretanto, para ir um pouco mais adiante nessa rica trajetória de Celi, é importante chamar a atenção para o fato de que, não obstante em 1945 o Teatro do Diretor "consolidar-se como o mais marcante projeto de teatro moderno na Itália", ainda não havia, nesse momento, nada que assegurasse às novas promessas dos jovens diretores o êxito de expressar-se nos espaços do teatro oficial. Nessa altura, Celi foi assistente de direção de Salvini na montagem de *Sogno di una notte di mezza estate*, de Shakespeare, e de Stefano Landi na montagem da *Mandragora*, de Machiavelli – vetada por Mussolini. O ano de 1946 começa bem para Celi com a proposta de figurar na ficha técnica de uma montagem de Luchino Visconti (*Il matrimonio di Figaro*, de Beaumarchais, no Teatro Quirino) como ator coadjuvante. Fez o pai do personagem do então quarentão Vittorio de Sica, primeiro ator. Além disso, segundo Vannucci (2014),

> Seu nome aparece na ficha técnica da Cia. Maltagliati como um dos três assistentes de Guido Salvini (os outros eram Luigi Squarzina e Luciano Salce) em *Casa cuorinfranto* (*Heartbreak House*), de George Bernard Shaw. No verão, foi ator com Bonucci, Mino Caprioli e Lea Padovani na revista *Dietro quel palazzo*, com esquetes intervalados por aparições de funâmbulos, palhaços, leões e bailarinas coreografadas por Rosita Lupi, entre os paineis pintados por Gianni

> Ratto, tudo ao ar livre no Teatro del Parco, em Milão. Ali, Adolfo chegou a dirigir *Gallina ogni domenica* (*Chicken Every Day*), de Julius e Philip Epstein, com Sarah Ferrati e Sergio Tofano e outra revista, *E lui dice*…, de sua autoria. Sentia-se bobo e mais bobos eram seus amigos em não percebê-lo. (VANNUCCI, 2014, p.12).

Contudo, em 1948, o diretor viajante, novamente, aproveitou os ventos a favor içou a vela do barco dos seus sonhos e confiou nos caprichos do acaso. Havia sido contratado para atuar numa megaprodução cinematográfica dirigida e estrelada por Aldo Fabrizi: "um drama mais patético do que épico sobre a emigração italiana na Argentina, visando alcançar o público americano até pelo título, em espanhol *Emigrantes.* As primeiras cenas iam ser filmadas ao vivo, no transatlântico saindo de Gênova rumo a Buenos Aires em abril de 1948" (Vannucci, 2014, p.17).

Após as filmagens permaneceu em Buenos Aires, interessado no movimento de modernização que encontrou por lá, acabou sendo convidado pelo Teatro de La Mascara para dirigir uma peça, conforme conta na carta endereçada ao amigo Luciano Salce: "Em dezembro, estreei *Antígona* de Sófocles, após três meses de ensaios. Foi bem. Ovações e ofertas. Ensaiei o coro por um mês e meio, a começar pelas árvores, rios e bandeiras (…). Saiu uma pantomima esquisita, semiclássica, uma coisa preciosa que jamais se conseguiria na Itália". O La Máscara era um teatro onde arriscava-se montagens de Bertold Brecht e autores do expressionismo alemão. "Jamais a mínima discussão. Nenhum egoísmo, inveja. Pobre, pobre, pobre Itália". (Celi, *apud* Vannucci, 2014, p.84).[30]

Mergulhado da cabeça aos pés na aventura do novo mundo, vagueava pelo cenário da capital portenha articulando seus sonhos quando, certa hora, Celi recebeu uma carta no endereço da Avenida Corrientes onde morava. Note-se que este endereço não havia sido informado a ninguém. A misteriosa carta vinha de São Paulo, no verso do envelope o nome do remetente, lê-se: Sr.Franco Zampari. Segundo Vannucci, o destino, tão imprevisível quanto tempestivo, o havia alcançado com aquele recado fatal. Foi assim:

> Na saída de um teatro, em Buenos Aires, Adolfo deu de cara com Evi Maltagliati, a veterana atriz que, sem querer, dera-lhe o empurrão para deixar a Itália. Evi, em turnê, exaltou as maravilhas do Rio de Janeiro, a moderna opulência de São Paulo e a generosidade de mecenas dos imigrantes napolitanos lá instalados (Zampari, Matarazzo & co.). Logo depois, passando por Santos onde embarcaria de volta para a Itália, a atriz, dotada de providencial memória, recomendou o nome de Adolfo Celi a Aldo Calvo, que estava em busca de um diretor artístico para o novo teatro que Zampari e Matarazzo planejavam

[30] Correspondência A.Celi-L.Salce, em Catálogo de exposição, *Adolfo Celi e Gianni Amico: Um Diálogo que continua*, Instituto Italiano di Cultura, R. de janeiro, 2010.

> montar em São Paulo. Na véspera de seu declínio, a velha dama do teatro italiano prestou mais um serviço à geração dos jovens diretores: deu o toque certo para a pessoa certa na hora certa. E foi assim que, ao invés de convocar da Europa um jovem diretor, de repente um francês, ou um norte americano, Zampari convidou Adolfo Celi, recém-diplomado pela Accademia d'Arte Drammatica de Roma. (VANNUCCI, 2014, p.86).

Evidentemente, como observa Vannucci, o aval de Silvio D'Amico tinha a maior importância para a elite intelectual que surgia da Universidade de São Paulo. Mas, afinal, o que dizia a carta? Na carta, o empresário, criador e produtor do Teatro Brasileiro de Comédia o convidava para trabalhar com ele em sua nova sala, explicando que precisava de alguém que "organizasse" a atividade dos grupos amadores lá instalados e assessorasse a cenotécnica e a iluminação dos espetáculos. "É isso que eles pensam que faz um diretor", ruminou Celi cá com seus botões. Mas o nome de Aldo Calvo envolvido na linha de frente da estrutura carimbava o passaporte do artista viajante. Resolveu aceitar. A novidade foi imediatamente contada ao amigo Luciano Salce[31].

A audácia bandeirante de Adolfo Celi na revolução da prática teatral brasileira instalada pelo T.B.C., tinha dia e hora marcados para despontar: 19 de janeiro, uma quarta feira, do ano de 1949. Celi trazia no bolso uma passagem de volta marcada para dali a um mês. Não tinha intenção de ficar, mas… o futuro chegou "como um pressentimento...". Desembarcou em Santos às três horas da tarde, estava lá para recepcioná-lo o administrador do T.B.C., Carlos Vergueiro: "Fui recebê-lo no porto. Naquele dia, o Dorival Caymmi iria cantar na casa de Gema Barbeta, nossa colega. Então, convidei-o para ir. O primeiro impacto que ele teve de Brasil foi naquela noite. Ficou entusiamadíssimo". (Vergueiro, 1995, *apud* Prado, 2002, p.286)[32].

Do porto de Santos, Celi e Vergueiro seguiram direto para a salinha da rua Major Diogo. A chegada de Celi no T.B.C. foi descrita por Maurício Barroso que, na ocasião, estava com Cacilda aguardando no palco, o início da primeira sessão da noite de *Ingenuidade,* de Van Druten, dirigida por Madalena Nicol: "Estávamos eu e

[31] "Em São Paulo vou receber por mês, com contrato anual renovável e uma passagem aérea para qualquer lugar que eu pretenda viajar (China ou Groenlândia) no final do acordo. É um teatro extremamente esnobe construído pela elite; eu vou dirigir o teatro e todo o repertório, escolhido por mim. O palco foi refeito agora pelo Calvo, com dois giratórios e trilhos fixos. Vou ter um escritório com secretária e uma porta de vidro com a escrita DIRETOR. Caso fique triste, há muitas ilhas. Marcello Fiori está construindo um veleiro para ir ao Tahiti. Dá quarenta dias saindo de Lima, com os alísios à favor, conversaremos se vamos passar ou não pelas Galápagos. Até logo, Luciano. Creio poder te convidar cedo. O dia que receber um telegrama meu, saiba que é sério; faça as malas e pule no primeiro avião avião." (Correspondência A. Celi-L.Salce, em Catálogo da exposição, *Adolfo Celi e Gianni Amico*: *Um Diálogo que Continua*, Instituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro, 2010, *In*, VANNUCCI, 2014, p. 86).

[32] Em entrevista concedida a Luís André do Prado, gravada em 2 de maio de 1995, São Paulo, SP. (transcrita e preservada em áudio). *In*: PRADO, Luís André do. Cacilda Becker: fúria santa, São Paulo: Geração Editorial, 2002, p.286.

Cacilda sentados na cama que havia no cenário, conversando… Foi quando entrou aquela pessoa estranha. Não sabíamos quem era, apesar de já termos ouvido falar de um diretor italiano que havia sido contratado. Ele entrou e disse: 'Cacilda? Maurizio? *Io sono Celi*, Adolfo Celi'" (Barroso, 1998, *apud* Prado, 2002, p.286)[33].

Naquela mesma tarde de sua chegada, precisamente às cinco horas, ele deu uma olhada no cenário da peça e ficou para assistir a estreia do espetáculo. Conhecia muito pouco de Brasil, nada do idioma e menos ainda de teatro brasileiro. O primeiro impacto com a sonoridade nasal da língua o surpreendeu: "Eu não falava português; falava um pouco de espanhol, porque estava vindo de Buenos Aires. Tive assim um impacto imediato com essa língua e com essa maneira, que me pareceu uma língua muito gutural, muito de garganta, muito dura aparentemente. Então, vi Cacilda. À primeira impressão fiquei um pouquinho desnorteado, não entendendo muito bem se aquela era uma justa maneira de representar. Foi uma sensação estranha, não digo negativa. Afirmou" (*In* Fernandes e Vargas, 1983, p.115-116)[34].

Não obstante o impacto causado pelo estranhamento da língua, a evidência daquele palco "virgem", vazio e disponível, súbito salta aos olhos do diretor, e penetra em sua consciência, como a compreensão de um tempo fértil por viver, acorda a sensibilidade, provoca sensações e conjecturas sobre a chance de outra cena possível, isto é, entrever naquele palco, aberto e livre, uma cena impregnada de sua arte, transplantada como profissão, igualmente livre da submissão à hierarquia de créditos e velhos costumes da tradição italiana. Na verdade, Celi havia sido tomado pela "sensação da América, que no Brasil se traduz com a frase "em se plantando, tudo dá" (*in* Rabetti, 1988, p. 353 *apud* Vannucci, 2014, p. 88).

Arrisca-se dizer que a chamada sensação da América, revela-se com muita nitidez, uma percepção otimista de futuro promissor para uma conquista pioneira. Nesse sentido, percebe-se que o diferencial que seduziu Adolfo Celi foi justamente a disponibilidade do campo virgem a ser fertilizado na especial conjuntura em que se encontrava, ou seja, tendo a oportunidade de ser, como diretor geral, o cérebro e o pulso artístico no comando do Teatro Brasileiro de Comédia. Uma grande conquista para quem poucos meses atrás tinha sumido no anonimato das assistências de direção em Roma, "culpando-se amargamente pelos fracassos da geração que repercutiam em seus bolsos vazios" (Vannucci, 2014, p.12).

---

[33] Em entrevista concedida a Luís André do Prado, gravada em 10 de abril de 1998, balneário Rebelo, Tapes, Rio Grande do Sul. (transcrita e preservada em áudio). *In* Prado, 2002, p.286.

[34] Entrevista a Júlio Lerner, realizada em Roma em 11 de março de 1981, publicada em *Uma Atriz: Cacilda Becker*, Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas (org.), São Paulo: Perspectiva, 1983.

Sob esse prisma, releva observar, que a intenção inicial da vinda de Celi e de seus colegas diretores saídos da Accademia, para São Paulo, parte, fundamentalmente, da ideia e do sonho de fazer sua própria América, o lugar e tempo onde tudo, finalmente aconteceria, uma vez que se tratava de uma grande cartada na busca por um mercado de trabalho por parte desses diretores, "os quais foram assimilados pela comunidade italiana de São Paulo" (Neto, 2016, p.47).

No que tange à salinha da Rua Major Diogo, apesar das limitadas dimensões (palco de 7mx10m e plateia para 365 espectadores) o teatro projetado pelo engenheiro metalúrgico Franco Zampari no térreo de um pequeno prédio se encontrava equipado além das expectativas. Dessa forma, quando Celi chegou, deparou-se com um teatro, pequeno, mas moderno e sofisticado, pronto para o consumo da elite burguesa de São Paulo, como planejado por Zampari.

O trabalho de Celi – sem esquecer, neste momento, os outros diretores estrangeiros – foi responsável por transformações fundamentais ocorridas no pensamento teatral dos artistas brasileiros. No intenso, mas curto, trajeto percorrido no T.B.C. o diretor trabalhava na sala de ensaio como uma "fábrica de atores". Sua *alquimia da transformação* procurava exprimir o forte diálogo do diretor com a disposição natural de seus atores e atrizes. É um diálogo capaz de insinuar que o "material" não lapidado pela passagem em escola ou acervo herdado de alguma tradição, guarda em si, mais do que possa parecer, um talento originário e comum a todos os atores, ou seja, uma espécie de "material plástico" que ainda não tem forma precisa, acabada e, nessa condição, predisposto e maleável para ser moldado. Vem daí, evidentemente, a dinamização para o trabalho de manipulação e articulação do talento e das dificuldades de cada um com a ferramenta oportuna, reconhecida e coletada no arcabouço técnico do diretor, visando capacitar esses atores iniciantes a interpretar um repertório dramático vinculado à estética moderna.

Mas, é importante notar que o percurso entre suas ideias de teatro e sua responsabilidade de formação revela um árduo processo de formulação de uma determinada visão de excelência do padrão "internacional" presente nas expectativas do T.B.C. em relação à competência do trabalho no palco. Contudo, Celi era diplomado na Accademia Dramática de Roma, havia sido aluno de mestres notáveis, isto já seria suficiente para sustentar sua competência. Ele não dominava a nossa língua, dirigia em italiano e os atores mostravam boa vontade e interesse em entendê-lo. Quando não conseguia dar a inflexão correta, Cacilda estava lá, sempre atenta e disposta a corrigi-lo. Segundo o próprio Celi, ela dizia: "Celi, isso não se diz (ri) em português… Isso não é

possível fazer assim, esse tipo de ritmo não é brasileiro". (*In* Fernandes; Vargas, 1983, p.125).

A despeito do sotaque carregado de inflexões, o que importa realmente, é que ele vinha fundando um novo caminho no interior da companhia com habilidade em articular as experiências de sua formação com força persuasiva, transmitindo com clareza aos atores sua ideia de teatro. Aquela que, na sua concepção, era a *estrada certa*, uma estrada aberta para o todo do universo teatral. Vannucci escreve (2014, p.111) "Sentia-se incumbido de uma missão fundamental: a missão do transplante da ideia de cena moderna que haviam sido elaboradas pela sua geração o Teatro do Diretor – em território virgem".

Tenho dúvidas em chamar de uma missão a vinda de Celi para São Paulo. Apesar de a pesquisadora Alessandra Vannucci defender a ideia de que Celi veio para o Brasil com uma missão, percebo que ele veio porque na Itália, o campo para um diretor recém-formado estava péssimo naquele momento. Veio aproveitando a oportunidade do convite feito por Franco Zampari.

No olhar mais atento, é possível perceber que Adolfo Celi estava demasiado cônscio do encargo que havia assumido e não menos convencido da justeza do caminho artístico pelo qual tinha enveredado. A afirmação pode ser sustentada com precisão se tomar como exemplo a encenação das duas Antígones, a tragédia de Sófocles e o drama de Anouilh. O diretor entrevia nessa encenação um real ponto de partida para uma de suas principais ambições programáticas à frente da companhia, ou seja, o intento de livrar o palco do T.B.C. daquilo que era visto por parte da crítica da época como formas esclerosadas e convencionais em que a arte cênica tradicional se achava e instilar-lhe sangue novo e *autenticamente artístico*. Sendo assim, o êxito de tal esquema, baseado no rigor estético que não cedia nenhuma concessão a gosto e hábitos da antiga cena, permitia a florescência e o ajuste do caminho do T.B.C., nos trilhos da cena moderna. Parece ser este, o propósito essencial de Celi no comando do T.B.C. E, esse seria, o seu *princípio missionário*, no meu ponto de vista.

Por meio das Antígones, Celi realizou à sua maneira rigorosamente estética e sem concessões um movimento indispensável para aprumar a linguagem do Teatro do diretor e expor seus traços essenciais. Para tanto, não faltaram aliados, *O Estado de São Paulo* dedicou uma página exclusiva (03 ago.1952)[35] para que o diretor do T.B.C. pudesse abordar o sentido e os detalhes de sua concepção da obra e etc.

[35] Texto e Interpretação nas *Antígonas*, programa de *Antígona*, T.B.C., São Paulo, ago.1952, publicado por *O Estado de São Paulo*, 03 ago.1952.

Celi aproveitou o espaço concedido e justificou a dupla dose do cartaz pela razão maior da formação da plateia. Era fundamental montar a tragédia de Sófocles para que o público pudesse compreender o drama de Anouilh já que o segundo autor revisitou o primeiro. Um desafio estilístico – um drama moderno comentando uma tragédia clássica, com diferentes estilos de interpretação para os atores e de estilização para o coro, diferentes cenários, figurinos, iluminação – que não faria sentido algum no velho sistema do teatro profissional dos primeiros atores. Mas fazia todo sentido no moderno teatro do diretor. Seria, aliás, um exercício de estilo "inédito no mundo". A peça de Sófocles será "mais ortodoxa, mais normal e quase didática, sem usar de modernismo no estilo da figura e interpretação dos atores, do cenário etc. "Em oposição às nuances psicológicas dos tipos e caracteres tão próprios do teatro contemporâneo, na peça de Anouilh". Procurei dar duas interpretações diferentes "por serem diferentes entre si as duas peças, por fidelidade ao espírito e intenção de cada uma" (Celi, em entrevista a Cavalheiro Lima, *Diário da Noite*, São Paulo, 07 ago.1952). "O espetáculo revela o virtuosismo do diretor e do conjunto. Celi como que quis mostrar em toda sua pujança o pulso que tem, a capacidade de que é senhor. Ele estabeleceu um termo e procurou atingi-lo – comprovou que o atinge. Conseguiu mostrar a versatilidade de seu espírito criador e o conhecimento de seu *métier"*. "Ainda quis mostrar a versatilidade de seus atores e sua capacidade interpretativa. Até onde vem a direção de Celi? Até onde vai o valor pessoal de cada intérprete? Há matéria para ser trabalhada". (Breve Notícia Sobre Sófocles e Sua Tragédia, *Diário de São Paulo*, 22 ago.1952).

Na página inteira de *O Estado de São Paulo* Celi costurou uma síntese – a partir do trabalho do diretor, tributário do autor –, que parece enfatizar, sobretudo, seu interesse em pesquisar a intuição criadora, um "tom" que dê sentido a tudo e dar-lhe forma no gesto, nas vozes, no silêncio. Esta síntese feita pelo diretor em sua análise "Texto e interpretação nas *Antígonas*" será esmiuçada mais adiante.

A audácia bandeirante e a "garra do emigrante que pretende repartir a zero" carregam consigo algumas consequências. De pronto, Adolfo Celi cumpria o dever de transmitir o melhor de sua cultura, semeando ideias, indicando percursos para a construção de passagens e vias de uma forma diversa de atuar, de conjugar o encanto daquilo que é novo, único, ainda não experimentado, com a felicidade obtida de algo renovado. Os atores bebiam as suas palavras como suculentos frutos teatrais, madrugada adentro, sem dar sinal de cansaço, ávidos de assimilar toda a cultura cênica do velho continente.

De acordo com Vannucci (2014), generosa de poesia, a vida de Adolfo se interrompeu aos 66 anos, em 1986, em Siena.

> (...) teve uma parada cardíaca no camarim do Teatro Municipal de Siena, enquanto se maquilava para entrar em cena na peça[36] co-dirigida com Vittorio e em que ambos atuavam, um pela direção do outro. Naquela mesma noite, enorme, com sua voz troante e seu coração estraçalhado, Vittorio substituiu o amigo no papel do general que, bêbado em um jantar de dignitários, diz tudo que não deve e arruína sua carreira. O duelo, que não aconteceu, revelava o mais profundo laço entre eles – a paixão de dois atores pelo palco, sem dúvida esta, a única paixão indispensável ao teatro e que não é objeto de compra e venda, mesmo em um mercado como o nosso, que capitaliza até o devir artístico dos indivíduos. (VANNUCCI, 2014, p.293).

Como nos lembra Starling (2009, p. 14-15), "a tarefa e a grandeza potencial do artista têm a ver com sua capacidade de produzir obras ou palavras que mereceriam pertencer à eternidade", de modo que, "através delas, seu autor, a despeito de sua mortalidade individual, possa ao menos em certa medida entrar na continuidade do tempo, reconciliar-se com ele e nele fazer sua morada".

1.3. Ideias de Ruptura: A Face Radical da Cena Dirigida com a Dinâmica Pré-Moderna da Tradição Nacional.

1.3.1. "Geração do Ator": A Alegria "Jogada" no Palco dos "Primeiros Atores"

> Interroguem os atores. Eles lhes dirão que, com muita frequência, na verdade, o acessório de jogo contribui, melhor do que qualquer esforço do espírito para nos dar posse dessa atitude interior que chamamos de nossa sinceridade… (COPEAU, 2013, p.21).

Sob o olhar retrospectivo da história e historiografia do teatro brasileiro, a visão que se apresenta do período de pré-modernização teatral brasileira, encontrada no lastro das primeiras tentativas de modernização afigurando-se como um duradouro processo crivado de entraves, múltiplos desvios, e inclinações difusas na direção de um programa homogêneo, objetivo e exato, voltado à necessidade de renovar os processos criativos e atualizar os modelos da tradição teatral. Entretanto, visto à distância, com redobrada atenção aos apontamentos históricos, este longo processo, a despeito da ausência de um programa claro e lógico, foi, de modo preponderante, o reflexo da própria jornada do país numa fase histórica de elevada importância, qual seja, a do embasamento da

[36] *Le armi e l'uomo* (O Homem e as Armas), de George Bernard Shaw e *Una bruttastoria* (Uma História Lamentável), de Dostoiévski, montagem final da Bottega, escola de Gassman em Florença, onde Celi ensinava interpretação. (*In*: Vannucci, 2014, p.293).

tradição herdada do século XIX, no limiar de mudanças cruciais geradas pelas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais do século XX. Nesse âmbito, principalmente depois da semana de 1922, o chamado "velho teatro" viu suas práticas teatrais do século XIX esgotarem-se nos "gestos demolidores", porque pareciam decadentes e superadas. O país dava saltos importantes do ponto de vista intelectual e industrial; logo, o teatro teria que acompanhar o mesmo compasso do movimento, incorporando no seu interior os anseios de elevação cultural.

No que concerne a esta questão, baseando-se nos estudos do teatro brasileiro, os grupos amadores entram em cena, para protagonizar de modo cabal o movimento de renovação do teatro brasileiro. Seus esforços afluíram para sedimentar uma etapa significativa e instigante de reformulações. Realçando o movimento que dominou em ritmo crescente, a cena teatral brasileira na década de 1940 e início da década de 1950, fase esta, que se instaurou no país um teatro de alta potência em três de seus grandes aspectos: "dramaturgia característica e específica do povo; produção e encenação que incorporaram as técnicas e reflexões existentes nos centros mais avançados; e, por último, a formação de críticos e teóricos que acompanharam todo o processo desencadeado pelos amadores" (Fernandes, 2013, p.80). Ao papel renovador do amadorismo, deve-se acrescentar, como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, impulsionadas pela percepção da necessidade de estudo e de pesquisa em torno do teatro. Nesse contexto emerge o amadorismo e cimenta as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral.

O leve rascunho do quadro é importante para tentar entender o que se deu ao lado dos termos *renovação* e *ruptura* – a passagem do *antigo* teatro dos primeiros atores, do comediante-histrião ligado às *antigas tradições histriônicas da comédia brasileira* para o *novo* Teatro do Diretor. Propõe-se, então, o termo *revolução*, que nos remete ao sentido empregado por Hanna Arendt, conforme Nanci Fernandes (2013, p.80)[37]: "o de uma autêntica fundação, um início que antes de mais nada configura um renascimento, um começar de novo a vista daquilo que desejamos deixar entregue ao passado". Assim sendo, "o teatro brasileiro que herdamos dos amadores, é a base daquele que hoje possuímos".

Renovação e *ruptura* são esses movimentos que se tentará expor neste e no tópico seguinte, levando-se em conta as proposições empreendidas pelo projeto renovador do teatro brasileiro. É nesta direção que seguirei, também, para avaliar e

[37] Associo aqui o sentido do termo *revolução* à proposição de Nanci Fernandes em seu texto *Os Grupos Amadores*. *In*: FARIA, João Roberto. (org.). *História do Teatro Brasileiro*: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013, p.80.

discutir um aspecto destas abordagens históricas que abrange a aplicação das ideias de *ruptura* do diretor italiano Adolfo Celi com a prática tradicional dos palcos brasileiros, mediante o esforço de "despojar" o trabalho do ator no Teatro Brasileiro de Comédia da histrionice consagrada no "velho teatro", que Celi se aplica com diligência e põe em prática através de sua *plataforma estético-conceitual* – o "realismo-puro", inserido no processo paulista da renovação na década de 1950. Considerando o estudo deste enfoque enquanto ferramenta que auxilie no entendimento de certos aspectos deste contexto de produção cultural, e, para examinar o desempenho atorial no viés do "realismo puro" proposto por Celi. Tentando observar, que a formação do ator no T.B.C., não parte de pressupostos de uma escola, e sim das referências do teatro moderno disseminadas na dinâmica amadora brasileira e, especialmente de diretores – função completamente nova no palco nacional – para a modernização efetiva do teatro brasileiro, o que, aparentemente, não caberia integrar o passado.

Porém, antes de escrever sobre tais questões, é preciso atravessar os modos de configuração da experiência do *teatro antigo*. Certos aspectos que entram em jogo nessa experiência foram verificados no tópico anterior e que, como foi visto, explicitaram a sobrevivência duradoura dessa proposta teatral e a dificuldade de implementação do teatro moderno. Também, aqui, pensar a *história da atuação no Brasil*, a partir dessa chave que é o ofício de ator, que é uma categoria bem delineada, de eficácias, de práticas, de ações que organizam em torno de si (neste recorte histórico) as atividades no interior de um processo de criação *espontâneo*. Olhar pelo retrovisor, observar e tentar compreender quais eram os sentidos, os procedimentos, e as práticas que naquele momento orientavam e definiam esse determinado oficio teatral no *teatro antigo*, atentos às necessárias articulações histórico-culturais mais largas, considerando os parâmetros contextuais específicos que norteiam essa experiência.

Urge, portanto, dar um passo atrás visando o delineamento da importância histórica das ações dos grupos amadores e do diretor com base numa investigação mais profunda e cuidadosa do alicerce da linguagem da Arte e, dos valores artísticos do *teatro antigo*. A fim de colher o recorte do padrão anterior, como guia na busca de procedimentos, de atuações que, definidas pelas conjunturas determinantes das companhias populares de diversão, gerenciadas pelo empresário/primeiro ator, podem se configurar como mecanismos referenciais em torno dos quais vão girar as *convenções*, e as leis da cena.

Igualmente, é importante perceber, que há nesse percurso local, uma *permanência* nesse palco definida pela assinatura da *Arte* do ator-estrela, a fúria

exibicionista da "ginga" contra o aprendizado. Uma espécie de pacto entre os primeiros atores, o espaço e o público, regido secretamente pelas leis do teatro. Mas... seria isto mesmo?

Buscando observar e analisar este marcante percurso em torno da experiência do *teatro antigo* e, enquanto tal, procurar compreendê-lo, acredito ser necessário recorrer às noções de *jogo* e *improviso,* através da exposição de suas dinâmicas estruturais de atuação e de cena, que se expressam (num primeiro momento) na linguagem do palco tradicional, cuja finalidade última é convergir para um ponto central que é a questão da percepção de *pedagogia no palco do diretor* – no caso, Adolfo Celi. Experiência que muito impactou as mudanças no modo de atuar do ator brasileiro.

As noções de jogo e improviso, a meu ver, se apresentam particularmente propícias para que se tente pensar na análise da *alternativa* de uma suposta "brasilidade teatral" no processo de atualização técnica dos atores brasileiros. Assim, temos aqui a apresentação de uma narrativa, isto é, a proposição de uma equação que leva em conta a atuação de dois ciclos estruturantes na história do teatro brasileiro sob dois eixos: um primeiro, dos "grandes atores" da chamada velha guarda, histriônico, um polo de expressão cênica; e um segundo, cujas características centrais priorizavam a pesquisa de linguagem do espetáculo, um trabalho de equipe, formativo, mas igualmente autoritário pelo lado da "autoria" artística e pelo rigor de medidas inovadoras, que é possível denominar de "ciclo do diretor".

A elaboração de uma narrativa que leva em conta a interação entre essas duas forças teatrais – duas autoridades aparentemente incompatíveis – mutuamente influentes no modo como o teatro brasileiro se desenvolveu, tem inegáveis relações com as propostas de um período de destacada transição para o que já é costume chamar "moderno teatro brasileiro". E, neste sentido observo do ponto de vista histórico-analítico, voltado para a compreensão de aspectos característicos dessas duas autoridades da cena teatral inseridas em seus respectivos contextos culturais e de mercado – moderno ou tradicional –, procurando entender os arranjos e equilíbrios locais entre essas duas forças**.** Pois no bojo, as duas práticas artísticas abrem canais de comunicação com públicos diferentes e registram tempos histórico-sociais de produção da arte largamente distintos.

Minha proposta é tentar estabelecer um diálogo de caráter histórico que *não se compatibilize antecipadamente com certas noções que constituem determinado modelo temporal de pensamento*, articuladas e produzidas com base nas leituras feitas pela visão do projeto renovador à prática de atuação do ator do teatro "antigo", e que se

traduziram na instauração de conceitos, inalteráveis para a orientação da interpretação do ator no Brasil. Conceitos, efetivamente, instaurados a partir de notória intenção de ruptura com a tradição anterior. Ocorre naquela ocasião, uma deliberada e implícita tomada de posição por parte dos proponentes da mudança, com inegáveis relações aos cânones estéticos europeus, quando da definição do que seria o tal "novo teatro". Limitando, assim, a discussão das práticas e do desenvolvimento do modo de atuação brasileiras, única e exclusivamente à valorização de elementos temáticos e estéticos na renovação cênica do palco.

Tal leitura – que abrange a experiência brasileira de Adolfo Celi –, ao focar-se, sobremaneira, nos parâmetros de modernidade de atuação e da cena, acabou deixando de lado outras preocupações igualmente relevantes para o êxito do projeto renovador, e, a atualização técnica dos atores no palco do T.B.C. sob a direção artística e pioneira do diretor italiano. Refiro-me às preocupações de ordem prática, relacionadas à convivência do diretor com um *mundo* do teatro nacional, um "pequeno mundo banhado pelo sentimentalismo e iluminado pela comicidade", anterior e paralelo à chegada do "moderno" (Almeida Prado, 1993, p.50).

O ponto central de minha argumentação será em função de outro modo de ler e articular esse *mundo* que engloba arte/vida. A maneira pela qual, recursos técnicos produzidos por uma espécie de "autossuficiência da intuição" no *palco tradicional*, e as possíveis subjetividades existentes nesse modo intuitivo de criação contribuem, substancialmente, para o processo de construção da formação do ator brasileiro de um modo geral. Levando em conta "o trabalho atorial determinado por timbres, naipes, funções, em função da cena, catalogados e estruturados por companhias de teatro de diversão que contratam atores/papeis". (Rabetti, 2007, p.14-15).

Existe um trajeto relacionado à dimensão do delicado tema. É necessário, então, esboçar as linhas gerais do processo para avaliação dessas contribuições, bem como para alargar a proposta que se intenta apresentar das noções *de jogo e improviso* no referido palco. Nesse sentido, apresenta-se aqui uma hipótese deste tema, que indica que os ensinamentos são expostos pela forma como são realizados. As análises dos "macetes" são, evidentemente, do aprendiz, feitas através de um procedimento de observação, escuta e principalmente do acompanhamento diário do fazer teatral dos mestres que dominam a técnica em questão. Processo ambientado em circunstâncias históricas e sociais da produção artística, devendo ajustar-se às regras ditadas por um incipiente mercado para a arte teatral nas primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro, que se traduz em criação de uma espécie de "reino do traquejo". Para

demonstrar essa hipótese, indico e avalio a aplicação da transmissão de saberes que vão sendo passados adiante através das gerações de atores no cotidiano do palco, e que foi se institucionalizando como prática artística, inclusive em relação a qual vão ocorrer as famosas *rupturas*.

Importa, portanto, sugerir certo significado à prática pedagógica do "é fazendo que se aprende". A transmissão, nesse caso, acontece de maneira imediata, os ensinamentos estão postos pelas ações realizadas, pela forma como são feitos e, a simultaneidade de sua assimilação gera *um tipo de formação*, e, consequentemente *de atuação*, fincada no senso de improviso e no virtuosismo do ator aprendiz. Considero que, pensar esta questão, pode contribuir para alimentar as análises sobre as inovações trazidas pelo teatro brasileiro moderno, mirando, daqui, a possibilidade de saltar para o contexto da *prática pedagógica* no teatro moderno com a chegada e as contribuições *do diretor* pedagogo.

> A formação dos atores de qualquer tempo e espaço entrelaça-se intimamente com o teatro que se faz num determinado momento e lugar. Ela revela a maneira como o teatro se percebe e, de algum modo aponta os sinais de transformação. Estabelece uma via de mão dupla em que ambos, aprendizagem do ator e o teatro ao qual se destina, se influenciam, se nutrem, dialogam, enfim, como se na mesma pulsação. (FUSER, 2013, p.458).

Nesse sentido, a cena teatral brasileira das primeiras décadas do século XX não possuía somente uma única direção, quer dizer, não se restringia a promover o reino inconteste de alguns atores. Pelo contrário, é para o centro desta cena que convergem importantes e múltiplas iniciativas de renovação teatral[38]. Contudo, as iniciativas de promoção de mudanças efetivas ainda se reduziam a manifestações individuais, isoladas e esporádicas. Igualmente nesta etapa iniciam-se os debates em torno de uma questão valiosa ao Modernismo: a formação do teatro nacional, ideia que já neste momento assumia matizes diversificados em volta do seu eixo.

Sob esse prisma, é importante ressaltar a postura de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), crítico teatral nos anos 1920[39] e que, com passar do tempo,

---

[38] No período que se estende do final dos anos 1920 aos 1940, registram-se algumas experiências, consideradas de exceção, como as empreendidas por Renato Vianna (no movimento Batalha da Quimera), por Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo, por Maria Jacintha e por Flávio de Carvalho com o Teatro da Experiência – tentativas cujo alvo comum era a ideia de realizar um teatro que se diferenciasse daquele em vigor, tanto em relação aos gêneros representados quanto em relação à própria fatura cênica. Renato Vianna (1894-1953), Ator, Autor e Diretor Teatral Álvaro Moreyra (1888-1964), escritor, Maria Jacintha (1906-1994), Escritora, Crítica e Diretora Teatral, e Flavio de Resende Carvalho (1899-1973), arquiteto – na verdade, formado engenheiro – e artista plástico modernista.

[39] Na cobertura diária dos espetáculos para o *Jornal do Comércio* procurou acompanhar as montagens dos teatros Apolo, Boa Vista e Sant'Anna. Alcântara Machado registrou no *Jornal do Comércio* impressões sobre várias montagens, como *Amigo da Paz*, de Armando Gonzaga (15/02/1923), *A Vida É Sonho*, de Oduvaldo Vianna (02/03/1923), *Nossos Papás*, de Ribeiro Couto (23/03/1923), *Tentação*, de Amadeu

modificou radicalmente seu modo de pensar, realizando, no âmbito da crítica, uma das contribuições teatrais mais relevantes ao movimento modernista. Em sua *primeira fase*, porém, sua visão do teatro brasileiro coincide com avaliações que expressavam insatisfação com a realidade teatral do momento. Escrevia ele: "Diante do teatro universal o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Nem está provado que existe". (Machado, "Resposta a um inquérito", *apud* Lara, 1987, p.34).

Ainda, nessa primeira fase, Alcântara Machado considerava que os problemas do teatro brasileiro decorriam dos vícios do romantismo que vigoravam no teatro de entretenimento, os problemas continuariam a existir, enquanto a vida fosse romanticamente artificializada na cena, enquanto os atores, não assumissem o esforço sincero de querer a metamorfose, de labutar com os outros, e prosseguissem sem a "necessidade de estudar e de observar cá fora*"* ("A vida é sonho" em *Jornal do Comércio,* 02 mar.1923, *apud* Santos, 2002, p.40). "Censurava os gestos de vaidade pessoal dos primeiros atores, o excesso de interferência na interpretação dos textos e as rivalidades gratuitas" (Levin, 2013, p.23). Ainda segundo Levin (2013), a dramaturgia brasileira, subserviente ao cânone comum, estava a milhas e milhas de realizar o teatro como "lugar de estudo e observação". Continuava encalhada na repetição mecânica dos efeitos da comédia de costumes, e nas fórmulas do teatro popular veiculando "a mesmice insuportável [40] dos tipos tradicionais" (Levin, 2013, p.22).

A questão é que, principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, assinala Braga (2003) "desde os tempos do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das plateias brasileiras o *mito* da elucidação europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte das nossas elites, do *produto nacional* levado à cena", independentemente "da qualidade que pudesse apresentar" (Braga, 2003, p.6).

E deste ponto de vista, pode-se perceber que a análise do vasto painel de exemplos das posições defendidas pelos críticos justificando o atraso do teatro brasileiro em relação às demais Artes, revela alguns pontos que reiteradamente são trazidos à

Amaral (05/04/1923), *1830*, de Paulo Gonçalves (19/04/1923) e *A Inquilina de Botafogo*, de Gastão Tojeiro (2/05/1923). Ver Orna Messer Levin. *O Teatro dos Escritores Modernistas*. *In*: FARIA, João Roberto. (org). *História do Teatro Brasileiro*: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013, p.22.

[40] Desagradava-lhe a acomodação dos comediógrafos brasileiros às fórmulas da comicidade popular, tentou apontar alternativas e recomendar a criação de comédias mais sérias. "Entusiasma-se, em especial, com *As Levianas*, de Afonso Schmidt, que a companhia carioca Abigail Maia estreou no teatro Sant'Anna, em 28 de dezembro de 1923. Aprecia igualmente os dramas de Ribeiro Couto e Paulo Magalhães". (Orna Messer Levin. *O Teatro dos Escritores Modernistas*. *In*: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP. Perspectiva, 2013. p.23).

tona, por exemplo: o excesso de *métie*r, a ausência de uma dramaturgia nacional e a negação de gêneros considerados como formas ligeiras de diversão (o "teatro para rir"); a crítica às montagens apressadas e sem acabamento feitas sob medida para a estrela da companhia, e, ainda, o "mau gosto" do público.

É importante salientar, nesse sentido, no que se refere aos gêneros destinados à produção local predominam a revista, a burleta, a farsa, e a comédia de costumes. Enquanto às companhias estrangeiras, especialmente as francesas, cabia a tarefa de nos brindar com o drama e a tragédia, gêneros "mais nobres e elevados", reservados a um "público seleto e numeroso, o inteligente culto público das temporadas francesas". (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jun.1940, seção "Teatro", *apud* Bernstein, 2005, p.39)[41].

Evidenciam-se aqui dois aspectos fortemente característicos do pensamento teatral da época. O primeiro sinaliza com nitidez uma noção de hierarquia entre gêneros, próprio do século XIX, mas ainda persistente nos anos 1940 e que funciona como elemento mediador de todo o debate em torno até mesmo da existência de uma cena nacional. Nessa escala de valores, as formas ligeiras de diversão, a revista ou o teatro musicado, a farsa e as comédias correspondiam a gêneros populares, inferiores, qualificados como vulgares e de mau gosto[42]. Contrariamente do que acontecia com o drama e a tragédia, nobres e elevados, para estes, porém, não possuíamos atores à altura, segundo se julgava então.

Conforme esclarece Chiaradia (1997), a visão teatral do final do século XIX e início do século XX divide com traços fortes as produções teatrais do país em "teatro sério" e "teatro para rir" ou "teatro ligeiro". Esta linha divisória seguia em paralelo a outra, significativa, qual seja, entre espetáculos declamados e espetáculos musicados, os primeiros se ligam ao "teatro sério" e os segundos ao "teatro ligeiro". Isto nos faz deduzir, que o primeiro bloco de produções teatrais se ajusta numa ótica de um teatro embasado no texto dramatúrgico, enquanto o segundo, num posicionamento a distância deste, vincula-se ao espetáculo. Tal divisão sugeria – nem sempre de modo explicito –, um juízo de valor, onde o "teatro sério", composto por dramas e comédias – comédias sérias, "altas comédias" –, era dotado de real qualidade artística, uma vez que possuía apuro literário. Já o "teatro ligeiro", tingido por toques de qualidade inferior, sem apuro

[41] A nota é referente a temporada da companhia Vieux-Colombier, no Teatro Municipal. Em *A Crítica cúmplice***:** Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno; BERNSTEIN, Ana. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p.39.

[42] Como observa Décio de Almeida Prado, o próprio termo "chanchada", derivado do idioma espanhol, significa "porcaria", mas seu uso foi assimilado no Brasil de tal forma que passou a "figurar em nosso vocabulário como legitimo produto nacional". Em *Peças, Pessoas, Personagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 75.

artístico, destituído de valor literário, não era "elevado" (Chiaradia, 1997, p.19-21)[43].

Tais juízos sobre a situação teatral naquele momento se apoiavam, relativamente, no pressuposto que o teatro, tal como era feito, opunha-se ao conceito de "arte séria". Tomavam parte nesse julgamento, grande parcela da intelectualidade da época e também a elite carioca, quer dizer, o chamado público culto que não encontrava nos espetáculos do circuito Cinelândia-Rossio[44], realizações correspondentes a seus ideais de cultura, representados pelas muito aguardadas temporadas francesas.

De acordo com Bernstein (2005, p.40), é possível afirmar, certamente, que "o critério de avaliação teatral mais efetivo neste período é o riso. Tanto para a apologia como para a censura. Da comicidade de um espetáculo dependia o sucesso de sua temporada". Ainda segundo Bernstein "a nota publicada no *Diário Carioca* de 6 de abril de 1940 dá o tom exato da noção predominante: ficamos sabendo que 'o que se precisa agora é da organização de espetáculos leves, alegres divertidos, para amenizar as noites carioca'".

No entanto, aponta Bernstein, se o apelo maior do teatro era extrair do público "cascatas de gargalhadas", alguns argumentos que sugerem apontar um certo cansaço dos padrões artísticos vigentes, começam a ter destaque nos mesmos noticiários e dividir as páginas destinadas às críticas. Demonstrando, na verdade, um anseio de desvio de rota. Nesta direção, ao mesmo tempo em que se proclamavam peças como "'um inexcedível sucesso de riso', onde o público 'tem delirado de hilaridade'" ("Notas e Notícias": "Sucesso de gargalhadas alcançado por Delorges e sua companhia em "*Filhinho da mamãe*". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mai.1940, *apud* Bernstein, 2005, p.41), manifestam-se críticas que acenam uma certa reação à imposição do riso.

Assim sendo, não é de estranhar que Manuel Bandeira (2005), ao registrar sua

[43] Chiaradia define no pensamento da época, as duas classificações da seguinte forma "O teatro considerado 'sério' deveria ter necessariamente qualidade textual e de encenação que se encaixasse nos padrões estabelecidos e absorvidos por nossa crítica teatral. Isso significava para as produções do inicio do século, tardia rejeição aos dramas históricos. Tragédias neoclássicas e românticos melodramas franceses que, tendo à frente João Caetano encantaram as plateias de meados do século XIX. Rejeitava-se a quase totalidade dos originais de autores brasileiros, sendo o teatro sério sinônimo de 'importado'. Arrolavam-se também na categoria de teatro sério os textos com propósitos 'culturais" ou 'intelectuais', isto é, preocupados com temas que levassem à reflexão e que, por sua vez, eram colocados distantes do teatro que tinha como propósito explícito à diversão"'. (CHIARADIA, 1997, p.19).

[44] O levantamento sobre o teatro no período do final da década de 1920 e início da de 1930 apresentado por Prado (1996) delineia o seguinte quadro: As salas de espetáculo, construídas em sua maioria sob a forma de cine-teatro, com a finalidade de atender tanto a uma quanto à outra arte, situavam-se todas no centro da cidade, para onde convergiam os bondes, meio de locomoção mais usado naquele momento. O edifício, em si mesmo, seguia padrões arquitetônicos estabelecido no século XIX. "Palco amplo, com boa altura, para que os cenários de papelão ou de pano pudessem subir e descer com facilidade, separado do público não só pelo proscênio como pelo fosso da orquestra, sem o qual não se poderiam montar operetas e revistas. Os espectadores distribuíam-se por vários planos – plateia, balcão, galeria – numa divisão aparentemente pouco democrática, mas que, correspondendo à hierarquia social, não negava aos menos afortunados, estudantes ou modestos funcionários públicos, o acesso aos espetáculos" (ALMEIDA PRADO, *O Teatro brasileiro moderno*, 1996, p.15).

impressão sobre o teatro da época, expressaria que

> (...) o nosso teatro, com todo o seu repertório "para rir", é uma coisa melancólica demais. (...) Não tolero o tom declamado dos atores, a sua insuportável indiscrição de efeitos. Houve tempo em que gostei das revistinhas populares do Rossio. Parecia-me que dali podia sair um teatro brasileiro. Afinal as revistinhas do Rossio esgotaram-se sem dar em nada. (BANDEIRA, Manuel. "Vestido de Noiva". *In*: RODRIGUES, Nelson. p.181, *apud* Bernstein, 2005. p.41).

No plano das discussões teatrais, começa a se relacionar, então, o contraste entre as dinâmicas do "teatro para rir" e "teatro sério" ou "teatro de arte". "Nesta polarização, falar em "teatro para rir" é o mesmo que falar em teatro profissional" (Bernstein, 2005, p.41).

De fato, ao se examinar a configuração de alguns aspectos do teatro profissional ao longo dos primeiros quarenta anos do século XX[45] (especialmente de 1920 a 1930: a fase mais próspera), nota-se que não ocorreram, efetivamente, alterações significativas em relação à velha forma da cena. O quadro existente revela "um teatro estabelecido em bases mais ou menos sólidas, conduzido por gerações comprometidas com adaptações de comédias estrangeiras e, sobretudo com aquilo que era o forte de todos eles: nossas peças descompromissadas. Contudo havia arte no desempenho desses textos" **(**Vargas**,** 2013, p.97).

O sistema de trabalho nesse modo de produção exigia de suas companhias o rodízio de repertório. Este era constituído a cada temporada por vários espetáculos de poucas récitas – as peças eram trocadas normalmente a cada sexta-feira – uma vez que não havia público em número suficiente para grandes temporadas de apresentações de uma mesma peça. Consequentemente, a preparação do espetáculo não possuía o grau de importância que na Europa já passara a ter desde as experiências, entre outros, de Antoine, Stanislávski. A realidade do palco brasileiro era bem diversa. "O teatro, para o ator, como para o espectador, apresentava-se como ato de rotina, hábito que não exigia nenhum esforço maior de criatividade ou de compreensão" (Almeida Prado,1993, p.72).

A companhia produziria um espetáculo por semana se soubesse conjugar os "ensaios de marcação" com a "ajuda do ponto[46]". A pressa dos ensaios dificultava a

[45] O Rio de Janeiro, então Distrito federal, era o estado onde se concentrava a atividade de teatro no país, para depois irradiar-se em excursões por outras regiões. O número de salas e casas de espetáculo era pequeno e mantinha-se restrito quase que na sua totalidade ao chamado circuito Cinelândia-Rossio (atual Praça Tiradentes).

[46]O ponto, de acordo com Décio de Almeida Prado (1996) "de sua caixa embutida no proscênio e cheia de botões elétricos, comandava à distância a representação, suprindo as falhas de memória dos intérpretes, indicando o momento exato das luzes se acenderem ou do pano baixar novamente. Contrafazendo ruídos que se supunham vir do palco – toques de telefone, tabefes trocados entre as personagens – garantia, com a sua vasta prática de resolver impasses, a continuidade do desempenho". (ALMEIDA PRADO, 1996, p.18). Além disso, "o ponto tinha uma função central, uma vez que inúmeros atores eram analfabetos e, portanto, não estavam habilitados a memorizar rapidamente suas partes unicamente através da leitura do

memorização do texto e tornava necessária a presença de um ponto que relembrasse marcações, gestos e falas aos atores. Cada ator recebia suas respectivas falas com as "deixas", o elenco nunca estava completo, e o intérprete encarregava-se em preparar apenas a sua "parte". Para vitalizar a solidez dos esquemas a cena pedia uma disposição dos atores à *improvisação*: "o intérprete estava em cena como em sua casa" (Almeida Prado, 1993, p.73). O ensaiador tinha por tarefa criar dinâmicas físicas para "abrir a cena" e organizar o quadro cênico na caixa cênica, marcar entradas e saídas[47], valendo-se para isto, de princípios experienciados pela tradição. "A tarimba, o domínio das técnicas correntes, a experiência acumulada eram as armas do comediante, redundando, nos melhores casos, numa naturalidade despretensiosa extremamente agradável" (Almeida Prado, 1993, p.73).

Desse modo, a atuação nesse teatro, pode-se dizer, está atrelada a técnicas exigentes de inventivas habilidades e agilidades, que conduz a certo resultado do espetáculo como um todo. Portanto, no nosso entender, já é pedagogia ao processo, a essa sagacidade do processo de criação. Sob essa ótica, manifesta-se a noção da *formação de ator* no contexto da tradição atorial. Bem como de *pedagogia*, com base no pressuposto de que a arte teatral tem seus próprios saberes, ou seja, ao ser realizada já imprime o próprio ensinamento.

Fato é que a experiência de aprendizagem no interior das companhias do "antigo teatro" constituiu-se na escola de mais de uma geração de atores brasileiros. Segundo Fuser (2013, p.459), esta aprendizagem, não obstante o grau de precariedade se construía através de duas vias principais: a prática do ofício (o aprender fazendo) e a imitação e o olhar atento aos procedimentos e recursos utilizados pelos intérpretes mais tarimbados. "O comediante devia seguir um modelo. Havia, a par da adequação de seu tipo físico aos papeis que lhe eram destinados, a imitação dos gestos, entonações, pausas, enfim, de tudo o que empregavam os intérpretes bem conceituados na cena brasileira". Uma vez que havia um "jeito certo" de fazer determinado papel, diz Fuser, cabia ao aprendiz o grande esforço de aproximar-se dele. "Tal era a condição de todos os intérpretes aprendizes ocidentais, não só os brasileiros, nos tempos que precederam a formalização do ensino da interpretação".

Este teatro é responsável, entre nós, por um tipo de prática muito propagada. Isto, devido a uma tradição que entende o talento natural do ator como um instinto teatral de intuições singulares, um legítimo dom mágico do gênio, o que, por sua vez,

texto, além do que o ponto, de sua cúpula, gerenciava o andamento do espetáculo" (NETO, 2007, p.9).

[47] "Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado' (...) a marcação, uma vez fixada, podia repetir-se ao infinito, pela mesma ou por outras companhias". (ALMEIDA PRADO, 1996, p.16-17).

corresponde diretamente aos interesses do teatro. Era o teatro típico do ator-virtuoso. O modo de interpretar do ator neste teatro era fundamentado, primordialmente na demonstração de sua bagagem técnica, e orienta a própria concepção cênica do período. Tudo girava em torno do primeiro nome da companhia, "numa cena em que sua presença é determinada substancialmente por seu próprio virtuosismo e por seu intenso contato com o público consumidor de sua arte" (Rabetti, 2007, p.45). Neste ponto, eram justamente seus nomes, em letras de destaque, na porta do teatro, que atraiam o público. Menotti Del Picchia[48] comparou, em certa ocasião, esse modo de representação a "uma espécie de sistema planetário, onde, em torno de um astro de primeira grandeza, coruscante e essencial, gravitam satélites secundários (...)[49]". De fato, modo geral, "o que existia era o universo das estrelas ao qual se contrapunha aquele dos característicos[50]. Enquanto os primeiros exercitavam plenamente a sua individualidade, os seus truques e mostravam para a plateia aquilo que ela se acostumara a ver, os segundos, se esmeravam na arte de desaparecer sob a constituição dos tipos" (Brandão, 1994, p.216).

Em síntese, um modo de produção teatral específico, estruturado em companhias de pequeno porte aplicadas a propiciar o produto cênico ao consumo popular das classes médias urbanas, levado em grandes casas de espetáculo ao redor de estrelas, os primeiros atores, a partir de linhas populares de texto e encenações.

> A glória do ator repousa sobre uma contradição. Por dever profissional ele não pode fixar-se numa só individualidade. Tem de ser tantas, em princípio, quantas forem as suas atuações. Mas, por outro lado, para permanecer na memória do público, necessita de pontos de apoio materiais, de papéis que de alguma forma o imobilizem, identificando-o física e espiritualmente. Ele, que não é ninguém, tem de ser fortemente alguém, de tempos em tempos, para que a sua fisionomia não se desfaça no ar. (ALMEIDA PRADO, 1993, p.70).

Abro aqui um espaço para invocar alguns recursos técnicos primários e originais da atuação na tradição teatral brasileira[51] na aventura dos espetáculos, num salto para o

[48] Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988), escritor modernista.

[49] (*Apud* SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993, p.76, *In*: Bernstein, 2005, p.42).

[50] Os intérpretes considerados de segunda linha do nosso teatro, os chamados "característicos", recorriam ao seu arsenal criativo procurando diversificar em todos os aspectos os seus desempenhos. Neste sentido, segundo Prado (1996), caracterizavam seus personagens usando perucas que despencavam da cabeça, bigodões postiços, traçavam marcas de rugas pintadas grosseiramente no rosto e etc. "faziam rir, conquistavam não raro as plateias pela regularidade de seus desempenhos ou pela facilidade com que mudavam de voz e de fisionomia, mas não possuíam personalidades suficientemente fortes para sustentar o espetáculo" (ALMEIDA PRADO, 1996, p.21).

[51] Para a formulação dos traços contextuais deste tópico, nos valeremos especialmente dos registros históricos encontrados nos textos dos seguintes autores: Maria Thereza Vargas *A Modernização da Arte do Ator*, *In*: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013**;** SOUSA, Galante de. *O teatro no*

desconhecido. As referências a estes recursos tornam-se necessárias, na medida em que, estes, teoricamente, implicariam na preservação do *jogo* lúdico com a plateia que os atores mantêm vivaz a cada apresentação. Isto nos leva a crer, que a manutenção dessa chama viva na atuação de caráter *improvisacional*, supostamente, pode conduzir (a partir de certos recursos técnicos usados) ao alcance de uma criação genuína, promovendo, desse modo, uma forma impressionante de gênesis.

Veja-se, a esse respeito, o teatro da velha guarda dos atores brasileiros desenvolve-se reafirmando, sob a égide das *antigas tradições histriônicas da comédia brasileira*, um teatro calcado na habilidade do intérprete e em sua técnica de improvisação. A improvisação é entendida aqui "não como criação espontânea de momento, mas como a combinação e recombinação de um repertório de frases verbais, gestuais, corporais de que o ator pode dispor em determinadas passagens do espetáculo" (Metzler, 2015, p.27).

O ator antigo esculpe no percurso do tempo o personagem da fase gloriosa de sua vida[52]. Para interpretá-lo, o ator apenas aproveita tudo o que fizera anteriormente, sem necessidade de reformular-se profundamente. Não se trata, portanto, do personagem moderno, absorvido como uma forma de presença individual, mas do personagem-tipo, que receberá novos "tratamentos" para ser "reeditado" conforme as necessidades das diferentes montagens; contudo, se manterão inalterados os traços que o embasam. O ator especializa-se em um tipo específico de papel, e assim, segue desafiando o curso do tempo, tanto no que concerne à sua formação quanto no desenvolvimento do seu repertório técnico. Os ensaios não se realizam para um determinado espetáculo teatral, mas se sucedem enquanto a vida útil durar. Experimentam, desta forma, um incessante processamento atorial de aperfeiçoamento até o fim. A cena, de modo semelhante, também já está ensaiada, sendo moldada em conformidade com as regras prefixadas as quais os atores estão habituados. Em

---

Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960; ALMEIDA PRADO, Décio de. *Peças, Pessoas, Personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, São Paulo: Companhia das Letras, 1993; FUSER, Rachel Araújo Batista de. *A Formação do Ator*, *In*: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro:* Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013; RABETTI, Beti. *Subsídios para a história do ator no Brasil:* Pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Morais entre tradição popular e projeto moderno. Revista do Lume, 2012.

[52] *Deus lhe pague* foi uma peça que, no dizer de Décio de Almeida Prado, desempenhou para Procópio essa função. Interpretada por ele mais de três mil vezes, conforme os seus próprios cálculos; o famoso "carro-chefe" do ator impregnou-se de tal modo à sua vida e à sua inscrição que seria impossível, além de inútil tentar dissocia-los. "Quando pensamos nele a primeira imagem que nos vem é a do mendigo de longas barbas, que sabíamos falsas, e das longas tiradas suavemente revolucionárias, que presumíamos verdadeiras". (ALMEIDA PRADO,. *Peças, Pessoas, Personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.70).

essência, trata-se de um teatro de convenções amplamente conhecidas pelos profissionais e pelo público, que espera reconhecê-las prontamente assim que o pano se levanta.

Basicamente, a encenação e a interpretação, neste teatro, obedeciam à antiga tipologia dramática, o que implicava uma limitação dramatúrgica, idem, dos temas abordados e do tratamento estético-teatral. Todas as comédias segundo Ruggero Jacobbi (2012, p.154) respeitam os quadros e os papéis fixos dos elencos: "um número quase sempre igual de personagens, com a inevitável ingênua, os necessários velhões, os empregados, os espirituosos; e uma obediência praticamente total às indicações dos empresários. Recomenda-se um único cenário". Este ambiente imutável aponta Jacobbi, é quase sempre a sala de estar, o *living* de uma família burguesa. "Certos tipos tradicionais da comédia de costumes (o português bigodudo, a empregadinha negra, a sogra) codificam-se e se cristalizam através da habilidade e dos encantos de personagens célebres". De um ponto de vista precisamente técnico, a tipologia abre alas ao ator exercer a arte do improviso, assim como os tipos fixos da *Commedia dell'Arte* historicamente viabilizaram a criação de um repertório, de certo modo, improvisado por terem conseguido tornar vívida as estruturas tomadas do teatro de corte.

Nessa lógica, o elenco de apoio construía-se através de máscaras definidas e, aparentemente inventivas: "A avó compreensiva, a solteirona implicante, o pai carrancudo, o tio boêmio, o amigo da família" (Vargas, 2013**,** p.97), tipos que impulsionavam os atores Aristóteles Pena, Manoel Durães (1887-1969), Manoel Pera (1894-1967), Sadi Cabral (1906-1986), e, especialmente Conchita de Moraes (1885-1962), não obstante a invariabilidade dos caracteres, a utilizar uma técnica peculiar e uma verve nutrida pelo conhecimento do público e dos tipos que lhes eram aconchegados. Ancoravam-se num *naturalismo à brasileira, extraído do acervo construído pelos mais antigos*, a exemplo de Apolônia Pinto (1854-1937)[53] que se tornou referência quando o assunto é a questão do naturalismo no teatro.

[53] Apolônia Pinto impressionava segundo testemunhos da época, pelo *diferente* que imprimia às suas criações. José Jansen em seu livro sobre a atriz tece uma comparação entre Apolônia e Ismênia dos Santos: "Ismênia já passava dos 30 anos, um pouco nutrida demais, conservava em suas interpretações os gestos largos, o que ainda contava farto número de apreciadores, resistentes à tendência de sobriedade no falar e no gesticular cênico. Apolônia, apenas saída da casa dos 20 anos, era graciosa, esbelta, maleável para a adaptação de vários personagens, servida de uma voz suave e rica em modalidades emotivas que, utilizada numa maneira natural de representar, fazia prever o lugar que lhe estava reservado no teatro nacional. (Crítica citada em Magaldi e Vargas, José Jansen, *Apolonia Pinto e seu tempo*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1953. *In*: MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo* (1875-1974), 2ª ed. 2001, p.59).

A forte ênfase comercial pedia um repertório ligeiro[54] que podia ser ensaiado apressadamente. No tocante a isto, pode-se dizer que os autores integrantes da prática teatral "antiga" são autores "provedores", tendo em vista que produzem suas obras em função da operação de um mercado extremamente veloz, que funciona, na maior parte do tempo, por meio de textos escritos sob o pedido "expresso" das grandes estrelas e de empresários das companhias.

Tratava-se esta escrita, conforme evidenciado por Maria Helena Werneck (2012, p.418), de uma escrita rápida de olho na oferta imediata das companhias com "violenta capacidade de 'devorar' textos" estruturada na ampliação de técnicas específicas que faziam do autor um 'intelectual extremamente astucioso"' (Werneck, 2012, p.417). Tais autores, ao lançarem mão de estratégias norteadas pela exploração de "filões" dramatúrgicos de gigantesco apelo popular, conforme Werneck:

> (...) Descobrem e processam estruturas dramatúrgicas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a aderir variações desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar. Os filões constituem formas arquivadas no imaginário popular que podem ser acionadas pela habilidade técnica de um escritor. (WERNECK, 2012, p.418).

Dessa forma, diante de uma rotina teatral que dificultava o desenvolvimento de processos criativos mais longos, assim como o estudo do texto, o ator principal era favorecido pela abertura às improvisações, possibilitando assim seu brilho e popularidade[55]. A estas características, avolumam-se outras, dos inúmeros fatores que

[54] Sérgio de Carvalho pontua em sua tese (2002), que uma das melhores definições dessa dramaturgia Alcântara Machado encontra numa carta do empresário Nicolino Viggiani, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1926, comentada por ele em crônica: "nada de drama, nada de peça triste (...) Com um repertório alegre, eu e o Viriato Corrêa organizamos uma temporada esplêndida de três anos no Trianon. Notamos, entretanto, senhor redator, que as peças que mais êxito alcançavam, eram justamente aquelas que, possuindo cenas cômicas, sem serem apalhaçadas, tinham um ligeiro fio sentimental, graças ao qual os autores podiam fazer um pouco de literatura". Antônio de Alcântara Machado, "Senhores do mundo" em *Jornal do Comércio*, 26.02.1926 *Apud* SANTOS, R.S. de C. DRAMA IMPOSSÍVEL: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, departamento de letras clássicas e vernáculas, 2002, p.3.

[55] Do ponto de vista de Sérgio de Carvalho (2002), "quando um ator como Fróes se punha no centro da hierarquia da cena e se autorizava a si próprio, já que era o empresário, a não trabalhar com o grupo, ele como que tornava exclusivo o usufruto do direito de improvisar". Nesse sentido, alguns depoimentos da época confirmam que nos ensaios ele era substituído por um "quidam qualquer" que lia a sua parte. "o papel central era marcado por um dos atores secundários, que se colocava nas posições em que Fróes deveria estar, em cada cena, a fim de que os demais fossem ensaiando os papeis que lhes cabiam". R. Magalhães Jr., *As mil e uma vida de Leopoldo Fróes*, *Apud* Santos, 2002, p.33. Tais depoimentos confirmam ainda o talento e a graça com que, após sessões de álcool e cocaína, ele era capaz de atuar sem saber uma única palavra do papel apenas seguindo as indicações do ponto. "A companhia, coagida a respeitar o texto, trabalhava como podia para dar sentido à história e se ajustar às invenções do protagonista, e se via privada do único campo de invenção que tinha, a improvisação. O monopólio das liberdades realizava mais uma de suas aparições na sociedade brasileira. Quase sempre com o aplauso da crítica, inclusive a de Alcântara Machado que enaltecia o gênio seguro de Fróes e lastimava a inépcia de seus pobres coadjuvantes". CARVALHO, Sergio de. *O Drama Impossível*: teatro modernista de Antônio

determinavam uma certa estética do espetáculo, que condicionava desde a produção, até a maneira de representar dessas companhias teatrais[56].

Sob esse ângulo, o laço entre a dramaturgia e o sistema de trabalho das companhias era fortemente atado, praticamente indestrutível, tendo em vista que a cena era o local da obra teatral, além de ser o ponto máximo de referência para os modos da escrita cênica, "destinada a gerar *módulos dramatúrgicos*, *atorais e cênicos* intercambiáveis e disponíveis para a circulação entre empresários e elencos de companhias em profusão" (Rabetti, 2007, p.45). Sendo assim, trata-se a dramaturgia da comediografia ligeira, conforme Rabetti "não de obra de *fora* desenhada por olhos dirigidos a uma cena imaginada ou desejada, mas de parte da *encenação*". Sistematicamente "em construção e reconstrução, efêmera como o espetáculo, passageira como o olhar do espectador, e que desta transitoriedade compartilha, em fluxo interminável de produção, reprodução, reaproveitamentos" (Rabetti, 2007, p.14-15). Nesta direção, a professora Beti Rabetti (2007) observa que

> (...) a atuação virtuosa na cena do teatro ligeiro é componente fundamental de uma comediografia que a antevê. Este ator co-autor da comédia ligeira dispõe de vários meios para este exercício e dentre os mais conhecidos, possivelmente porque são os mais evidentemente propícios a exagerações e desmedidas, são os enxertos atoriais, os chamados "cacos", não necessariamente criados na cena, enquanto esta cena ocorre e que, nos melhores casos, conferem completude aos espaços vazios, intencionalmente deixados pelos autores dramáticos, coerência e organicidade à cena espetacular em seu conjunto. (RABETTI, 2007, p.38).

Assim, a divisão do trabalho no ambiente de ensaios já se dava em alto grau de especialização. A partir desse critério de especialização tornava-se possível o levantamento rápido de novos espetáculos. Desta maneira, cada ator era contratado de acordo com sua capacidade de representar imediatamente os tipos tradicionais de galãs ou característicos em suas várias versões, conforme sua faixa etária[57].

---

de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Departamento De Letras Clássicas e Vernáculas, 2003, p. 33. "Apesar disso tudo, quando Fróes aparecia em cena, a plateia respirava fundo. O espetáculo ia começar". (Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2001, p.81).

[56] Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado descreve a formação característica dessas companhias. "Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos "característicos", encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas". (ALMEIDA PRADO, Décio de. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1988, p.15).

[57] Otávio Rangel, ensaiador da época, define os tipos de personagens e atores a eles associados da seguinte maneira: Na modalidade Galã (de galante), os jovens homens do teatro são seis o Galã Amoroso, Galã Dramático, Galã Cínico, Galã Cômico, Galã Tímido, Galã Típico. Na idade de 40 anos ou mais,

Por outro lado, parece certo que os grandes astros primeiros atores exibiam uma força expressiva impactante, e um modo de interpretar muito próprios. Experienciavam figuras cênicas marcantes, propiciadas por componentes, de "adequação". Neste sentido, a característica principal da dramaturgia seria a de permitir que os grandes astros dispusessem de uma espécie de esboço sobre o qual projetassem sua personalidade[58].

A propósito, o que certificaria fama e reconhecimento a um grande ator não era sua capacidade de se metamorfosear, de passar com brilho por diferentes gêneros, de conceber cada papel da forma mais ajustada ao texto e à montagem. O que tornava grande um ator, como observa Décio de Almeida Prado, era apresentar-se, a cada espetáculo, rigorosamente igual a ele mesmo: "O que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa". Um Procópio Ferreira, um Jaime Costa, pontua o crítico, "apresentavam ao público, a vida inteira, salvo ligeiras modificações, a mesma imagem, o rosto e as inflexões que os espectadores tinham aprendido a admirar e a querer bem". (Almeida Prado, 1988, p.21).

Em entrevista concedida a Simon Khoury (2002), o ator Sérgio Britto (2002, p.52) tende a corroborar as considerações do crítico. Ele diz: "o público esperava que Dulcina fosse Dulcina e Procópio fosse Procópio". Ressalvando, porém, que Dulcina "tentou deixar de ser ela mesma para se transformar numa intérprete".

---

existe o Galã Central, o "vértice da montanha". O idoso dos 50 em diante é o chamado Centro, podendo ser rústico, nobre ou cínico. Se for um velho de farsa, malicioso e grotesco, será chamado de Vegete. O tipo "bronco", entre 30 e 35 anos, desencaixado da sociedade por ser "personagem copiada a baixa camada social", é conhecido como baixo-cômico. Entre os femininos, a Ingênua de 15 aos 20 anos sempre formosa e delicada. A Dama Galã a mulher bela, fascinadora dos 25 aos 35 anos "no pleno desfruto de todas as faculdades sensórias". A Dama Central, na idade madura dos 40 aos 45 anos vive seu "pleno outono das folhas amarelecidas dos desenganos". A Soubrette do francês é a criada das comédias, jovem, gaiata. Como dama elegante tem parte destacada na opereta, idade de 25 anos. A Vedette é a primeira figura feminina no gênero Revista, de plástica impecável. A Caricata perfil excêntrico de farsa. O autor observa que, constituem padrão, os tipos de criação da atriz Alda Garrido. Finalmente, a Estrela, homem ou mulher é a "figura maior de um elenco de qualquer gênero de peça". Dever ter "cultura social apurada" e "largo tirocínio da sua arte", também dispor da "simpatia pública e da unanimidade de louvores por parte da crítica do país". Em *Técnica Teatral*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1949, p.86-97.

[58] Note-se a respeito o depoimento de Alfredo Mesquita, registrado na *Coleção Depoimentos*, no qual relembra quando da montagem de sua peça *A esperança da família* para a companhia de Procópio Ferreira, em 1936: "No dia da estreia eu fui para o teatro animadíssimo e notei que Procópio [...] pegou para si todas as piadas que eu havia distribuído entre os outros papeis". Ainda segundo seu depoimento, o período de preparação não se estendeu além dos seis ou sete dias protocolares, e Procópio dele não participou, só se juntando aos seus companheiros de elenco na noite da primeira representação. Veio de casa já maquiado, com o papel sabido, e todos os efeitos cômicos bem preparados. Para a sua movimentação fora-lhe reservado, na cena em que estava presente, o centro do palco. O ator-estrela funcionava assim como um eixo mais ou menos fixo em torno do qual girava todo o espetáculo. (SNT, 1977, v.II, p.19).

Na medida em que a figura do diretor ainda não existia em nossos palcos, tal como hoje é entendido, as marcações e o trabalho corporal eram menosprezados, sendo assim, a chave do desempenho dos notáveis primeiros atores concentrava-se na *arte do dizer* o texto.

> Partiam da palavra para contaminar o corpo, botar a alma em movimento e contagiar a plateia. Eram dotados de vozeirões, uma forma de falar capaz de transformar a corporeidade, ainda que ficassem com frequência *plantados* em cena. Eram corpos falantes que se revelavam corpos falados. (BRANDÃO, 2023, n.p.)

As companhias de Procópio Ferreira, de Dulcina-Odilon e a de Jaime Costa contavam com maior popularidade e com uma constância de apresentações, no quadro do teatro profissional[59].

Procópio Ferreira (1898-1979), herdeiro de Leopoldo Fróes (1882-1932), tal como seu mestre, interpretava tipos sofisticados: astutos, elegantes, *phraseurs*. Segundo Décio de Almeida Prado (1993, p.83), Procópio com máxima fidelidade a seus princípios, pensava no teatro com muita clareza e bom humor: "Transmitia o que continham as palavras e também o que elas não diziam, com essa capacidade de comunicar diretamente a ideia ou o sentimento recôndito que caracteriza a arte de representar". "E aí entrava, em complemento ao jogo das inflexões, ao tom que subia ou descia na escala musical, a parte relativa ao rosto, à boca, aos olhos". Ainda nas palavras de Décio, ele executava com requintada habilidade esse artifício que deve executar todo bom ator cômico: "distanciar – nos termos propostos por Brecht – a personagem, isto é, desvendar-lhe ao mesmo tempo a face aparente e a face oculta. Observá-la, retratá-la, mas também criticá-la, desmistifica-la para o público".

Jaime Costa (1897-1967), "de físico encorpado, com o passar do tempo, oscilava entre o tipo bonachão e o implicante" (Vargas, 2013, p.97). Do trio estrelar, pela ótica da crítica, foi quem melhor empregou o estilo naturalista. Ator de características semelhantes às de Procópio, mas, contrariamente a este, não mediu esforços para adaptar-se às novas condições cênicas. Já em 1924 representou em São Paulo a primeira peça em português de Pirandello *Pois... é isso* (*Cosi è... Se vi pare*); em 1931 apresentou *Divino perfume* de Renato Viana; em 1932, levou um texto polêmico de Paulo Torres, chamado *Andaime*[60]. Na década de 1950 protagonizou em1951 *A morte do caixeiro-*

[59] Procópio Ferreira (1898-1979) fundou sua própria companhia em 1924, estreando em São Paulo com a peça *Dick*, de Max Dearly e dirigida por Christiano de Souza. No Rio de Janeiro, a companhia de Procópio estreou ainda em 1924, com *O Tio Solteiro*, de Ricardo Hichen. Jaime Rodrigues Costa (1897-1967), fundador, em 1926, da companhia que leva seu nome; Dulcina de Morais (1908-1996) liderava, com seu marido, Odilon Azevedo (1904-1966), a companhia Dulcina-Odilon, criada em 1934. Devemos mencionar, além destas, a companhia Eva e seus Artistas que foi organizada por Luís Iglésias (1905-1963) e Eva Nolding Fodor Todor (1919-2017) em 1940.

[60] "O ator Jaime Costa foi feliz na sua arrojada tentativa de montar – e com luxos de cenários para quase

viajante de Arthur Miller, em 1962 cantou e dançou em *My fair Lady* e em 1966 brilhou na pele de um coronel nordestino em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de Oduvaldo Vianna Filho, "ainda que à custa, neste último caso, segundo se murmurava, de um ponto eletrônico estrategicamente instalado no ouvido" (Almeida Prado,1993, p.45).

Segundo o ponto de vista de Décio de Almeida Prado (1993), havia duas grandes chaves cômicas no teatro brasileiro desse período:

> A do cinismo pertencia seguramente a Jaime Costa, irresistível quando, de charutão na boca, engrolando as palavras e comendo as sílabas, entremeava péssimos trocadilhos e desculpas esfarrapadas. Já Procópio, embora igualmente à vontade ao espelhar a velhacaria triunfante e afrontosa, parecia imbatível nas cenas de hipocrisia. Rodeado de amigos ou parentes pressurosos, deixava cair as bochechas, semicerrava os olhos, revirando-os para o alto, e reduzia a voz a um fiozinho piedoso, tocante – mas perfeitamente audível da última fila do teatro". Ríamos daquele lobo, ou melhor, daquela raposa vestida em pele de cordeiro, que enganava a todos no palco e a ninguém na plateia. Pela brecha introduzida entre duas imagens, a verdadeira e a falsa, é que desabrochava a comicidade. (ALMEIDA PRADO, 1993, p.83-84).

Todos se valiam do ponto. "Alguma razão tinha, pois, Bastos Tigre num dos seus epigramas de *Penso, logo... eis isto*: 'Há muitos pontos' escreveu 'a considerar no teatro quando se julga dos méritos de uma peça. Entre nós o êxito da representação depende de um ponto único – o que está sob a cúpula, soprando os papéis'" (*apud* Almeida Prado, 1993, p.46). Em suas criações histriônicas, esses atores faziam valer a lógica de seguir a trilha certa: "a voz que vinha da caixa do ponto ao ouvido em seguida tocava o cérebro e, conforme a necessidade do dia transformava-se em frases ou palavras de agrado às diferentes plateias". (Vargas, 2013, p. 97).

Eram, portanto, "atores de uma criação cênica baseada na mais extraordinária espontaneidade" (Vargas, 2013, p. 97), engatada nos mecanismos acionados pelo *jogo*

---

todos os quadros – a primeira peça social feita sob orientação do moderníssimo teatro ideológico da Rússia, da Alemanha e da França. A aventura dessa iniciativa está no fato de não termos ainda para ela um ambiente adequado, isto é, um público proletário para peças proletárias. As peças de tal gênero têm que contar com o agrado do público que frequenta teatro que, na sua maioria, compõe-se de pessoas indiferentes, dispostas a passar algumas horas agradáveis (Crítica citada em Magaldi e Vargas) (MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*, 2 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001, p.127). O espetáculo *Andaime* tinha ambições de introduzir o teatro ideológico no Brasil, como podemos constatar pelo sugestivo anúncio do espetáculo: "Hoje 9 – o acontecimento artístico do ano. Jaime Costa, o vanguardista do teatro nacional, inaugura hoje, no Brasil o Teatro Social, com a apresentação de *Andaime*, de Paulo Torres. Um teatro moderno. Técnica diferente. Cenários bizarros. Ação: o mundo. 40 artistas em cena. Realidade. Dinamismo. Verdade. *Andaime* é o teatro dos pobres e dos humildes. (Anúncio citado em Magaldi e Vargas,), (MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*, 2ª ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001, p.127).

eficaz da *improvisação*. Esta, por sua vez, fornecia os instrumentos, e os habilitava às *atuações* rápidas e inteligentes.

Tal perspectiva de valorização da *improvisação*, potencializada pelos recursos técnicos convencionais acessados no modo de atuação tradicional, entra em confronto com diferentes perspectivas do projeto moderno que também se lançam baseadas na observação da realidade que envolve esta prática artística de caráter pouco elaborado, atravessada pelo excesso de personalismo e/ou virtuosismo que se quer transformar. De saída, estabelece-se um debate com análises a partir do que enfatizava a crítica à maneira de encarar o teatro, à qualidade do trabalho apresentado pelos atores e a seus processos criativos. A fala dos críticos investe pesadamente na necessidade de progresso baseado numa formação de qualidade aos comediantes brasileiros, isto, vem desde João Caetano, como se evidencia na publicação de suas *Lições Dramáticas* em 1862.

De acordo com Décio de Almeida Prado, a montagem ligeira dos espetáculos não permitira a prática de ensaios em longo prazo e até mesmo o próprio conhecimento integral do texto pelos atores, o que, no entendimento do crítico, interferia na qualidade artística. Acompanha a lógica desse raciocínio o crítico Sábato Magaldi ao afirmar que "o texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores" (Magaldi, s.d., p.194). Considerando a improvisação característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de 1920 e 1930, Magaldi conclui que:

> A improvisação de efeitos cômicos, o gosto dos "cacos", o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíram para situar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia. (MAGALDI, s.d., p.194).

Lembremos, por outro lado, o modo de produção dos textos teatrais brasileiros ligados ao teatro cômico popular (comédias, burletas, operetas e revistas) que, eram produzidos a partir da suposição de uma participação ativa do ator, como uma complementação. Sendo assim, havia nessa configuração, uma parceria consensual que dava ao ator a total liberdade para incluir acréscimos ao texto, ou seja, os famosos "cacos" na denominação brasileira, e que eram improvisados, idem, durante os "ensaios" ou na apresentação do espetáculo. A ideia de improvisação, segundo Metzler (2015), embora se ligue ao virtuosismo dos cômicos, ancora-se fundamentalmente no conhecimento que o ator possuía de seus tipos e, também, na margem de modificações que poderia ocorrer no ato da representação, intimamente vinculada ao prazer e à satisfação do público:

> (...) os espetáculos eram, por assim dizer, abertos, isto é, incluíam o público, com quem o ator dialogava, podendo dirigir-se diretamente a ele. As ideias de quarta parede e obra de arte fechada, ou completa, inexistem aqui, e a contracenação extrapola os limites do palco. A triangulação estabelecida entre o ator, seu companheiro de cena e o público era amplamente dominada pelos artistas, fazendo parte de sua técnica. A relação entre o jogo do ator e o público configura-se, portanto, inextricável. (METZLER, 2015, p.33).

A característica aberta da cena, ainda de acordo com Metzler (2015, p.34-35), ao estabelecer uma dependência do espetáculo pautada no entrelaçamento do binômio ator-público, reforça a ideia de que não se considere a arte desse ator como uma criação individual. Ao mesmo tempo em que o *savoir faire*, "advém da tradição teatral – um saber acumulado por gerações de atores, que se transmite e se reelabora constantemente – a execução diária responde à participação do público, o que tanto exige a técnica do ator quanto a reforça e desenvolve", e conclui: "o caráter, por assim dizer, coletivo da criação não elimina, evidentemente, o aspecto criativo individual do ator, que o distingue".

Assim, as tentativas reformistas do projeto moderno de observar o poder do magnetismo e do senso de improviso dos grandes atores da velha guarda, de modo radical e extremista, enfraquecem o sentido quando se alcança a compreensão do papel do *jogo* nos processos interpretativos. "O jogo é entendido como processo lúdico através do qual o ator age no aqui-agora do ato teatral, *sem premeditação*, aceitando os estímulos do momento e respondendo a eles com prontidão e inteireza" (Fuser, 2013, p.464, Grifo meu).

A compreensão daquilo que o ator realiza em cena, a partir da perspectiva do jogo[61], na qual se solicita que o ator *aja-em-situação*, por oposição à ideia de representação de uma situação, *move-se* da noção de *representação* para a ideia de *atuação*. A atuação, nesta ótica, oferece ao comediante a batuta para reger toda a cena. "Com o ator que atua, o teatro converte-se de fato na tensão entre quem o vê no palco e o que ele faz". Ou seja, "atuar confere ao intérprete a liberdade criativa permanente, a condição de condutor da ação, do criador que se recria a cada récita. (Fuser, 2013, p.465). E a partir da avaliação dessa compreensão chega-se, afinal, à consciência do

[61] Vale a pena observar a nota comentada por Beatriz Resende, no prefácio do livro *Teatro e comicidades 2*: modos de produção do teatro ligeiro carioca (Beti Rabetti, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.9.), sobre a qual faz o seguinte relato: "Rio de janeiro, 26 de outubro de 1923. O Jornal *A Noite* abre página com charge que apresenta a hilariante comédia de Armando Gonzaga, *Graças a Deus*! e usando de estrangeirismo bem ao gosto carioca que se quer, nos anos 1920, mais cosmopolita do que nunca, anuncia ao leitor que a peça está sendo "jogada" no palco do Trianon por Jayme Costa e Arthur de Oliveira. O melhor de tudo, porém, é a chamada que apresenta a charge e a notícia: "O Trianon descobre o *micróbio da alegria***"** (grifo meu).

quanto a *improvisação* está incorporada na *interpretação* – o que confere à ideia de improviso nos dias de hoje um peso que não se liga – no mesmo grau de importância – a uma determinada realidade histórica. Realidade que pode remeter a um tempo do palco em que a presença do ator e a interpretação de personagens se articulavam organicamente sem negar uma das partes do *jogo*. "Nessa condição, se por um lado o ator é lançado a uma situação com a qual ele tem que se haver sem rede de proteção, por outro ele se sabe livre para perseguir lugares nunca antes visitados, por poder surpreender a si mesmo, por tecer atmosferas insuspeitadas" (Fuser, 2013, p.465). Sob esse ponto de vista, parece natural considerar a solidez e eficiência das noções de *jogo* e *improviso* – pontas de lança de um modo de atuar dos primeiros atores voltado para a cena do *teatro antigo* –, como fatores, supostamente, responsáveis por um modo de interpretar, e, que ainda permanece reconhecível no teatro contemporâneo. É possível percebê-lo numa tendência compatível com a ideia de distanciamento brechtiano.

> O desenvolvimento do deboche enquanto um recurso estilístico, que tempera picantemente nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso teatro de revista, para citar alguns gêneros de história já consagrada, e que ainda funcionam não apenas como precursores, mas como fonte de inspiração, cópia e citação, dotou o teatro brasileiro de uma face própria, que se assemelha àquela do teatro épico (aquele que se utiliza do efeito do distanciamento). A confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para a relação distanciada entre ator e personagem. Não seria isso a "invenção" de um estilo próprio? Mas ele já não existe como tal, antes de ser cunhado contemporaneamente? O distanciamento não teria se tornado um recurso técnico? (MEICHES E FERNANDES, 1988, p.7-8).

Nesse sentido, Sábato Magaldi afirma que a nossa tradição cômica é especialmente propícia à aclimatação de Brecht. (Citado de uma conferência no Centro Cultural São Paulo em 1984 In: *Imagens do Teatro Paulista*, 1985, p.44).

Em seu livro *Arte de fazer graça*, Procópio Ferreira delineia uma versão a respeito do desenvolvimento da técnica de representar, no palco brasileiro que, "nem por ser incorreta em suas linhas gerais deixa de conter detalhes bem observados" (Almeida Prado,1993, p.54).

Na citada obra, Procópio faz uma distinção entre duas espécies de ator cômico: o que faz rir por invenções de talento pessoal e o que interpreta personagens por si mesmas engraçadas.

O primeiro

> Nasceu *da necessidade do improviso, imposto ao ator pelo teatro ligeiro*, cujo ciclo se iniciou com a ópera-bufa e terminou agora com a revista. A preocupação de manter a vivacidade da representação, constantemente cortada pela música, obrigou o ator a dizer tais coisas

> por conta própria, e com tanta liberdade, que às suas simples palavras se sucedem cenas e, hoje, até peças. (*apud* "Procópio Ferreira: Um pouco da prática e um pouco da teoria". ALMEIDA PRADO, 1993 p.54, grifo meu)[62].

O segundo tipo de ator cômico já seria o contemporâneo, que emerge no bojo do movimento nacionalista despertado na Primeira Grande Guerra. Segue Procópio:

> Inventou-se o chamado teatro regional, alinhavado com a nossa natureza, a nossa personalidade, quadro novo e de novas emoções para o público (...) Desencantaram-se autores de merecimento, no desenvolver comédias de costumes; e o ator, ou melhor, o fazedor de graça, foi se aperfeiçoando pela necessidade de interpretar personagens reais, e reentrando, dessa forma, na verdade. (...) Criou-se como que um tipo novo, exigido pelo teatro moderno, o continuador inteligente do autor, e que, ao contrário do engraçado de opereta, colabora com o raciocínio na obra, para viver as personagens com mais naturalidade e maior verdade. (*apud* Procópio Ferreira: Um pouco da prática e um pouco da teoria", *in*, ALMEIDA PRADO, 1993, p. 54-55).

A conclusão para o crítico é a de que, na leitura aqui delineada, a diferença seria dupla, podendo ser entendida, portanto, de maneira quantitativa e qualitativa. O ator de opereta e de revista com sua enorme carga de histrionismo e seus cabides virtuosísticos inventa mais e sem fazer concessões ao respeito pela palavra escrita ou à situação colocada em cena. Vitaliza o ritmo da representação, mas com sacrifício do texto. O ator de comédia, em contraposição, pela lógica de Procópio, apresenta-se como "o continuador inteligente" do autor. O primeiro rompe, e o segundo preserva a coerência da personagem e a uniformidade da peça.

O que, no entanto, pode-se afirmar é que a partir do ângulo de uma nova concepção de teatro, largamente influenciada pelas ideias de Jacques Copeau (1879-1949), que acreditava ser o texto o elemento essencial da representação, aparece de maneira clara a tentativa de associar o trabalho do ator a novos princípios artísticos: o ponto é abolido, exigia-se dos intérpretes um domínio absoluto do papel a ser representado e bania-se a improvisação, o "caco", em reverência ao texto dramático.

Dulcina de Moraes (1908-1996) perfaz sua trajetória, sem nenhuma identificação com seus contemporâneos, apesar de ter iniciado sua carreira, praticamente, no palco da companhia de Leopoldo Fróes. Foi a primeira intérprete de seu tempo a buscar um modo diferente de atuação. O tratamento recebido na companhia de Fróes seguia um padrão, sem concessões a Dulcina por ser a caçula. O ritmo dos

---

[62] No dizer de Décio, "exemplos de tal licenciosidade interpretativa seriam dois cômicos do começo do século, Brandão, o Popularíssimo, e Machado Careca, ambos talentosos, segundo Procópio, mas frustrados pela época em que viveram". Em *Peças, pessoas, Personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, São Paulo: Companhias das Letras, 1993, p.54.

ensaios não podia ser alterado para uma possível orientação particular. Diante disso*, ela criou o seu próprio método de aprendizagem*, quer dizer, estudar em casa e *fazer* nos ensaios. Estratégia positiva, embora, arriscada, já que estava sozinha, contando para a realização de seu papel, apenas com a parceria silenciosa de sua *vontade* e imaginação: "Imaginação era o que não faltava à atriz que (também silenciosamente) se fizera "aluna" dos elencos de "feras" experimentadas que a cercavam. Era saber observar e arriscar-se a fazer o que ela sempre soube realizar. Em suma, este tipo de aprendizado carrega a marca de uma experiência vivenciada, capaz de fazer nascerem capacidades inéditas e, gerar uma grande "segurança" no intérprete de talento. Por meio dessa experiência Dulcina estrutura seu trajeto praticando o que Rancière (2002, p.24-25) chama de método da *vontade*, através do qual, pode-se construir uma competência, ou seja, pode-se aprender sozinho, sem a orientação de um mestre, quando se quer aprender, pela tensão de seu próprio desejo ou pelas eventualidades da situação.

Imersa dos pés à cabeça no profissionalismo, pode-se dizer que Dulcina liga-se a este ciclo com exuberante significação artística relativa a seu modo de atuar, que, decerto, impressiona pelo grau de adequação a uma prática teatral, cuja finalidade básica consiste em oferecer o produto espetacular como lazer e diversão ao consumo popular das classes médias urbanas emergentes. Neste quadro, portanto,

> a *sinceridade* do variar e detalhar nuances no gestual, na dicção e na máscara facial de Dulcina de Morais teria sido determinada prioritariamente, e para a maior parte de seu trajeto de intérprete, não pela procura de uma *verdade* contida em personagens inteira e regularmente desenhados pelo autor dramático, mas decorreria da inserção de sua arte atorial num quadro cênico (histórico e cultural) que se compõe em torno de sua nuclear *presença de intérprete* como parâmetro definidor do sucesso de uma arte cênica à qual socorre uma plateia ansiosa por admirar e reconhecer *na atriz* um código interpretativo (estético e sociológico) que se reafirma a cada atuação. (RABETTI, 2012, p.46-47).

Em relação às *atualizações* em direção ao "moderno", de acordo com Rabetti (2012, p.34) Dulcina as procurou realizar na dinâmica organizacional de sua companhia teatral onde instaurou medidas *inovadoras*, "muitas vezes traduzidas em repertório de bons textos dramáticos, em montagens apuradas e, sobretudo, mediante o papel que, a partir de determinado momento, a até então atriz e chefe de companhia, passou a desempenhar, como diretora artística".

O fato é que o teatro profissional investia no palco como uma "fábrica de gargalhadas", fosse para atender um conjunto de desejos do público, segundo alguns, fosse para atender as necessidades dos profissionais, que precisavam seguir as tendências economicamente mais vantajosas, o que, na verdade inteira, resultavam elas

por elas. Procópio, por exemplo, traduz em seus argumentos um tempo do palco em que o público consumidor se deixava contaminar pelo *micróbio da alegria*: “Pois veja: toda arte, meu amigo, é comercial, toda ela. O fato é que a arte é comercial. Você não deve oferecer ao público aquilo que o público não quer. Porque eu sempre ofereci ao meu público peças para fazer rir, o público precisa de rir.” (*apud* “Procópio Ferreira: um pouco da prática e um pouco da teoria”, Almeida Prado, 1993, p.44). “A comicidade, como dínamo gerador da alegria, adquire, quando analisada sob o prisma filosófico, o sentido ideal da felicidade”. “Riso dominador, riso sobre todas as coisas, riso, ânsia de todos os seres, desejo de todas as almas, ideal de todos os mundos” (Ferreira, 1979, p.156).

À luz da exposição feita acima, que desembocou, efetivamente, na acomodação e na recusa em testarem-se novas experiências, ocorrem, num pequeno arco de tempo, transformações teatrais radicalmente centradas em torno de um ideal de rupturas “outras ideias, outros métodos, outra dicção cênica, outra concepção de teatro” (Almeida Prado, 1993, p.43).

A partir de então, é fato que todo um fundamento interpretativo de longa duração, como observa Rabetti (2012, p.47) “começa a ser observado e compreendido no restrito espectro de um “hábito” (ou “costume”) que, arraigado e impermeável ao moderno, deveria ser *ultrapassado*, ou adequadamente acondicionado nos compartimentos do folclore, devidamente etiquetados como acervos do pitoresco”.

O teatro brasileiro mostrava avanços, rumo a uma modernização concreta. Procópio Ferreira já havia arriscado duas encenações de Molière, agrupando antigos profissionais e elementos do TEB (Teatro do Estudante do Brasil). Igualmente Dulcina de Morais, em 1944, desviara sobremaneira o trajeto da sua companhia, organizando o chamado Teatro de Arte, com Odilon Azevedo (1904-1966) e Maria Jacintha (1906-1994), com a participação, no elenco de apoio, nas montagens de Bernard Shaw e Federico García Lorca, de atores do teatro amador (Ribeiro Fortes, Milton Carneiro, Nelson Vaz, Danilo Ramirez, Pedro Veiga e Geraldo Avelar). Essa mescla de elementos novos com o grupo de Dulcina (Conchita de Moraes, Aurora Aboim, Sadi Cabral, e a própria Dulcina, como diretora), “veio juntar duas gerações, duas heranças propriamente: a tradição portuguesa e a aspiração pela modernidade, apenas vislumbrada, tendo por base o conhecimento de alguns, mas que Ziembinski, Turkow, Ruggero e mesmo Dulcina buscaram expandir” (Vargas, 2013, p.103).

Mediante o delineamento da situação do teatro profissional nas primeiras décadas do século XX, retoma-se a percepção de Rabetti (2012) em relação à pergunta

que hoje se colocaria para o historiador de teatro do referido período, sobre em que medida a mesma leitura feita pelos olhos do projeto renovador, contemporâneo ao fenômeno atorial em questão se traduziu, em seguida, na instauração de *conceitos definitivos* para a orientação da interpretação do ator no Brasil. Conceitos instaurados, no entanto, *a partir de uma intenção clara de ruptura com a tradição atorial anterior*: "descontextualizar, extirpar raízes e obstruir interlocuções culturais através das quais se fundam estes conceitos (...) é impor normas ou categorias que, com pretensões de abstrata universalidade, querem regra o que é expropriação de singularidades" (Rabetti, 2012, p.55-56). Por sua vez, ainda de acordo com a historiadora (2012), crer que a renovação teatral moderna teve êxito absoluto em seu projeto cabal de ruptura é fechar os olhos para tantas faixas de produção teatral que prosseguem a fazer perdurar "filões" de mais longa duração.

Por esta senda, a contradição entre a autoria verticalizada, por assim dizer, da cena dirigida e a matriz de feição tradicional do palco dos primeiros atores, se apresentou em forma de diminuição da pretensão autoritária da direção, segundo a herança, principalmente, mas não exclusivamente, dos diretores italianos que passaram pelo T.B.C., e da forma peculiar com que a direção teatral era proposta na renovação. Pode-se atestar, por exemplo, pelo que diz Antunes Filho, um dos pupilos mais fieis de tais pressupostos: "Quando coloco uma marca, tem que ter sentido pra mim. Tem que ter uma vertigem. Eu aprendi com Celi. Celi era nos volumes, na distribuição dos volumes, ele dividia o palco, colocava uma figura em cena e era o lugar certo. Era ali, não podia ser em outro lugar" (Antunes Filho, *Folha de São Paulo*, 06 fev.2000 *apud* Vannucci, 2014, p.289).

Grosso modo, com igual potência radical exteriorizada pelos diretores da década de 1950, o pensamento totalitário sob qualquer que fosse o ângulo de enfoque foi afastado das fronteiras do nosso teatro, a renovação foi rejeitada em peso pela geração sucessiva, e finalmente a direção, expurgada de sua proeminência e continuidade, por ser suspeita de alienação e autoritarismo.

Observando, então, esta espinhosa tensão a respeito de um dos temas mais debatidos pela historiografia teatral brasileira, se reconhece a cena, como nos lembra Rabetti (2012), talvez paradoxalmente, como porto onde justamente o fugidio trabalho do seu principal operador o ator – cúmplice ou não das propostas renovadoras –, se ancore como elemento de permanência luminosa, capaz de erigir o poder de sustentar e manter viva uma arte cênica que tende a se dissolver naquilo que outrora era vivo. Isto em um país onde, "apesar do empenho antropofágico de tanto *oswaldismo*, a

desmemoria finca seu pé nos colocando em atitude *sempre* disponível ao desapego de tradições, *sempre* predisposta a entender que o novo, em termos artísticos/culturais, deve fazer seu berço em campo arrasado"; atitude que nos obriga "à perversa tarefa de desconstrução histórica como condição para o alcance da *atualidade*" (Rabetti, 2012, p.58).

Sob outra perspectiva, é importante destacar que, além de Adolfo Celi, outros encenadores matizaram a experiência cênica do primeiro elenco estável do T.B.C., um teatro, que não é o do *virtuoso grande ator* e nem o da pesquisa de linguagens, ocupa também a nossa cena. "Ele cumpre a função imemorial de todo o teatro: ao contar uma história espelha o homem; ao espelhá-lo traz a ele sua história" (Meiches e Fernandes, 1988, p.101).

1.3.2. Diretor Pedagogo: a Essencialidade da Dimensão Pedagógica na Formação do Intérprete

A encenação é a especialização mais ampla do mundo[63].
(Meyerhold)

Este tópico trata do papel histórico da direção teatral, tendo em vista os novos conceitos da teatralidade que surgiram na Europa e que, em seu alargamento, conferiram necessidade à direção como função estética e pedagógica. Assim sendo, o trabalho do diretor, parte para a construção de um novo modo de atuar, logo, irrompe a necessidade do ofício da perspectiva pedagógica, metodológica e poética. Uma atitude formativa conjugada com a percepção mundial do teatro moderno.

É importante frisar, na verdade, a essencialidade da dimensão pedagógica na renovação do teatro moderno, em primeiro lugar. Em seguida, pegar como elemento-chave a direção de ator, supondo que este elemento fornece caminhos importantes rumo a uma possível reflexão sobre a atividade da encenação ligada à dimensão pedagógica, quer dizer, da convivência entre os processos de criação e os processos de treinamento do ator.

Apresento a ideia do surgimento da encenação atrelada à noção de pedagogia, tentando entender como essa ideia impacta diretamente o conceito, a redefinição do lugar do encenador no espetáculo teatral e a transformação de sua função. Para além disso, as relações possíveis de serem traçadas entre este percurso/processo e as reformas

[63] "Entendo a formulação de Meyerhold quando dizia: 'A encenação é a especialização mais ampla do mundo'. É uma contradição que encerra todas as dificuldades dessa disciplina" (PICON-VALLIN. *Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo*: um enfoque pedagógico. Revista Sala Preta, v.11, Edição n° 11, Seção: ENTREVISTAS. Artigo 1, São Paulo: ECA-USP. dez 2011, p.193-211).

esboçadas por essas novas figuras que chegavam no espaço teatral propondo uma nova linguagem para a cena, em decorrência novos atores, fato que impõe a necessidade de formação desse ator, alçado, nesse momento, ao patamar de elemento essencial para a experiência de renovação teatral do inicio do século XX.

> Poderíamos visualizar uma encenação, graficamente, como um círculo, em cujo centro estaria o ator e ao redor do qual atividades articuladas construiriam um ambiente, uma trajetória de relações, um vestuário, de modo que ele pudesse mover o círculo através de seu movimento exclusivamente. Este traria, amalgamados na pessoa do ator, o trabalho de um autor, de um diretor, de um cenógrafo, de um figurinista, de um iluminador. (MEICHES E FERNANDES, 1988, p.4-5).

O ator, como bom e velho mutante equilibra sua prática, afia suas ferramentas a partir de uma vivência no palco. Além da sua capacidade de se transmudar, "lado a lado ao encantador de abelhas", é hábil na fixação do encanto naquele que o vê. Seu espírito inventivo e sua técnica potencializam sua criatividade para entrelaçar e dar vida a uma configuração que um texto dramático teima em conservar, sempre com a mesma escrita, lá, estático em suas páginas. Como reflete Paulo Autran[64]: "Cada vez mais acho que o ator não pode ser um quadro pintado a óleo, ele tem que ser um espelho e o espelho é mutante por natureza". Com efeito, o ator, no extremo oposto ao da folha impressa, é um "espelho cambiante". Nele, as imagens transitam num vaivém sem fim, se difundem, mas também fogem, e de igual modo, seguem, atracadas inteiras ou multifacetadas nas mentes dos espectadores.

Em vista disso, muito provavelmente, o que se procura construir e "fixar" em relação ao ator e sua arte, permanecerá inelutavelmente fugaz, cabalístico, flutuante, de certo modo, eternamente inacabado, sempre por recomeçar. Dada sua presença descontínua e incompleta, destinada a só se compor integralmente mediante pactos momentâneos no livre encontro, que possibilitam o acesso ao outro (diretor, espectador), para transitar, imaginar, palpitar, estabelecendo, assim, uma relação de *bate-bola*, de parcerias, e criando espaços de potencial espelhamento. Nessa condição, quer se trate do instante de possível espelhamento, quer de textos "trazidos à vida" do papel, importa realçar que tudo isso, realmente decorre do ato teatral, onde o ator tem o seu momento por definição.

Contudo, o ato teatral merece e exige a cautela de treinamento que deve dar à arte do instante, a consistência de significados mais perenes. Isto me mobiliza a arriscar um relato na tentativa de atingir um cerne de significações desse fazer, através do qual,

[64] Entrevista concedida ao IDART, 12.06.1976, p.5, *apud*, Mauro Meiches; Silvia Fernandes, 1988, p.77.

posso encontrar fragmentos daquilo que corresponderia à matéria constituinte desse ato, a fim de apontar na cena teatral e no trabalho do ator uma organização. E, então, rastreando os indícios que a escrita dessa organização, e de seus fundamentos trazem à tona, pensar as lendas tão celebradas do talento, da epifania que enlaçou atores e público (Meiches e Fernandes, 1988). Igualmente, recuperar certa "qualidade espectral" que há no teatro, e os sentidos de algo que se esvai no encontro livre e fugaz da apresentação.

De fato, essa atividade, possui seus códigos e mecanismos. O ofício teatral se desenvolve a partir de debates, de planejamentos, elaborações, proposições inúmeras vezes modificadas, onde não apenas por hábito, reafirma-se, mas o trabalho do ator tem especial e delicado lugar. E enquanto tal, procurar compreendê-lo, acredita-se ser necessário estabelecer que há modos de se fazer atuação, há bases sólidas para ela. O que cada espetáculo articula, exercita e mobiliza no ator, são ferramentas, detalhes e nuances que ele gradativamente vai incorporar à sua trajetória profissional pela vida afora, e que são "recicladas" quando novas oportunidades assim o exigem.

Seguindo os inúmeros passos desse processo de construções e articulações, é possível tropeçar ao longo do caminho, no tema da técnica e da importância de dimensionar em espessos traços o estado da arte enquanto fazer. Este ponto parece ser uma chave mestra na relação *encenação* e *abordagens pedagógicas de diretores-pedagogos* para o diálogo com os estudos de história do teatro, também para o alargamento da história do ator brasileiro e na direção deste ator.

A partir disso, surge então a questão: Quais seriam as contribuições primordiais do diretor-pedagogo e/ou diretor *de ator* junto a uma possível pesquisa estética, no contexto de uma arte colaborativa como a da cena, em que o ator passa a ser um coautor, na perspectiva de instruí-lo sobre o potencial técnico de seus instrumentos e de preencher o seu trabalho de vitalidade e verdade humana? Será esta uma questão essencial?

Com o propósito de averiguar e refletir sobre esta interrogação, apresento breve análise, exemplos de experiências teatrais realizadas por diretores estrangeiros, destacando Adolfo Celi no Teatro Brasileiro de Comédia no período de 1948-1956. Partindo da hipótese de que o trabalho artístico desenvolvido por esse conjunto de artistas pode ser considerado como exemplo da forma que se dá essa relação encenação e abordagens pedagógicas, e ainda, fontes valiosas de análise da acurada utilização e aproveitamento desta relação como veículo de descoberta de procedimentos e como criação de um método de trabalho.

A partir dos pressupostos históricos da cena teatral, localiza-se a encenação em seu desenvolvimento histórico como atividade que emerge das instâncias de autonomia das artes cênicas, em reação ao naturalismo e à concorrência do cinema no mercado do entretenimento[65]. Atrelada a essas instâncias, a necessidade da formação de "escolas" que, simultaneamente, seriam canais abertos para propagação de ideias a respeito dos novos rumos do teatro e espaços de preparação dos agentes destas transformações. À vista disso, pode-se supor que o surgimento da ideia de encenação está fortemente atado à noção de pedagogia. Logo, encenação e práticas pedagógicas acontecem dispostas no fluxo contínuo do tempo mantendo entre si uma relação lado a lado, e, a concretização da primeira enquanto atividade, teoricamente, depende da existência da segunda, tendo em vista que é ela a "fiadora" – especialmente quando o tema é "direção de atores" – à sua efetivação.

No que concerne ao aparecimento da figura do encenador, não obstante alguns exemplos certificarem, por meio de indícios ou modos concretos de ação, uma existência prévia da função[66], seja ela atrelada à figura de um dramaturgo, de um ator-líder ou de um chefe de trupe, o emprego do termo encenador aparece apenas em 1820, sublinhando a função e oficializando-a como a de responsabilidade de ordenação do espetáculo. Muito embora esta função de ordenação ou organização existisse no teatro, é a característica moderna atribuída ao termo e o espraiamento de seu significado que fazem desta uma atividade diferenciada das atividades anteriores. Mas, esse

[65] O estabelecimento de laços indissolúveis das vanguardas artísticas foram capazes de assegurar o instinto de sobrevivência do teatro nos anos que viram nascer a industrialização do espetáculo. Muito influentes para este feito, foram as tendências estéticas propagadas e colocadas em prática por renovadores como Antoine, Otto Braham, Dullin, Piscator, Max Reinhardt, e outros, tais como o descarte da funcionalidade da cortina, o abandono da perspectiva frontal em benefício de espaços tridimensionais que despertam o avanço quanto às possibilidades narrativas do palco e abre para outras perspectivas, a utilização de procedimentos estéticos híbridos, no pacto com outras artes, inclusive o cinema.

[66] De acordo com Patrice Pavis (1999), é possível apontar certas evidências dos ancestrais do encenador na história. A começar pelo teatro grego, por exemplo, no qual existia a figura do *didaskalos*, ou instrutor, que era incumbido, em determinadas ocasiões, das funções de autor e organizador do espetáculo ao mesmo tempo. Na Idade Média era *o meneur de jeu* (ou condutor de jogo) quem se encarregava sincronicamente pela ideologia e estética dos mistérios (Drama medieval religioso – do século XIV ao XVI – que leva à cena episódios da Bíblia – Antigo e Novo Testamentos – ou da vida dos santos, representados quando das festas religiosas pelos amadores – mímicos e menestréis principalmente –, sob a direção de um condutor). No teatro clássico francês, Molière administrava sua companhia paralelamente como, dramaturgo, ator principal e diretor dos seus espetáculos. No Renascimento, a organização dos espetáculos ficava sob a responsabilidade do arquiteto ou cenógrafo; e ainda neste período, as companhias de commedia dell'arte, que tinham no chefe de trupe uma espécie de coordenador do espetáculo, com base no jogo improvisado dos atores; veremos aí também um possível mecanismo de estruturação. Na Inglaterra, entre os séculos XVII e XIX, existiu um número significativo de atores-diretores que possuíam grande influência em suas companhias associada a certa tarefa de organizador. Na Alemanha no século XVIII, esta função também era atribuída aos atores ilustres, que se tornaram "ensaiadores". (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.246). No Brasil "João Caetano era um ator romântico vigoroso e foi, ao que parece, um bom "ensaiador", isto é, mais que encenador, um diretor de atores: atribuem-lhe a substituição da declamação tradicional por uma linguagem mais articulada, no sentido lógico e psicológico". Ver JACCOBI, Ruggero. *Teatro no Brasil.* Organização, tradução e notas: Alessandra Vannucci, São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 327), p.105.

espraiamento e valorização da encenação como uma disciplina e as investidas de estabelecimento dela como uma arte autônoma acontecem somente na passagem do século XIX para o século XX, por intermédio das experiências do Duque de Saxe-Meiningen, André Antoine e Constantin Stanislávski. Este último, admirador e seguidor de alguns conceitos cênicos que se tornavam robustos na Europa no século XIX, como as dos Meiningen e de Antoine.

A emergência da figura do encenador resulta de um rebentar da reivindicação pela autonomia do teatro enquanto Arte, munido de uma linguagem própria, e enquanto espaço de efetivação de autoria. Este surgimento advém da soma de vários fatores, dentre os quais a diminuição das fronteiras e distâncias geográficas, a utilização da eletricidade por volta de 1880, "a luz estava em condições de esculpir todo um universo cênico que parecesse autônomo e coerente" (Pavis, 2010, p.10). E o embate de ideias de duas vertentes teatrais opostas, o Naturalismo e o Simbolismo. Historicamente, convencionou-se o ano de 1887, a fundação do *Théâtre Libre*, em Paris, e André Antoine como componentes inaugurais[67] da prática da encenação.

De acordo com Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (2003, p.66) o repúdio posterior à obra inaugural de Antoine, sob a pecha de ser o copiador rústico da realidade empírica: "aquele que pendurou peças de carne sangrentas para a ambientação de *Les bouchers* de Fernand Icres, deve ser explicado pelo conservadorismo político da geração francesa seguinte, educada por um encenador religioso como Jacques Copeau".

Muito mais que a estética mimética e seus conhecidos quartos de boi sangrentos colocados no palco, o que importa na revolução de Antoine diz Patrice Pavis (2010, p.12) "é a inteligência imaterial de todas as operações da interpretação, é a intuição da encenação como produção de sentido".

A sofisticação e ousadia com que o encenador francês trabalhou baseado no paradoxo entre naturalizar e artificializar, é mostrada nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac (2001)[68]. A rigor, o pioneirismo de Antoine destacou-se no campo de batalhas

[67] A fundação do Théatre Libre acompanha o surgimento de muitos outros teatros privados neste período. Conforme Béatrice Picon-Vallin (2011), isto está relacionado ao fato do encenador, considerado um "intruso na cena teatral", não ter espaço nos teatros institucionalizados, pois vinha roubar um espaço já conquistado pelo autor, diretor de cena e ator-lider, responsáveis pela encenação. A partir da criação destes novos espaços, voltados a novas pesquisas houve a necessidade da formação de uma equipe (atores, cenógrafos, figurinistas, músicos etc.) e, como consequência, um trabalho de compreensão das intenções artísticas destes encenadores e uma preparação específica. (PICON-VALLIN, 2011).

[68] Jean-Pierre Sarrazac, em palestra proferida no ciclo Teatro e Cidade, organizado por Sérgio de Carvalho, para a prefeitura de S. Paulo, em outubro de 2001. Reflexão semelhante se encontra na obra Antoine, l'invention de la mise en scène (em colaboração com Ph. Marcerou), Actes Sud-Papiers, 1999, *apud* SANTOS, R.S. de C. *O Drama Impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade***.** Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002, p.67.

das experiências teatrais dos grandes pensadores da cena moderna[69], pela excepcional qualidade de sua pesquisa de dar forma ao real através de modos científicos. De acordo com Sarrazac (2001), "Antoine não transpôs o real para a cena, mas criou sobre o palco o que se poderia chamar, em filosofia, de um análogo do real. Uma reconstrução do real, e inclusive uma reconstrução deformada do real" (Sarrazac, 2001 *apud* Santos, 2002, p.67).

Grande parte das peças do repertório apresentado ao longo de nove anos período que durou o Teatro Livre, entre 1887 e 1896, passavam-se no meio operário e camponês, mostrando, nos dizeres de Hermilo Borba Filho (1964, p.68), os "pequenos e humildes, com o seu ambiente prosaico, (...) o lado sombrio, os aspectos sociais negativos".

Desse modo, o nome de Antoine, é sublinhado como primeiro registro de "assinatura" de uma obra teatral, além disso, como o criador no ocidente de uma estruturação de suas proposições sobre esta nova Arte. Nesse sentido, a autêntica encenação passa a ser assimilada como atividade que imprime uma essência global não apenas à peça representada, mas a atividade do teatro de modo geral. Para tanto, de acordo com Jean-Jacques Roubine (1998, p.24) "ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator".

Toma-se esse caminho fornecido pelo autor como auxílio de compreensão do que é a encenação, sua função e suas práticas no palco.

Há, portanto, na constituição deste trabalho um conceito latente de "unidade" de uma obra, cujo êxito será alcançado pela ação de um sujeito único, o qual caberia a tarefa de combinar a variedade de componentes ou linguagens (arte do ator, as artes visuais, a música, a dança, a literatura, etc.) reunidas na configuração da cena. Importa, no entanto, destacar neste arranjo, um componente de fundamental relevância da prática

---

[69] Experiências teatrais que vinham convulsionando a cena em países europeus, desde a virada do século XIX: Otto Braham abriu o Freie Bhune em 1889; o teatro de Arte, de Constantin Stanislavski e Vladimir Nemiróvitch-Dantchênko, é de 1898; o Teatro-Studio de Meyerhold é de 1905; o Kammerspiele, de Max Reinhardt, é de 1906; o Vieux Colombier, de Copeau, é de 1913; o Teatro Kamerny, de Aleksandr Taírov, de 1914; Vakhtângov e Evreinov atuam por volta de 1920; o Ateliê, de Charles Dullin, é de 1922; o Teatro do Povo, de Erwin Piscator, de 1924, na mesma década Louis Jouvet, Baty e Georges Pitoeff chegam para suas atividades na comédie de Champs Elysées". "Bragaglia inaugurou, em Roma, o Teatro degli Independenti, em 1922, passando em 1936 a dirigir o, o Teatro delle Arti. Ali ele explorava a direção teatral no sentido do domínio pleno sobre o espetáculo, no sentido de uma *coreografia* das mais diversas técnicas oriundas das artes visuais como fotografia, gráfica, cenotécnica e iluminação. Via o ator como material plástico e sonoro entre outros; esperava que se conformasse com o papel definido para ele pelo *corago* ou *corego*, do grego *khorêgás*, isto é, aquele que conduz o coro, é uma palavra que aponta para uma função resgatada pela tradição italiana do melodrama: o encenador de uma obra musical. Bragaglia a utiliza para designar diretores modernos não submissos à soberania do texto". (VANNUCCI. *A Missão Italiana*: Histórias de uma geração de italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva. 2014, p.19).

da encenação aferrado à dimensão pedagógica, isto é, à direção de ator, que é também um elemento situado no topo para os estudos sobre o conceito de encenação e suas transformações históricas.

A atividade de direção de atores como noção, e a utilização específica de seus mecanismos no teatro ocorre exatamente "em paralelo ao surgimento do conceito moderno de encenação e da realização cinematográfica[70]". No período que antecede à encenação moderna, a direção de atores, antes nomeada de outra forma, estava circunscrita ao arranjo dos atores no palco e não ao que vai se perceber, em seguida, como atividade que estará voltada para "um ponto de vista artístico e estético" (Proust, 2006, p.31 *apud* Vaccari, 2014, p.17). A mudança de perfil desta atividade está intrinsicamente ligada à instauração da prática do encenador moderno. E, em relação ao emprego corrente do termo, idem na teoria e na prática teatral, curiosamente, somente na terceira edição do *Dicionário de Teatro* organizado por Patrice Pavis, um dicionário especializado, nota-se o termo "direção de ator", cuja definição é:

> (...) a maneira pela qual o encenador (às vezes rebatizado "diretor de ator", até mesmo *coach*), guia e aconselha seus atores, desde os primeiros ensaios até os ajustes feitos durante a apresentação pública do espetáculo. Esta noção, por sua vez tênue e indispensável, diz respeito à relação individual, tanto pessoal quanto artística, que se estabelece entre o mestre de obra e seus intérpretes: relação pessoal e muitas vezes ambígua que só acontece no teatro ocidental, sobretudo realista e psicológico, em que o ator procura a identidade de seu personagem a partir de si próprio, como "um trabalho do ator sobre si mesmo". Para se compreender o fundamento desta noção e sua importância na encenação, é preciso abster-se de reduzi-la a uma relação psicológica e anedótica, a fim de se tentar apreender seu método e propor uma teoria geral dela. (PAVIS, 2011, p.97-98).

No tocante a esta questão, é interessante observar a encenação que, vista num aspecto global, parece causar certa mobilidade. Diversas partes da engrenagem são movidas focando a realização do alicerce da montagem. A "coisa toda" está monitorada pela primazia de sentido que direcionou o trabalho. Em vista disso, segue-se a ideia concebida diretamente pelo encenador que "assina a obra". Porém, é inquestionável nesta construção, a assistência de "macetes", instrumentos garimpados num arcabouço teatral, um fazer artístico legendário que aponta soluções às potencialidades e ideias múltiplas da linguagem cênica. É de se supor que, este, seja um dos lugares em que se efetiva e se reconhece a prática pedagógica no ato da encenação, pois a direção de atores pega neste ponto um atalho indireto de criação, isto é, no desenrolar das soluções de construção da personagem, dos figurinos, da cenografia etc. Através das orientações,

[70] PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs: dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. *Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions*, 2006, p. 29, a*pud* Vaccari, 2014, p.17.

e do direcionamento, o encenador como diretor potencializa a autoformação do ator no interior de uma concepção, um caminho traçado *premeditadamente* a partir de uma visão pessoal. É preciso, portanto, analisar a renovação na linguagem teatral, principalmente no que diz respeito ao *trabalho do ator*, levando em consideração esta premissa pedagógica.

Ainda na esfera da atividade da encenação ligada à dimensão pedagógica, certa argumentação relevante é apresentada por Picon-Vallin (2011) em relação à pedagogia como forma de renovar a cena teatral a partir de Constantin Stanislávski (1863-1938), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), citando exemplos de encenadores-pedagogos abertos à pesquisa daquilo de que não sabiam, que não conheciam. O encenador apareceu no final do século XIX como sugere Picon-Vallin, na condição de intruso na ordem teatral, alguém que chegava em busca de sua razão essencial, elaborando métodos na intenção de conquistar não o sucesso junto ao público, mas a alma da vivência do artista. Em linhas gerais, os encenadores-pedagogos, "como guias maiêuticos e quase gurus, seriam garantes da autenticidade da busca do Graal. O teatro não como cópia de algo, mas como produção de presença, uma obra de arte viva que jamais pode ser reduzida a produto" (Vannucci, 2014.p.20).

Do patamar genérico destas tendências, observa-se que, o encenador foi um pedagogo, pois isso era crucial para que ele pudesse desenvolver o seu trabalho. Era necessário pessoas que compreendessem o que ele queria fazer, atores que pudessem alcançar e responder a todas essas novas intenções, esses novos pressupostos, e era preciso que ele formasse todo mundo, os atores em primeiro plano, mas também os cenógrafos, os auxiliares, os músicos etc. Sob esse ângulo Picon-Vallin (2011, p.197) lança a interrogação: "Se tomarmos essa questão hoje, em que o encenador é em geral reconhecido, será que ele ainda tem necessidade de ser um pedagogo?" E na sequência responde: "Se ele for um inovador, sim, pois não poderá trabalhar com pessoas que foram formadas de acordo com um certo número de clichês ligadas a uma tradição cristalizada".

Os acontecimentos expostos sugerem, como hipótese de leitura, a redefinição do lugar do encenador no espetáculo teatral e a transformação de sua função, como uma reivindicação por autoria e autonomia. Observa-se, no entanto, que esta batalha seria inglória sem a presença do ator, elemento vivo, na vanguarda da afirmação do espetáculo. Este processo-trajeto e as reformas esboçadas por essas novas figuras que chegavam ao espaço teatral, rastreando novos rumos artísticos que alcançassem os avanços de suas motivações teatrais, pressupõem um novo teatro e em consequência

novos atores. Fato que impõe a necessidade de formação do ator como uma das peças-chave para a renovação da cena teatral. Esta renovação tornou-se viável também a partir dos trabalhos artísticos desenvolvidos pela maioria dos encenadores por intermédio de práticas pedagógicas. O encenador será sempre um pedagogo. Pois, a encenação está atrelada a certo resultado, já a pedagogia à efemeridade do processo de criação. Essa instabilidade do efêmero é que garante a possibilidade de inovação. Não saber, pode ser uma via aberta para o que ainda não foi pensado.

O Brasil bebeu das fontes que transformaram o teatro na Europa, principalmente o francês. Se observarmos o ambiente de renovação do teatro paulista que era representado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.), a cena francesa de fins do século XIX onde se instaurou o Naturalismo, tornou-se uma referência importante, tendo influenciado o início das produções do palco da Rua Major Diogo, especialmente, junto às proposições do "Teatro de Arte" que, cimentaram as atividades do *Théâtre Libre* de André Antoine, do *Théâtre Du Vieux-Colombier* de Jacques Copeau e etc.

O Naturalismo surgiu com o ideário programático de modificar uma cena fixada na repetição de padronizações obsoletas, além disso, contestava o convencionalismo e a vulgarização formal do código dramático, isso implicou em pensar um novo modo de atuar e de organizar o trabalho preparatório levado ao palco. André Antoine no *Théâtre Libre* necessitou da organização de um grupo de trabalho que se obrigava a ser um "grupo de atores" estável que se dispusesse a abrir mão da cultura personalista. Enquanto Copeau procurava, segundo os estudos históricos, de modo contundente, construir um teatro novo sobre bases intactas a partir do absoluto despojamento dos meios espaciais da cena, da negativa ao individualismo do palco italiano e da formação de um teatro de equipe.

Dentro desse cenário, atores tão distantes, das novas exigências de disciplina, estudo e obediência às orientações do encenador, habituados à consagração do virtuosismo contra a dinâmica do aprendizado, cederam lugar a um pensamento mais coletivo. Passaram a integrar uma equipe disciplinada por práticas de produção em grupo e critérios anti-histriônicos. O conjunto se definia pela adesão de outros parâmetros modernos, como renovação no modo de trabalho, elenco igualitário e coletivizado, autoridade do diretor, textocentrismo e pesquisa. Daí, a recusa ao que envolve virtuosismos do ator-líder e, nesta recusa, a afinação do conjunto passaria a ser o fluxo de qualidade em uma montagem. Também, um novo olhar é lançado sobre as regras do próprio espaço cênico. Isto transforma espaço/relação com o público/tempo e dramaturgia.

Para autores como Bernard Dort (1977, p.69), o que acontece então é uma verdadeira mutação. “O advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre esta obra e o público, entre um texto 'eterno' e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação**”.** Partindo, então, desse prisma, o espetáculo teatral moderno tinha um novo demiurgo: a figura do encenador, artista responsável pela condução do espetáculo, bem como fortemente enlaçado aos cuidados com todos os elementos que elaboram a sua composição, espécie de “intérprete”[71] entre o autor dramático e o público.

Os traços dessa atividade revelaram-se profundos junto ao conjunto dos diretores estrangeiros protagonistas da renovação do teatro brasileiro na década de 1950. Nesse sentido, o papel desempenhado pelos europeus contratados[72] pelo fundador, produtor e diretor administrativo do T.B.C., Franco Zampari foi de grande importância. Esta ação, entretanto, posteriormente, acabou gerando críticas. Vejamos como a atriz Cleyde Yáconis (2004, p.46) situa essas críticas para o jornalista Vilmar Ledesma, autor do livro-depoimento sobre a atriz: “Dizem que o T.B.C. só contratou diretores estrangeiros”. “Ué, mas não tinha diretor nacional”. De fato, foi durante um momento inicial de implementação e prática pedagógica no T.B.C. até 1957 que apareceram os diretores, como Flavio Rangel e Antunes Filho. “O Flavio Rangel tinha 22 anos quando

---

[71] O espetáculo tem dois tipos de intérpretes: o diretor e o ator. O ator constitui o lado irracional, intuitivo, sensitivo, fisiológico da interpretação; por isso mesmo há coisas no texto que somente o ator é capaz de ver e realizar. O diretor representa o lado intelectual, racional, lógico estrutural, organizativo; por isso mesmo, da linha geral do texto, seu ritmo e sua sequência, suas proporções e estrutura, somente o diretor entende. O ator precisa do diretor para compreender o texto: o diretor precisa do ator para senti-lo. [...] (Eu acho que a direção teatral é – em 99, 99 por cento dos casos – direção de atores: tudo o mais é complemento). Por esses motivos o diretor é um crítico. (...) E um crítico não pode ser, ele também, artista? Quero dizer, um artista mediato, um intérprete? Alguém capaz de fazer arte sobre a arte? Penso em Sainte-Beuve, em De Sanctis, em Gundolf, em Berenson, em Lukács e no admirável Charles Du Bos, de quem vocês, intelectuais católicos, justamente se orgulham. Para eles, a crítica é inteligência e paixão, intuição e revelação, psicologia e técnica; senso das relações humanas e síntese histórica. São eles que revelam a secreta conspiração da história e exibem seus resultados à luz do dia. Devemos-lhes o fato de o poema não ficar trancado e indecifrável dentro dos livros e passar a pertencer a todos nós. (...). (JACOBBI, Ruggero, Conferência pronunciada em julho de 1948 em português, na Sociedade dos Autores teatrais-SBAT, com o título “Longa Viagem Para Dentro do Teatro” segundo Vannucci, 2014, p.74. Transcrita em *Teatro no Brasil*, organização, tradução e notas Alessandra Vannucci, São Paulo: Perspectiva, 2012, (Debates; 327), p. 67-68).

[72] São convidados e chegam a São Paulo, por rotas distintas, em sucessão a Adolfo Celi contratado em 1949, Ruggero Jacobbi em 1950, procedente do Rio de Janeiro, onde trabalhava como crítico e diretor desde 1946, lá chegando como diretor da *Cia. Torrieri – Pisu em tournée*; Luciano Salce e Flaminio Bollini-Cerri que vieram em 1951; Alberto D’Aversa em 1954, e ainda o polonês Ziembinski em 1951, que já vivia no Brasil e desde 1940 fazia parte do grupo “Os Comediantes”. Ainda incorpora a companhia de Zampari o belga Maurice Vaneau em 1955, depois de chegar ao país numa viagem do Teatro Nacional de Bélgica, encenador de Barrabás, de Ghelderode, o maior sucesso da excursão. OLIVEIRA, Maria de Lourdes Cunha de. *O Louco Franco Zampari na Cena Moderna Brasileira*. 282f. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019, p. 61-62.

dirigiu *Gimba*. Com 18, 19, ele trazia café pros diretores e ficava na plateia do T.B.C. aprendendo. O Antunes também" (Yáconis, *idem*).

No processo da renovação paulista, a experiência brasileira do encenador-pedagogo Adolfo Celi, suas ações e conceitos junto à renovação estética do palco brasileiro, e à formação técnica dos atores da primeira era do Teatro Brasileiro de Comédia é extremamente relevante. Note-se, porém, que, o aprendizado das novas formas de encenar uma peça e interpretar um papel não se resumiu ao elenco inicial do T.B.C., mas estendeu-se igualmente a muitos outros criadores, ao longo desse processo. A reflexão de Celi sobre direção considera que:

> O espírito do diretor deve ser ávido de sensações e não de informações ou comentários do autor ou de outros. Deve encarar o texto sem concepções pré-estabelecidas, sem pontos de vista políticos, religiosos, ou morais; sem que sua bagagem cultural influa no ato interpretativo, mas sim o desenvolvimento e a maturidade de sua condição humana. Para um diretor, o estudo de uma peça e o espetáculo que se segue são os reais valores cronológicos de sua vida. Não exagero quando digo que, no decorrer dos ensaios, sente-se, em determinado ponto, a aproximação do transcendente e a urgência de manifestá-lo. Essa urgência será o nosso guia, nos fortalecerá os meios de indicar ao ator a nossa emoção estética e o fará participar. Se aos poucos se transmitir ao grupo que nos cerca esta tão agradável sensação de não estar fazendo um trabalho obrigatório ou de rotina, mas sim a conquista de uma nova etapa do próprio acontecimento humano, a quase certeza de estar deslizando sobre um terreno interior que veio à tona de repente, sem aparente esforço, nesse caso podemos dizer que conseguimos um resultado: que nossa interpretação revelou não a obra na sua totalidade, mas uma parcela de seu mistério poético e de sua universalidade. (CELI "O Diretor de Teatro", palestra dada no curso de Literatura Teatral da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais, em 26 set.1955, publicado na Revista do Teatro, Ano XXXIV-Nov-Dez, 1955, n° 288, p.23-25).

Celi inicia sua brilhante trajetória no palco do T.B.C. com um texto que já havia montado na Itália, *The Time of Your Life*, de William Saroyan, intitulado aqui, *Nick Bar... Álcool, Brinquedos e Ambições*. O texto, romântico-poético, se ajusta aos atores, em grande parte componentes dos grupos amadores que atuavam no palco do T.B.C. naquele momento. De cara, o diretor acerta o alvo e o resultado da montagem surpreende a todos os presentes na noite de estreia. Acontecimento que nos remete a Ruggero Jacobbi (1920-1981) ao afirmar que Celi era alguém que "transforma em teatro tudo que toca" (Jacobbi, *Última Hora*, S. Paulo, 27 mar. 1952, *apud* Vannucci, 2014, p.173).

Também Décio de Almeida Prado enfatiza em sua análise crítica o talento do diretor que, lançando mão "de todos os recursos que possam atingir emocionalmente o espectador", lhe havia descortinado "uma concepção mais primitiva, mais integral do

teatro como espetáculo e não apenas como texto literário" (Almeida Prado, "*O Estado de São Paulo*, 12 jun. 1949, *apud,* Vannucci 2014, p.113).

Celi no seu espetáculo abre-alas havia retratado em cena um mundo poético particular, um cais, um centro unificador de ambições em que as personagens são representações das forças que movem a vida, sua solidão, esperança, encorajamentos como "ilhas de humanidade que se confundem, mantendo inalterada sua cor e substância". (Celi, 1949)[73].

Mas há algo mais em suas direções: a função didática-pedagógica que, Zampari, atores e público, atribuíram a Celi. Nesse sentido, Paulo Autran (1978, p.27), lembra um episódio ocorrido com o ator Gustavo Nonnemberg, a quem Adolfo Celi "mandou pôr a língua para fora, segurou-a com um lenço e disse: 'Agora, fale o seu texto. Sua dicção é muito ruim'. O Celi não dirigia apenas, ele formava tecnicamente os atores[74]".

Não devemos esquecer, entretanto, dos outros encenadores estrangeiros nesses primeiros anos. Quanto a isto, a atriz Cleyde Yáconis depõe sobre o encontro com esses diretores, italianos em maioria, nesta fase inicial da companhia: "O T.B.C. nos ensinou exatamente tudo, com raras exceções, gente que já sabia ler um texto, representar. O que eles me ensinaram foi descobrir o ponto de equilíbrio da minha coluna pra eu andar. Eles eram meninos, que vieram aprender aqui, junto com a gente". E conclui: "Eles sabiam um pouco mais... fizeram o Conservatório de Teatro em Roma". Sem dúvida, outros encenadores expressaram diferentes substâncias à experiência cênica do elenco estável do T.B.C. "A possibilidade de uma continuidade de trabalho, um local fixo e a troca contínua entre colegas fizeram com que esse teatro se tornasse uma referência para a arte do ator e viesse influenciar e impulsionar o desenvolvimento de nossa maneira moderna de atuar, o que vinha se efetivando desde 1938". (Vargas, 2013, p.108).

No entanto, se lançarmos um olhar abrangente pelo panorama histórico da cena tebecista, temos que reconhecer que o trabalho sob a condução desses vários encenadores possibilitou uma autêntica escola de interpretação, formada a partir de diferentes abordagens teórico-metodológicas e modelos de encenação que cada um deles colocava em prática através de suas poéticas específicas.

Cleyde Yáconis (2004, p.47) fala disso nestes termos: "Cada um tinha seu sistema, seu método. Isso é que é bom. É como o ator. Eu não sou igual à Fernanda Montenegro, a Fernanda não é igual à Cacilda... Como os atores são diferentes, os diretores também". Inquestionavelmente, cada um vê o espetáculo de determinado ângulo**:** "O Celi era instigante, ele te provocava (...) Acho que de todos eles foi o diretor

[73] *Notas sobre Saroyan*, programa de *Nick Bar*, T.B.C., São Paulo, jun.1949.
[74] Confira: Depoimentos IV, 1978, p.27.

mais apaixonante. O Celi tinha uma velocidade interior maravilhosa e com ele aprendi duas coisas: ouvir e pensar. Tinha uma análise de texto de cada vírgula".

Para o diretor Antunes Filho (1980, p.139) "A capacidade de espaço e de música de seu espetáculo era extraordinária. O Celi é um grande ourives do teatro, brilhante mesmo. (...) Você pegava uma cena de qualquer peça, colocava na mão dele, e ele fazia aquilo ficar uma coisa fervorosa, quente, caliente[75]".

O diretor Antunes Filho foi assistente de direção em 1952 de Bollini, em *Vá com Deus*. Em seguida fez em 1953, *Divórcio para três*, com Ziembinski, Depois *Na terra como no céu*, com Salce, e *Treze à mesa*, com Ruggero. Em entrevista concedida à Maria Lúcia Pereira, Antunes responde às questões colocadas pela entrevistadora sobre o trabalho de cada diretor e o método de trabalho que os diretores usavam com os atores. No que diz respeito aos métodos de trabalho, ele diz o seguinte:

Por exemplo, Ziembinski, que eu tanto adorava, não era legal nisso, não. Mas, para a época, tudo bem. O Ziembinski *já vinha com a peça todinha inflexionada, dirigida, com as luzes já feitas*. No primeiro ensaio ele já sabia tudo como é que era e ai de você se não desse aquela inflexão! Tinha que dar direitinho; *o gesto tinha que ser exatamente aquele que ele já sabia na casa dele*. Os atores tinham, apenas, que tornar aquilo viável. (...) você teria que colocar naquela sílaba da frase a mão na cadeira; ai de você se não colocasse! O Celi já dava um pouco mais de liberdade, mas ele também pré-fabricava as coisas. Ele dava possibilidade de você começar a fazer a coisa, aí ele entrava também com seu idealismo, aí ele tinha aquela visão, a visão dele. Aí você tinha também que caminhar nas suas águas. Aí ele ficava repetindo mil vezes! Coitada da Cleyde! O que ela sofreu para fazer o papel da Sra. Ponza, de *Assim é..., (se lhe parece)! Era um massacre o que ele fez com ela até ela reproduzir som por som*. Partia dela, mas ele tinha uma ideia e ficava massacrando até dar certo. Era uma espécie, também, de Ziembinski, só que o Ziembinski era mais ator e tinha uma técnica. Embora o Celi também seja um bom ator, até hoje. O Bollini era mais inquieto, nunca sabia o que queria. Aí ele deixava para os atores, misturava-se com eles e procurava alguma coisa com eles. Mas ele era ótimo, porque era o mais inquieto de todos. Ele não sabia exatamente o que queria – queria, mas não queria, ouvia, mas não ouvia... O cara mais moderno, de todos, era o Bollini. (...) O Salce discutia ideias; era sofisticado, falava o que ele queria, os atores faziam, ele discutia, voltava, colocava de novo, explicava mais. Raramente ele fazia como o ator deveria fazer. Mas os três mostravam como o ator deveria fazer- mais o Ziembinski, depois o Celi, que mandava sempre reproduzir, e o

[75] Entrevista concedida a Maria Lúcia Pereira. In: Revista *Dionysos*, *Teatro Brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, n° 25, set. 1980. p.139.

Bollini muito pouco. Ele era muito engraçado também, mas era mais diretor que ator. (Em *Dionysos*, n° 25, 1980, p. 144-145)

"Subjaz, na entrevista inteira, uma coisa que você não disse: o T.B.C. foi um teatro de ator?" Pergunta Maria Lúcia.

Foi o teatro que eu não vou chamar do ator, não. Foi o teatro do diretor, que nos ensinou a termos uma visão sobre o que era direção de teatro. Aprendemos a dirigir através do T.B.C. – eu, pelo menos, aprendi, e o José Renato também, o Rubens Petrilli de Aragão também. Todo aquele pessoal. Os primeiros, [ri] os bandeirantes, não é? O nosso modelo era o T.B.C., e aprendemos lá. E era teatro do ator na medida em que se disciplinava o ator – era proibido o caco. O teatro brasileiro era só cacaria pra tudo quanto é lado. O ator fazia o que queria, em cena. (*Idem*, p.145)

O ator e diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978), que chegou ao Brasil em 1941 e já havia se destacado com uma encenação de *Pélleas et Mélisande*, é considerado pela maioria dos atores de sua época, como o grande mestre de toda uma geração de teatro. Sua importância é anterior ao T.B.C., graças ao grupo carioca "Os Comediantes". A atuação de "Zimba" – como era normalmente chamado – foi talvez o primeiro estímulo dos paulistas. O polonês foi, também, o que mais perto chegou de Nelson Rodrigues[76] que é o brasileiro "carioca", com a histórica montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943. Basicamente pode-se afirmar que "é com Ziembinski que começa a verdadeira revolução do espetáculo". (Jacobbi, 2012, p.114).

Era um diretor mestre, professor, paciente, ensinava um caminho para você procurar, diz Cleyde Yáconis:

> (...) Às vezes, numa cena difícil que o ator não conseguia, ele tinha o método de ensinar a fazer. O Celi explicava. Já o Ziembinski, como ele era um grande ator, fazia pra gente ver. Mesmo que inicialmente a gente copiasse, como uma criança copia. (...) Ele ensinava que dependendo do peso da palavra você muda o sentido da frase, um outro diretor não tinha essa paciência. Ele dizia "você está falando errado, está dizendo EU vou lá, não tô querendo saber quem vai, eu quero saber se você vai. Ah, Eu VOU lá, é isso". (YÁCONIS, 2004, p.48).

[76] "Nelson Rodrigues (1912-1980) é o autor de uma das criações dramáticas mais relevantes – muitos diriam: a mais relevante – desse tempo. Nascido no Recife e criado no Rio de Janeiro, a partir dos quatro anos, exerceu no teatro brasileiro um papel fundador. Ousado, espirituoso, ferino, dono de estilo que incorporou a fala das ruas ao texto, indivíduo-atormentado, analista penetrante da alma humana. Nelson forjou em dezessete criações teatrais, a primeira escrita em 1941, a última em 1978, uma obra singular, de gigantesca estatura. (Ver GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna – Nelson Rodrigues. *In*: FARIA, João Roberto. (org.). *História do Teatro Brasileiro: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas.* São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013. p.118).

Na lista dos italianos, Luciano Salce (1922-1989) aparece como um diretor extraordinário que nada tinha de Adolfo Celi. "Nas "altas comédias", como se dizia antigamente, ele exigia dos atores inteligência e um tom irônico muito refinado, difícil ao brasileiro. Competia ao ator trabalhar esses dados, combinando-os, com um requinte próprio dos textos que escolhia" (Vargas, 2013, p.109). Na lembrança de Yáconis (2004, p.47-50), "ele era impaciente, judiava muito do ator, queria ver um ótimo ator. (...) Não tinha aquela paciência de ensinar, era mais para corrigir". Acho, "que um ator principiante fazendo a cena errada irritava, mexia com ele. Eu, por exemplo, sofri. Era principiante e fui fazer uma peça com ele logo no primeiro ano, *Convite ao Baile.* (…) Quando a pessoa já está fazendo, ele burilava". Acrescente-se a isso, certo tom amargo, uma pré-disposição para um humor negro, possíveis características de quem trazia cicatrizes não apenas no rosto feitas pela Segunda Guerra Mundial. "Só assim se explica a figura do caixeiro viajante, em *O Anjo de Pedra*, que exigiu de Sérgio Cardoso um jogo estranho e cruel, sem cair na violência de Celi, nem na caricatura barata". A solidão na personagem era esboçada com sutileza, não era notada, mas um patético risível, "diferente das outras criações elaboradas pelo ator; um dado a mais, portanto, em seu aprendizado" (Vargas, 2013, p.109).

O mais jovem dos diretores italianos do T.B.C., Flamínio Bollini (1924-1978) devia ter aproximadamente vinte e três anos quando chegou a São Paulo. (...) E costumava ser chamado pelos atores de "Faça Ver". Por quê? "Bom, ele sabia o que queria, mas tinha muita dificuldade de pedir, orientar, pois era muito jovem". Então, "a gente dizia, será que a cena não é assim, mais pro lado do humor. Ele dizia "Faça Ver". Vendo, ele dizia "não, não é isso, talvez seja puxando mais para o lado dramático, aqui é mais forte a cena". (Yáconis, 2004, p.50-51). Bollini foi responsável pela primeira encenação profissional de Bertolt Brecht no Brasil, pelo Teatro Maria Della Costa em 1958 – *A Alma Boa de Setsuan***.**

Quanto a Ruggero Jacobbi[77] "era o contrário do Bollini. Era o que mais conhecia teatro intelectualmente, mas como diretor não era tão bom. E tinha também o Maurice

[77] Vale pôr em relevo o que diz Antunes Filho em entrevista concedida a Maria Lucia Pereira, sobre a importância de Ruggero Jacobbi na sua formação artística: "Do Ruggero eu quero falar mais do que do *Treze à mesa*. Ele não gostava muito de dirigir, não. O Ruggero era um homem extraordinário. Acho que, se naquele momento irrompeu o diretor brasileiro – primeiro foi o diretor, depois foram os autores brasileiros que irromperam através do Arena – a força vetora de tudo isso foi Ruggero Jacobbi, aqui em S. Paulo, porque a força que ele deu, os artigos que ele escrevia (...) ele já falava de Brecht muito antes de Paris. Era homem que falava de Brecht pra gente, um homem que falava de teatro político, um homem que falava de todos os problemas do teatro. Ele era poeta, também, e era um crítico maravilhoso (...) era uma "força vetor" para os jovens (...) Depois do Décio de Almeida Prado, o homem mais importante pra mim foi Ruggero Jacobbi (...). Em: Revista *Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura SEAC-FUNARTE Serviço Nacional de Teatro, Setembro de 1980 n° 25, p.137-138.

Vaneau, que era belga". (Yáconis, 2004, p.50-51.) A despeito da opinião de Cleyde, segundo os estudos históricos do teatro brasileiro, *O Mentiroso*, de Goldoni, espetáculo de estreia de Ruggero Jacobbi, que marca também a estreia de Sérgio Cardoso, determina com sua encenação requintada e bem cuidada, a linha de produção do T.B.C. Além disso, a montagem é considerada emblemática e marcou a história da cena tebecista.

Maurice Vaneau (1926-2007), jovem diretor com cursos na Escola de Arte Dramática de Bruxelas e na Universidade de Yale, estreia no T.B.C. e em 20 de fevereiro de 1956, com *A casa de chá do luar de agosto*, de John Patrik, trazendo um elenco praticamente cem por cento remodelado, contando, entre outros, com Ítalo Rossi e Maria Helena Dias. "Brilhantíssima a estreia de Maurice Vaneau. (...) Nos oito anos de existência do T.B.C., ainda não havíamos visto na Rua Major Diogo, em espetáculo de comédia, uma plateia tão alvoroçada, tão feliz". (Almeida Prado, *O Estado de São Paulo*, 26 fev.1956). A estreia de Vaneau recebeu, na ocasião, uma avalanche de críticas positivas, que registram o talento desse diretor:

A casa de chá do luar de agosto se inscreve entre as melhores encenações do T.B.C., em todos os tempos, ao nível de suas mais perfeitas realizações. E o mais interessante é que o jovem diretor belga não contou com nenhum "astro" ou "estrela" para atrair e conquistar o público. (...) Há ainda uma novidade (...) no trabalho de Vaneau. Pela primeira vez no teatrinho da Rua Major Diogo *vemos os atores se utilizarem da voz como um instrumento amplo e maleável*. Antes de A casa de chá do luar de agosto, apesar das constantes recriminações da crítica, criara-se um suposto "estilo T.B.C." (...): os artistas ficavam proibidos de inflexionar, deviam jogar as frases como uma cuspida única no ouvido do espectador. (SILVEIRA, *Folha da Noite*, 05 mar. 1956. Grifo meu).

Além da brilhante estreia no T.B.C., Vaneau teve outra estreia marcante em 8 de março de 1963 com a comédia de Jorge Andrade, *Os ossos do barão*, que reabre as portas do T.B.C. após o temporário fechamento da casa devido à crise financeira que impossibilitou sua manutenção. A encenação de Vaneau constituiu o recorde de bilheteria do T.B.C. e fica em cartaz durante todo ano. No programa da peça Vaneau escreve: "Sim, é preciso gritar bem alto: se esta noite o T.B.C. reabre suas portas para vos acolher, (...) devemos isto unicamente à boa vontade, ao espírito de sacrifício, à tenacidade, à obstinação destes "saltimbamcos": artistas, técnicos, artesãos." (Vaneau, programa de *Os Ossos do Barão*, 8 de março de 1963).

Alberto D'Aversa (1920-1969) realiza o seu primeiro trabalho como diretor do T.B.C. em 25 de julho de 1957, com o texto de Abílio Pereira de Almeida, *Rua São Luíz 27-8°***.** Sua trajetória artística acompanha em certos aspectos à de Adolfo Celi. Formado pela Academia Dramática de Roma, é contratado para dirigir filmes na Argentina. Realiza encenações em vários teatros de Buenos Aires até ser convidado a lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). O público e a crítica são bastante receptivos à encenação de estreia, que permanece por longo tempo em cartaz, alcançando um total de 52.361 espectadores (Pereira, 1980, p.109). Alberto D'Aversa grande estimulador dos valores brasileiros, "acabou, numa faina estúpida para sobreviver, por deixar a vida em São Paulo, em 1969" (Magaldi,1980, p.56).

Fala-se muito na seriedade de Gianni Ratto (1916-2005). "Mais do que isso foi sua habilidade cênica a pedra de toque na junção e no acabamento final na modernização do Teatro Popular de Arte, nascido de tantas individualidades: a tragicidade de Itália Fausta (1879-1951), o expressionismo de Ziembinski, o realismo de Turkow (1896-1970)". "Seu senso de recato e justa medida na idealização dos caracteres e do espetáculo como um todo foram úteis, tanto a Maria Della Costa quanto a Fernanda Montenegro" (Vargas, 2013, p.109-110). Ratto é também lembrado por Sábato Magaldi, como figura que está vinculada "ao menos a três espetáculos com peças brasileiras que marcaram a nossa história: *A moratória*, de Jorge Andrade. *O mambembe*,[78] de Arthur Azevedo, e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gular (Magaldi, 1980, p.55-56). Contudo, diferente de Vaneau, a estreia de Ratto no T.B.C. em 9 de agosto de 1956 com o espetáculo *Eurydice*, de Jean Anouilh, no que concerne à direção de ator, não obteve a unanimidade da crítica: "Sem dúvida, sob o ângulo plástico, o espetáculo está bem encenado, não fosse Gianni Ratto o extraordinário cenógrafo que realmente é. Mas isso não basta. Expressa Miroel Silveira; e continua: "Nesta peça (...) se torna patente a insuficiência de Ratto, na condução dos atores. (...) Aos intérpretes alunos (que o são praticamente todos ou quase, os da moderna geração) indispensável se torna o ensino, o exemplo, a demonstração concreta (por parte do diretor)". (Silveira, *Folha da Noite*, 16 ago.1956).

[78] "*O mambembe*, aliás, estreou no Municipal do Rio, com o Teatro dos Sete, formado dos últimos atores que deixaram o T.B.C., como Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e Fernando Torres, além do próprio Ratto;" ressalta Sábato Magaldi em *A importância do T.B.C. In*: Revista *Dionysos*, *Teatro Brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, n° 25, set, 1980, p.56.

A partir desse quadro, a atriz Fernanda Montenegro, que em sua formação tinha recebido noções teóricas e direção de Ester Leão[79] não tendo participado pela questão de idade, das trajetórias do "Teatro do Estudante do Brasil"-TEB, nem de "Os Comediantes", revela em depoimento dado a Mariangela Alves de Lima e publicado pela Fundação Nacional de Artes Cênicas, que se deslumbra com Gianni Ratto, quando chega ao Teatro Popular de Arte e se aproxima de uma maneira nova de atuação. "Sob essa direção aprendi a considerar não a palavra isolada, mas a palavra no contexto dramático do período, no contexto de um organismo de sinais, que determinam uma crise, sempre numa avaliação intensa, vivida, carnal, diante de uma resposta, diante da aceitação de uma réplica". (Montenegro, *apud* Mariangela Alves de Lima**.** *A Formação do Ator*. Revista *Dionysos***,** Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, n.29, p.79). E, ainda, "(…) um trabalho feito na dureza do ofício. Quer dizer, na comunhão de elencos, na generosidade (...) e principalmente na introspecção, na dedicação, na perfeição mesmo, buscando arduamente um personagem". (Montenegro*, apud* Brandão, 2001, p.85).

Também Glauce Rocha (1933-1971)[80] lembra com gratidão as lições recebidas: "Lembro-me do que nos ensinava Ester Leão: Sentar, levantar, caminhar, desenho da figura, posição dos pés, das mãos. Vejo-a ainda lutar e lutar conosco, ensinando-nos o abc. Quem passou por suas mãos, se tinha vocação, tem sempre em si a lembrança da mestra". (*apud* Vargas, 2013, p.98).

Outro detalhe curioso que chama a atenção no depoimento de Fernanda é certa atenção aos que a antecederam. Isto é ressaltado pelo modo como a atriz se refere aos colegas ligados à "velha guarda" com quem partilhou a cena; o desejo latente, também, de edificar sua arte de intérprete a partir do acervo técnico de outra época, quer dizer, de uma tradição teatral. Declara a atriz que, "observando Lucília Peres (1881-1962) e o bem mais moderno João Villaret (1913-1961), guardou deles o que lhe pareceu útil e seguiu em frente sob a orientação de Gianni Ratto, construindo-se a partir de uma arguta observação" (*apud* Vargas, 2013, p.110)[81], trazendo consigo os diferentes modos de

[79] Fernanda Montenegro conta que aprendeu com Ester Leão: "E, para ela, o mistério da representação estava dividido no seguinte: Voz na cabeça, voz na garganta e voz no 'paito', como ela dizia. Voz na cabeça era para a comédia, voz na altura da região palatal era drama, e voz no peito, cá embaixo era tragédia". Depoimento prestado à divisão de Pesquisas, em 04/08/1979, p.22 *Apud* MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator.* São Paulo: Perspectiva, 1988, p.6. "As distâncias que separam as épocas teatrais parecem infinitas quando se tem em mente os mecanismos por meio dos quais se define, por exemplo, a construção dos personagens. Nada mais longe dos nossos tempos que um a priori técnico que diferencia tão marcadamente a interpretação em cada gênero teatral". (*Idem*, p.6).

[80] "José Octávio Guizzo, *Glauce Rocha, Atriz-Mulher-Guerreira*, São Paulo/Mato Grosso do Sul: Hucitec/ UFMS, 1992, p.174-175, *apud* VARGAS, Maria Thereza. *Atores Amadores*. *In*: FARIA, João Roberto. (org.). História do Teatro Brasileiro: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013, p.98.

[81] Ver VARGAS, Maria Thereza. *Mestres Encenadores no Teatro Profissional*. *In:* FARIA, João Roberto. (org.). *História do Teatro Brasileiro:* Volume II do *Modernismo às tendências contemporâneas*.

atuação de seus companheiros mais velhos, ajustando-os à sua maneira quando julgasse necessário. Exemplo clássico de uma construção sobre a herança "doméstica" de uma maneira de representar é o desempenho de Marília Pera, descendente direta de Dulcina de Moraes.

Realmente, a própria Marília Pêra (1983)[82] revela que em *Adorável Júlia*, peça de Sauvajon, adaptada do romance de Somerset Maugham, (na qual além de atuar, dividiu a direção com Domingos de Oliveira), a primeira aproximação que teve com a sua personagem se deu através das lembranças de infância que tinha de Dulcina de Moraes. "Pensar nela e tentar reproduzir agora, aos quarenta anos, o que eu vi a Dulcina fazer quando eu tinha oito, nove" (*apud* Meiches e Fernandes, 1988, p.52).

Este pequeno relato do conjunto dessas vivências, já pode dar conta da enorme importância das atividades desses encenadores estrangeiros. Em diferentes momentos de seus trabalhos criativos, de variadas formas e riqueza de colorido, foram-se construindo os atores brasileiros guiados por essa variedade de tons, e levando adiante novos modelos e práticas. É possível destacar dentre seus maiores legados, a promoção de novas ideias e procedimentos criativos, ajustados entre técnica e arte teatral que olham para fora, isto é, na direção de uma cena considerada moderna, além da difusão de um repertório humanista e eclético, que fazia um longo passeio por entre os clássicos italianos, como Carlo Goldoni, Eduardo de Filipppo e Pirandello, e pela dramaturgia moderna norte-americana, não deixaram também, de certo modo, de formar nossos diretores futuros. Nas palavras de Almeida Prado (1996) os oito diretores europeus, a princípio, mais que encenadores,

> (...) foram professores *stricto sensu*, alguns deles, e todos no sentido mais generoso da palavra, ao transformar simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico continua a ser a mais brilhante do Brasil. Revelaram-se preciosos nessa fase de aprendizagem, o virtuosismo de um Ziembinski, capaz de encarnar durante os ensaios qualquer personagem, e a sólida formação cênica de Adolfo Celi (1922-1986), o primeiro diretor artístico do T.B.C., Luciano Salce e Flaminio Bollini (1924-1978), os três diplomados pela Academia de Arte Dramática, de Roma. Em complemento a este trabalho de base, estenderam-se muitos deles em outras direções, seja a de cenografia, como Gianni Ratto, já reputado profissional ao deixar a Itália, seja a da crítica, como Alberto D'Aversa (1920-1969), e particularmente Ruggero Jacobbi (1920-1981), autor, entre outros ensaios de um livro sobre o teatro brasileiro publicado na Itália. A cultura europeia, em suma pesou em todos os níveis, dos técnicos até o da difusão de ideias. (ALMEIDA PRADO, 1996, 44-45).

São Paulo: SESC SP. Perspectiva, 2013, p.110.

[82] MARÍLIA PERA, Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 18.11.1983. *apud* MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.52.

No entanto, o fato de alguns discípulos desses encenadores (fora do palco do T.B.C.), terem impulsionado uma segunda onda de renovação teatral no processo paulista; ação, na verdade, motivada, antes de tudo, pela influência geracional do contexto[83] e não posicionamento inovador estético. Dessa perspectiva, os pupilos não precisavam impor suas personalidades e conceitos, renegando os ensinamentos de seus mestres, na garimpagem de suas razões teatrais. No que diz respeito a esta questão, jovens que estudaram na Escola de Arte Dramática – criada em 1948 por Alfredo Mesquita (1907-1986) –, Armando Paschoal, Zé Renato, ou que foram atores ou assistentes de direção no T.B.C. (Ruy Affonso, Sérgio Cardoso, Antunes Filho) conquistam seu espaço, formando uma primeira geração de encenadores Brasileiros modernos. "No início da década de 60, já haviam se destacado, entre outros, José Renato, Augusto Boal, Sérgio Cardoso, Antunes Filho, Flávio Rangel, Antônio Abujamra, Luís de Lima e José Celso Martinez Corrêa" (Faria, 2002, p.XIII).

Assim, a partir de uma nova etapa do palco nacional paulista, em que vai se dissolvendo o deslumbramento da cultura teatral europeia junto ao projeto renovador, também a ideia da direção como essência do teatro moderno é expurgada de sua primazia e prosseguimento[84].

A função de diretor, aliada à moda do internacionalismo nos métodos e na seleção do repertório, é reduzida a algo a ser visto pelo retrovisor. Presa, de certa forma,

---

[83] Ruggero Jacobbi acompanhava atentamente esse movimento, orientando e conferindo de perto as atividades dos que, de modo afetuoso, chamava de "meus garotos". Dedicava espaço nos jornais e acuradas análises ao "panorama dos diretores" incluindo brasileiros como Armando Couto, Graça Mello, Rubens Petrilli, Sérgio Britto, Zé Renato, Antunes Filho, Marcos Jourdan. Além disso, engrandecia em seus textos as produções amadoras que realçava como "resultado de anos de renovação teatral". (R. Jacobbi, *Resumo de 1952*: *Os Diretores*, *Folha da Noite*, São Paulo, 09 nov.1952. *Apud* Alessandra Vannucci. *A Missão Italiana*: Histórias de uma geração de italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva. 2014.p.200-201. Segundo Vannucci "Em abril de 1955, a convite de Vianninha, batizou o repertório nacional do Teatro Paulista do Estudante (TPE) com o "curso prático de história do teatro brasileiro". Meses depois, apadrinhou a fusão entre TPE e Teatro de Arena, já instalado numa garagem da rua Teodor Bayma, em São Paulo, sob a direção do fidelíssimo Zé Renato". *Idem*, 2014, p.201.

[84] A respeito da crise da direção Ruggero Jacobbi escreve em 1959 o seguinte: "O encenador já não se sente como um construtor planimétrico; sua vigilância é levada a despertar aquelas tonalidades aéreas, vibrantes, que nascem fora da borda do traçado analítico. Cabe-lhe despertar uma vida fora do visível, cabe-lhe sugerir e provocar, por todos os meios, uma linguagem mais eloquente do que as palavras; cumpre-lhe evocar aquela vida que aflui despercebida, entre as rijas formas das coisas. É preciso que a própria linguagem do encenador seja transformada, renovada, enriquecida. Ele tem que iniciar os atores na vida subterrânea da representação. A psicologia dos gestos expressionais ensina-nos que o estado de espírito momentâneo de um homem se expressa tão bem em seus gestos e movimentos não controlados, em seus lapsus, quanto em suas palavras e posturas, em sua maneira de vestir, de agir sobre os outros e de receber a ação deles. O trabalho do ator com o encenador consiste em selecionar essa escrita surpreendente, essa linguagem plástico-vocal, esses sinais de uma mímica secreta que, como uma grafia subitamente decifrada, desvenda seu drama latente. A obra de arte moderna serve-se de fragmentos de sua diversidade chocante, opostos uns aos outros como outras tantas iluminações. O princípio do conjunto harmonioso, subordinado ao um cânone central, pertence definitivamente ao passado". (JACOBBI, "Introdução à Poética do Espetáculo", aula inaugural do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul, publicada em *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 mar.1958. Reproduzido em Fernando Peixoto, Um Teatro Fora do Eixo, p. 355-362).

à memória histórica da aventura italiana na Renovação, passou a simbolizar um legado da geração italiana contestado pela geração subsequente, sob a pecha de alienação e autoritarismo. Logo, o espaço para os diretores estrangeiros foi sendo deslocado para posição de descentramento. Acolhidos, inicialmente, no papel decisivo de pais fundadores, foram sendo, em alguns casos, preteridos pelo radicalismo nacionalista ao papel carregado de ranço de vilões. "Um provincianismo de evidente tolice transformou-os de uma hora para outra de gênios em arrivistas" (Magaldi,1980, p.55). Considerados até mesmo como culpados pelo retorno da velha agenda do teatro brasileiro em pautar suas bases nos modelos importados.

Na verdade, os encenadores europeus que vieram para cá, quiseram realizar no Brasil o que a Europa em ruínas não lhes permitia. As perspectivas italianas do pós-guerra eram sombrias e havia uma grande esperança ao mundo novo. "Os encenadores estrangeiros nada mais fizeram que utilizar no Brasil um processo de trabalho que havia vingado na Europa desde as últimas décadas do século XIX" (Magaldi, 1980, p.56). Portanto, não é justificável, argumenta Magaldi, o comentário acidamente crítico de José Celso Martinez Corrêa, contido num depoimento sobre o teatro brasileiro, segundo o qual "dirigir não é como no tempo do T.B.C., manter o equilíbrio dos atores, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado, dar ritmo aqui e ali, montar os cenários bem pesados de compensados e pronto". Menciona também o diretor, que "há toda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez cafonamente aristocratizante do T.B.C.". (Citado por Magaldi, 1980, p.56).

Magaldi esclarece:

> (...) para um encenador do T.B.C. a arte de dirigir nunca foi apenas manter o equilíbrio dos atores. Numerosas encenações do T.B.C. foram uma leitura muito pessoal e, por isso mesmo, discutível do diretor. Comentou-se muito a liberdade com a qual Adolfo Celi havia modificado o desfecho de *Seis personagens à procura de um autor*. O que não se deve esquecer, também, é que as ideias de cada geração se modificam insensivelmente, a ponto de uma não se reconhecer nos valores de outra. Se algumas das premissas do modernismo eram a ruptura, o desafio, o deboche, já a geração de trinta, no romance, buscou a construção, e a de quarenta e cinco chegou quase ao academismo, pelo exagero da pesquisa formal. Depois do desprestígio do texto, pela presença avassaladora do teatro de boulevard, o aparecimento de autores de mérito, no período do pós-guerra, levou os encenadores a uma atitude e de procura de melhor entendê-los encarná-los no palco sem reverência que os anulasse. O T.B.C. correspondeu a uma estética do momento, que era em grande parte a

> dos melhores conjuntos italianos, franceses e ingleses (MAGALDI, 1980, p.56)[85].

De fato, atores do Rio se mudam para São Paulo, ansiando encontrar melhores condições artísticas e financeiras. "Em março de 1953 estreia um novo conjunto paulista: a Companhia Delmiro Gonçalves, com *A falecida Mrs. Black*, de Dinner e Morum. Uma estreia excepcional, segundo a crítica, e sob a direção de um brasileiro – Rubens Petrilli de Aragão –, que marcava o início de uma nova geração teatral, oriunda das experiências do T.B.C.". (Magaldi, 1980, p.57).

Essa experiência de migração dos encenadores estrangeiros foi bem-aventurada e deixou marcas de construção na cena teatral brasileira moderna. Diante disso, uma convicção estava formada: a missão da direção cumprira-se. Sob essa ótica, a função dos diretores italianos, com seu conteúdo medular da direção como símbolo de modernidade, encabeçada por Silvio D'Amico (1887-1955), não pode ser minimizada a uma ideia *fora do lugar* (Vannucci, 2014*)*, nascida na cabeça de um pequeno grupo de diretores importados, que adotavam posições desenraizadas, cultivando anseios internacionalizantes para além da realidade nacional e desaprovada logo em seguida. Vendo com bons olhos, "parece ser, ao contrário, uma ideia viajante cuja adequação ao específico território metropolitano brasileiro da década de 1950 significou um impacto de inovação, integração e transformação grávido de consequências. Um 'transplante'" (Vannucci, 2014, p.301). No que concerne a Adolfo Celi "sua abjuração da fé universalista na direção por assumida *falta de uma tradição de intérpretes* significava também drástica redução do papel de pai civilizador e pedagogo que havia desejado para si" (Vannucci, 2014, p.306-307).

Objetivamente, a lista de encenadores até aqui citados e o eixo da produção teatral, a imagem capturada refletirá um momento de afirmação do teatro nacional, extremamente dependente, no princípio de seu processo de modernização, tanto da dramaturgia estrangeira quanto do encenador europeu. Porém no tocante à nova fase, conforme Faria (2002), o crítico Décio de Almeida Prado escreve em 1958: "Começamos, pois, a andar com as nossas próprias pernas", assinalando que, "se nos dissessem, há alguns anos, que um dia nos veríamos sem Celi e Ziembinski, sem Salce e Gianni Ratto, sem Bollini e Vaneau, pareceria o fim, o desastre, a catástrofe" (*apud*

[85] "O T.B.C. constituiu-se num padrão, que os mais jovens procuravam igualar. Se foi esse o objetivo de Madalena Nícol e Ruggero Jacobbi, ao formar novo elenco, Olga Navarro teve mais sorte com *A Endemoniada*, de Karl Schonherr, ao lado de Fregolente, e Madalena é muito elogiada, mais tarde, no desempenho de *O atentado*, de W. O. Somin". (Ver MAGALDI, 1980, p.56).

Faria, 2002, XIII). O posicionamento do crítico acompanha e reflete as realizações nos palcos em São Paulo entre 1955 e 1964, impulsionadas pela chamada reação nacionalista, a certo abandono das raízes nacionais, em nome de uma internacionalização que se fazia necessária – tomando de empréstimo as palavras de Décio – para atualizar esteticamente o nosso teatro. A consolidação da dramaturgia brasileira moderna, com encenações de textos de autores como Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Antônio Calado, Gianfrancesco Guarnieri, Ariano Suassuna, Millôr Fernandes é a própria arte do encenador que passa a ser assinada por brasileiros.

Em suma, todos esses aspetos observados podem ser uma boa *deixa* olhar as mudanças e transformações ocorridas no âmbito do acontecimento teatral e o seu fazer, e também, para a atividade pedagógica do diretor teatral, focando nas proposições junto à construção de práticas pedagógicas, concebidas com o intuito de orientar o ator em seu processo como sujeito ativo, dono da essência de si, consciente e apto para agir com autonomia na transformação de sua relação com o seu corpo e a sua subjetividade, isto é, suas emoções, memória, imaginação, desejos. Sob este ângulo, tratando da atividade pedagógica do diretor teatral, na aventura peculiar da cena, arte que, é fruto de autoria coletiva, que não comporta o isolamento de um artista e exige um trabalho compartilhado, essa é uma condição que, teoricamente, todo diretor-pedagogo deveria empenhar-se em garantir. Esta condição imposta, de certa forma, conduz o diretor (aqui faço uma generalização) à adoção de uma estratégia: fomentar um ambiente de interação e, produzir um vocabulário de caminhos concretos para serem percorridos ao longo dos ensaios. Dessa maneira, com sorte, conquista-se uma relação artística afim, ao flutuar em um clima de troca e identificação em que a equipe compartilha informações e "saberes", para além do pensamento totalizante sobre métodos e escolas.

Fala-se aqui, da horizontalidade, da informalidade da propagação desses "saberes", de diretores e atores que chegam ao universo da arte teatral movidos pelo desejo incontrolável de ali estar, levados pelas mãos do sonho, sem passar pelo processo seletivo de uma instituição formadora. No entanto, existe, paralelamente, a uma tradição informal – predominante na formação dos atores brasileiros – uma base de ensino que objetiva estruturar essa formação.

Sob essa perspectiva, as escolas de teatro, de modo geral, abriram as portas da via pedagógica a um número razoável de diretores de teatro, e lhes conferiu determinados recursos. Os ensinamentos dispensados pelos diretores-pedagogos foram, às vezes, a origem de verdadeiras experiências pedagógicas que tiveram um impacto real sobre países de acolhimento e das gerações de jovens criadores em formação. Foi o

caso do Brasil, onde Adolfo Celi, dotado de uma autêntica vocação pedagógica, consagrou-se, sobretudo, à formação de atores, não apenas no T.B.C. Nesse aspecto, dedicou-se ao ensino da interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo, na Academia de Teatro, escola filiada à Fundação Brasileira de Teatro (FBT), criada em 1955 pela atriz Dulcina de Moraes. Estudaram e se formaram na referida escola – que seria transferida para Brasília no início dos anos 1970 –, numa curta lista, Jacqueline Laurence, Ivan Albuquerque, Rubens Corrêa e Yan Michalski. Além disso, vale sublinhar que Celi "reivindicou apoio para o ensino do teatro e, aumentou seu compromisso didático ministrando aula de interpretação em uma salinha do Patronato da Gávea, do lado do Tablado, alternando o horário com um capitão do exército que instruía os atores-alunos na esgrima". (Vannucci, 2014, p.221).

Por fim, um último ponto merece ser acrescentado. Frequentemente o "mestre-diretor" acumula o esforço de ajudar o ator a alcançar o verdadeiro salto triplo no jogo da cena, isto se dá, sob um exame atento e paciente que visa reconhecer os mecanismos para o êxito deste momento. Passo a passo ele toma à dianteira do jogo e, se põe a tirar da frente do ator o máximo possível de "obstáculos" com base no seu armazém de possibilidades adquiridas especialmente em parcerias que se desenvolvem no caminho da cena. Mas o desafio implica o risco: O ator joga sua matéria viva, saltando armadilhas, em cena. Logo, seu triunfo está condicionado à sua grandeza potencial para criar, num relance, soluções frente ao inesperado, pronto para emboscar sua entrega ao risco no território das fronteiras impostas pelas leis que regulam o jogo. Estas marcas surgem paradoxais? Talvez, paradoxais como a própria arte do ator, que celebra o humano na lábia da "mentira verdadeira". Sob este ângulo, afrontar o sistema lógico de métodos pedagógicos, acionar mecanismos provocadores, tirar a rede de proteção para o salto triplo, não seria, quem sabe, também, uma possibilidade a oferecer na parceria com o mestre-diretor?

1.3.3. A Antológica Dulcina de Moraes: A Atriz-Diretora-Pedagoga

> Eu não dou aula para formar atores. É para muito mais do que apenas isso. É para criar a mentalidade da dignidade da nossa arte. Isso é importantíssimo. (DULCINA DE MORAES).

Da atriz Dulcina de Moraes (1908-1996), vale a pena deter rapidamente o olhar sobre a sua faceta de diretora-pedagógica, tomando como base a obra de Sérgio Viotti, *Dulcina e o teatro do seu tempo* (2000). Portanto, não parece excessiva a ênfase do autor (2000, p.16) no prólogo: "Creio que é importante deixar tudo isto documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão".

Dulcina de Moraes abriu uma escola que alcançou reconhecimento indiscutível, devido à sua devoção pelo ensino como etapa preparatória de acesso a uma profissão às vezes excessivamente desprovida de bases técnicas. Nesse sentido, a atriz e diretora-pedagoga concentrou todos os esforços na concretização de um ideário: capacitar tecnicamente uma geração de artistas de teatro que aprofundassem as relações entre a teoria e a prática teatral aperfeiçoando sua visão sobre o teatro, em virtude das transformações que começam a se desenvolver na cena teatral brasileira, a partir do final dos anos trinta, logo a seguir ao início das experiências teatrais do Teatro do Estudante do Brasil e ao impacto da encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues pelo "Os Comediantes".

O ideário de Dulcina desvela uma questão essencial deste período do teatro brasileiro: a modernização teatral tendo como sustentação a formação e o desenvolvimento técnico de todos os artistas engajados nesta transformação das práticas teatrais brasileiras.

Viotti escreve sobre Dulcina (2000, p.556) "Vibro muito mais como diretora do que como intérprete. E tenho razões epicuristas para isso: sou uma ambiciosa de emoções e a direção me dá mais prazeres. A intérprete está em segundo plano". A declaração diz respeito a uma resposta de Dulcina quando sondada em uma entrevista em 1956, sobre os papéis que mais gostava de representar. Tais palavras evidenciam, portanto, o fascínio que a atriz tinha pela direção teatral. Não muito distante deste episódio, precisamente em 1961, em outra entrevista, para a jornalista Ruth Martins do *Jornal do Dia*, de Porto Alegre, quando a pergunta era sobre ela dirigir-se, Dulcina diz o seguinte: "Sim, eu mesma dirijo. E não sei dizer o que é mais maravilhoso, se viver como atriz ou como diretora. Parece que como diretor a gente pode construir várias vidas, o prazer é mais vasto mais completo" (Viotti, 2000, p.556). Em contrapartida, era

comum ouvi-la enfatizar repetidas vezes sobre os dois tipos de diretores, isto é, os que dirigem espetáculos e os que dirigem atores. A despeito de ter sua assinatura na direção de grandes espetáculos no Teatro Municipal, ela afirmava categoricamente ser uma diretora de atores. Por este ângulo, é possível visualizar a professora Dulcina de Moraes tomando a frente para tirar de cena a intérprete, a mulher da ribalta Dulcina de Moraes, fato que, verdadeiramente, acabaria acontecendo, pois, a dedicada mestra, ensinou até pouco antes de morrer, em 1996. Nesse sentido, louva-se a sorte bendita dos atores brasileiros que tiveram escolas para frequentar, "deixando de lado as melhores qualidades e as falhas mais comprometedoras, as escolas dão, quando pouco, uma orientação. Sem isto, é como ter um guia de viagem desprovido de mapas. Sem estradas, qual é o caminho certo a seguir?" (Viotti, 2000, p.556).

Ao tratar deste assunto, importa sublinhar que as referências históricas no que concerne à formação artística de Dulcina, nos mostram que a atriz é ilustre membro daquele grupo de atores *mambembeiros* que no próprio exercício cotidiano do palco, realizavam o aprendizado básico para o desenvolvimento de apanhados técnicos pessoais e destinados a, no próprio ambiente do palco, experimentar um incessante processamento atorial de aperfeiçoamento. Com efeito, o aprendizado no interior do processo cênico, foi o que se deu com os membros da família Moraes que eram igualmente parceiros de profissão: seus pais, Conchita e Átila também pais-colegas, suas irmãs, duas das quais, Edith e Ruth, haviam sido, do mesmo modo, irmãs-colegas, os sobrinhos, Sonia e Luis Carlos, atores como os avós e a bisavó materna. Sem esquecer, naturalmente, Odilon, seu marido-colega. Apesar de não ter tido educação formal em teatro, Dulcina teve o apoio valioso de sua família, que representava, toda ela, mais de oitenta anos da história do teatro brasileiro. Portanto, ela não mente quando diz: "Nasci no teatro. As mamadeiras tomei-as ouvindo estudar papéis, ao sabor das excursões de meus pais, aqui e ali, onde fui educada" (Viotti, 2000, p. 21). Quanto ao apoio familiar, este, era a sua maior riqueza, era profissional. Sua casa era sua coxia de onde ela observava inevitáveis ensaios. Ensaio, este era o nome da brincadeira que ela cresceu ouvindo. E avançava nos seus "anos formativos" ao ingressar na companhia de Leopoldo Fróes saltando de cabeça no profissionalismo, atenta a cada detalhe do que acontecia a sua volta. "Absorvia. Absorvia." Ao pronunciar a palavra, "Dulcina faz das duas mãos, voltadas para seu busto, garras que se fecham, apreendendo" (Viotti, 2000, p.556). O tratamento recebido na companhia de Fróes seguia um padrão, sem concessões a ela por ser a caçula. O ritmo dos ensaios não podia ser alterado para uma possível orientação particular. Diante disso, não é demais reafirmar, Dulcina criou seu

próprio método de aprendizagem, quer dizer, estudar em casa e *fazer* nos ensaios. Contando para a realização de seu papel, apenas com a parceria silenciosa de sua *vontade* e imaginação: "Imaginação era o que não faltava à atriz que (também silenciosamente) se fizera "aluna" dos elencos de "feras" experimentadas que a cercavam. Era saber VER e ousar FAZER o que ela sempre soube realizar" (Viotti, 2000, p.556).

Ainda de acordo com Viotti (2000), em outubro de 1966, por ocasião de sua temporada em São Paulo para fazer Sófia Swolinska[86] em uma entrevista para o *Estado de São Paulo*, Dulcina disse: "Se tive escola? Posso afirmar com categoria: sim! Os mestres foram meus pais. E que mestres! Desde menina, nos bastidores, aprendi com eles a base para depois alcançar a posição que hoje desfruto" (Viotti, 2000, p.557). Contudo, desta afirmação salta a curiosa indagação: Como transmitir aos jovens – que passam longe do estado de exceção da atriz – um conhecimento que eles não poderiam adquirir, a não ser através de aulas? Na percepção de Dulcina "O ator nasce, não se improvisa". Muito embora pondere "que ele precisa de orientação, de escola que lhe dê receitas e conhecimentos técnicos. A escola não dá vocação nem talento, mas oferece mão firme para que o ator vença mais depressa. Antigamente as coisas eram mais difíceis, pois tínhamos um só fator para vencer: a prática" (Viotti, 2000, p.557).

Com efeito, essa ponderação leva Viotti a presumir se não se pode ensinar alguém a ser ator, do mesmo modo, teoricamente, não se pode ensinar a ser professor, referindo-se a habilidade de ser um bom professor. Em relação ao professor de interpretação, ele afirma que este não pode deixar de ser ator, ter domínio sobre os assuntos do palco, projetar-se nele, enfim, representar. Condição que remete imediatamente à Dulcina de Moraes que teve curiosamente, segundo o autor, sua vida profissional dividida em duas fases equivalentes: tinha trinta e dois anos de carreira de atriz quando criou a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), no Rio de Janeiro, no teatro que leva hoje o seu nome, e deu início às suas atividades como professora em 1955. A partir de 1972, se transfere para Brasília, e cria a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes inaugurada em 07 de março de 1982, a faculdade será mantida pela FBT. Deste ponto, até ir, pouco a pouco, abandonando o magistério em decorrência dos problemas de saúde, outros trinta e dois anos. O ator e a "mestra" (termo que usava, às vezes, em lugar da palavra professora) no mesmo nível de condições. "Ensinar é um amor tão grande quanto representar", repetia Dulcina como um mantra, ansiando sempre pelo encontro com alunos potencialmente talentosos, para que ela pudesse fazer florescer

[86] Personagem da peça *Vamos brincar de amor em Cabo Frio*, direção de Sérgio Viotti (1965). No elenco: Além de Dulcina, Marcia de Windsor e Jardel Filho.

este talento: "o cuidado que é preciso ter para que eles desabrochem. Para que se descubram. Para terem segurança de que são capazes de fazer, ir em frente!" (Viotti, 2000, p.557). Quanto aos que a criticaram por ter trocado as luzes do palco pela sala de aula, dava-lhes a réplica à altura. Podia ter se afastado da ribalta, sim, mas permanecia no Teatro, porque estava ensinando o ofício teatral, passando adiante essa arte. Fato que para ela tinha igual importância. Em um rompante, chegou a dizer que não era professora, mas sim atriz. Certamente, o que seria mais exato dizer, "era uma atriz-professora. Tudo se mesclava. Como antes. A atriz-empresária. A atriz-diretora. Agora, a atriz-professora". (Viotti, 2000, p.557). Para Dulcina de Moraes, ensinar teatro era exatamente o mesmo que estar fazendo teatro. Não levava em conta a ausência do público, não ter seu nome iluminado nos cartazes à entrada do teatro, não ser ovacionada ao fim do espetáculo. "Como a personagem Mame[87], que dera tanta alegria, ela estava abrindo portas para aqueles jovens. Portas que levavam a maravilhas nunca imaginadas" (Viotti, 2000, p.557).

O que Dulcina ergueu com o seu trabalho, e em torno de si, ninguém e nada lhe poderão tirar, como se pode conferir no registro da atriz Fernanda Montenegro:

> Como atriz, eu me formei vendo o teatro carioca, mas me estruturei nos cinco anos em que vivemos em São Paulo. Dulcina de Moraes, para mim, como personalidade no teatro, é a pessoa que mais fez por nós no século que passou. Ela desde cedo fez a sua companhia, no início só de peças nacionais. Ela abrasileirou a prosódia nos palcos do Brasil, porque o sotaque *nobre* era português. Ela tirou o ponto. Construiu cenários. Tirou os telões pintados. Teve um repertório extremamente qualificado. Ela acabou com a *carteirinha de prostituta* das atrizes e conseguiu o dia de descanso obrigatório. Ela patrocinava inúmeros concursos de peças para descobrir atores e autores. Muitos autores e atores nasceram aí. Dirigia muito e dirigia bem. Uma coisa que Dulcina também introduziu, antes de Ziembinski, foi uma iluminação dramática, não aquela luz geral; havia uma sofisticação de iluminação nos espetáculos de Dulcina. Quando ficou mais idosa, ela fundou uma escola de teatro. Do ponto de vista de visão cultural, educacional, social mesmo, a Dulcina teve uma presença única no nosso teatro (BARBOSA, 2009, p.62-63).

À luz destes acontecimentos, não é desmedida a expressão "a antológica Dulcina", usada por uma jornalista. Ela pertence, desde o berço, ao universo das legendas. Representa, num corpo só, mais de seis décadas de teatro brasileiro. Assim sendo, concluo aqui, tomando de empréstimo as palavras de Procópio Ferreira direcionadas, na verdade, ao extraordinário ator Francisco Correia Vasques, pois tais palavras são ilustradas à perfeição pela excelsa artista Dulcina de Moraes com a sua

[87] Personagem da peça *Tia Mame*, de Jerome Lawrence e Robert E. Lee. Tradução Odilon Azevedo, Teatro Bela Vista, 09 mar.1962, São Paulo.

trajetória de atriz e diretora-pedagoga no teatro brasileiro. Ferreira (1979, p.44): “A boa semente, jogada à terra, sem preocupação de plantio, rebentou em poderosa árvore fecundíssima, cada vez mais robusta, crescendo gloriosa pelo futuro adiante…”

Capítulo 2 – GERAÇÃO T.B.C.: "UM PROPÓSITO PARA UMA ÉPOCA"

> Hoje em dia eu vejo que o teatro do T.B.C. era eclético, era elitista, tinha todas essas falhas. Mas tinha uma coisa encantadora: aquele teatro, aquela sensibilidade do T.B.C. pertenciam àquele momento. Não poderia ser feito depois, como não pode mais ser feito hoje (…) Foi no momento certo. Mas, de qualquer maneira, foi um teatro que encantou a minha geração (ANTUNES FILHO, *Dionysos*, nº.25, 1980, p.137).

2.1. A Era Inaugural: Fase Amadorística do T.B.C.

É importante como ponto de partida para a escrita deste item da tese retornar ao tema – tateado no capítulo precedente – que percorre o circuito do movimento de renovação teatral, que se inicia em fins da década de 1930 e se desenvolve na década de 1940. E em ação, pode-se dizer, quase paralela nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, através da atuação de grupos amadores, que dá origem ao teatro brasileiro moderno. Relembrando que os grupos amadores buscaram interferir no panorama teatral estagnado do período citado, desafiando a hegemonia, e um prestígio, aparentemente inabalável, das companhias profissionais preponderantes na virada dos anos 1930 para os anos 1940: "Os jovens começaram a difundir uma ideia de organização diferente dos elencos, até então norteada pela noção de conjunto e de atores-comediantes, propondo a ruptura com o velho conceito de *emploi*[88] e a hierarquia das especializações" (Faria, 2009, p.101). Vale observar que, gradativamente, esta prática se ampliou do amadorismo para o teatro profissional. A força inspiradora dessas iniciativas amadoras, vinha dos movimentos de vanguardas europeias que ocorrem desde o final do século XIX, e que tinham como pressupostos a primazia dos encenadores, a montagem dos espetáculos norteada pelo conceito de encenação na defesa de um teor poético consistente para a dramaturgia.

Por esta senda, o amadorismo como forma de teatro alternativo, propunha a renovação do repertório, interpretação não virtuosa e realização do espetáculo incorporando a visão centralizadora de um diretor. O ator que se revela nos grupos

[88]As companhias teatrais dedicadas ao teatro declamado seguiam a classificação de *emploi*, ou seja, refere-se ao "tipo de *papel* de um ator que corresponde à sua idade, aparência e seu estilo de interpretação" (Pavis, 2011, p.121). O *emploi* é "uma síntese dos traços físicos, morais, intelectuais e sociais" de um perfil de personagem que melhor se enquadra no perfil do ator. Existem alguns critérios dos quais se podem estruturar a classificação dos *emplois*, a saber: o nível social (o rei, o valete, o dândi); o figurino (papel com capa: primeiros papéis e pais de comédia; papéis com colete: aldeões da ópera cômica portando colete e calção); e o caráter (a ingênua, o apaixonado, o traidor, o pai nobre, a ama etc.). Este último critério – o caráter – não é errado dizer, era o mais praticado no teatro brasileiro (*Ibidem*, 2011, p.121). Assim sendo, os elencos teatrais deveriam dispor, no mínimo, de um intérprete para cada papel.

amadores, segundo Mariângela Alves de Lima (1985, p.42) "é uma figura sóbria, orientada por um diretor fora de cena, cioso da contenção necessária para compor o movimento geral da cena". É também, "um artista informado sobre a intenção geral de uma obra criada em conjunto". Portanto, nesta configuração, já não se adequa ao ator que se arrisca para além da boca de cena com gestos exacerbados estabelecendo uma comunicação direta e aberta com a plateia. Por essa razão, segundo Lima (1985, p.42) "tanto no teatro de contorno épico como o *Auto da Barca do Inferno*, feito pelo Grupo Universitário de Teatro, como no drama contemporâneo encenado pelo Grupo de Teatro Experimental, o ator deve realizar o desígnio comum da encenação".

Para enfatizar o papel renovador do amadorismo, particularmente em São Paulo, sublinho alguns aspectos do movimento paulista que, conforme Fernandes (2012, p.57), durou de 1942 a 1948 e culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.) e da Escola de Arte Dramática (EAD). "A EAD tinha ambição intelectual, respeito pelo trabalho braçal que o teatro envolve, disciplina compatível com uma profissão que exige presença física e pontualidade, e acesso irrestrito à inteligência e à arte" (Góes, 2007, p.55). O T.B.C. e a EAD, neste momento, representariam a sistematização da necessidade de lapidar um novo ator, apto para dar conta do repertório culturalmente elevado recém-proposto, direcionado para um elaborado cultivo artístico do palco.

Sobre tal enfoque, a discriminação e análise dos objetivos estéticos definidos, precisos do teatro amador em São Paulo, não servem apenas para uma melhor compreensão da dinâmica dos acontecimentos. Não há possibilidade de se imaginar os contornos do propósito basilar para a inauguração do T.B.C. sem apresentar alguns dos elementos e agentes envolvidos, ou sem articular alguns módulos desse contexto. Afinal é a partir da relação imbricada estabelecida entre esses grupos amadores na primeira fase da cena do T.B.C., que a companhia profissional forma sua identidade teatral, fundamenta os eixos que sustentam as práticas artístico-pedagógicas, constrói e desenvolve seu percurso artístico.

Nessa direção, é interessante perceber que, de alguma forma, historicamente a ação renovadora do amadorismo é fato que se observa relativamente comum na história do teatro. Tal fato, como aponta Almeida Prado (1996, p.38), aconteceu na França com André Antoine, e na Rússia, com Stanislávski[89], elementos fundamentais para a emergência e o florescimento do naturalismo. Também aconteceu nos Estados Unidos, ainda segundo Almeida Prado (*idem*), com os *Provincetown Players*, determinante para que Eugene O'Neill reformulasse a dramaturgia americana. O eixo central a partir do

[89] Konstantin Sergueiévitch Alekseiev Stanislávski (1863-1938), ator e encenador russo, em 1898, fundou o Teatro de Arte de Moscou.

qual se organiza o gesto renovador, em suas linhas gerais, repete o mesmo circuito: "um teatro excessivamente comercializado, grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver", "a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais".

No Brasil, é possível afirmar que somente a partir de 1940 é que o amadorismo começa a expandir seu campo de ação e ganhar consistência, isto ocorre à medida que a prática, aplicada acima das cogitações teóricas, forçosamente leva os amadores a delimitar com exatidão os seus objetivos. Nesse sentido, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, o discurso dos amadores, na essência, converge para os mesmos postos-chaves, pontos de interligação e de história comum entre eles, que podem ser encontrados nos depoimentos daqueles que participaram do ciclo de renovação teatral e da leitura de documentos e registros da fase em questão. Vejamos como "Os Comediantes[90]" definiam seus propósitos declaradamente renovadores:

> Os Comediantes, organização de artistas para o estudo do teatro, vêm desenvolvendo em nosso meio (...) um constante trabalho de aprimoramento do espetáculo teatral, procurando levantar com a ajuda do interesse do público, o nível cultural do espetáculo... (Processo 24.694 de pedido de subvenção de Os Comediantes ao Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, 20 mar. 1944 *apud* Bernstein, 2005, p.54).

E Alfredo Mesquita (SNT, 1977, v.II, p.25-26), criador do Grupo de Teatro Experimental, lembra que, "(...) este grupo nosso tinha um ideal maior, ou seja, levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro cultural e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época".

A influência que se faz sentir de forma predominante nos jovens entusiastas amadores do Rio e de São Paulo, determinados a dar uma nova feição à arte do teatro no Brasil, chega pela via da revolução efetuada na cena francesa. Encontram-se aí as proposições inspiradas nas ideias teatrais de Jacques Copeau, que receberam por meio

[90] Constituído originalmente como grupo amador, pelo trabalho da atriz Luisa Barreto Leite, do crítico e tradutor Brutus Pedreira, do pintor e cenógrafo Santa Rosa; depois profissionais, inicialmente conduzidos pelo diretor Adacto Filho e, a partir de 1943, pelo ator e diretor polonês Ziembinski, que tinha chegado ao Brasil em 1941, destacando-se com uma belíssima encenação de *Pelléas et Mélisande*". Segundo Jacobbi,"(...) Naquele tempo, a produção de teatro era ainda um monopólio do Rio de Janeiro, os outros estados e cidades recebiam apenas um reflexo. Os Comediantes agiam no Rio, mas viajaram diversas vezes com o seu repertório – O'Neill, Anouilh, Montherlant, Pirandello etc. – para São Paulo e outros lugares" (JACOBBI, Teatro no Brasil, 2012, p.114).

do *Cartel des 4*[91]*,* subsidiadas pela leitura dos textos, e dos espetáculos de Louis Jouvet apresentados durante sua estadia no Brasil. Impossibilitado de retornar à Europa devido à guerra, Jouvet acabou permanecendo no Brasil por dois anos, período em que os espectadores de São Paulo e do Rio tiveram a oportunidade de assistir a um primeiro exemplo de encenação, experiência que, certamente, foi um catalisador importante para formar um padrão estético diferenciado em relação àquele praticado pelo profissionalismo brasileiro. Considerando-se a difusão das ideias teatrais de Copeau e de seu maior representante no país é preciso salientar que: "Mais do que divulgar as ideias de Copeau, o que Jouvet fez foi torná-las concretas, visíveis e palpáveis aos olhos do público teatral brasileiro" (Bernstein, 2005, p.102).

O francês Jacques Copeau (1879-1949), crítico literário, fundador e diretor da *Nouvelle Revue Française*[92], acreditava ser o texto o elemento fundamental da representação. O caráter despojado do espetáculo configura traço significativo do seu trabalho à frente de seu mais importante empreendimento, o teatro Vieux-Colombier. De acordo com Flora Sussekind (2005), a encenação para ele, "não é o cenário: é a palavra, o gesto, o movimento, o silêncio". "Jouvet foi considerado seu sucessor e compartilhava com Copeau o desprezo a teorizar, em favor de uma atuação mais intuitiva do que sistemática". (Sussekind, "Prefácio" *A Crítica Cúmplice*, 2005, p.13).

Podemos dizer que o enorme preparo intelectual de Copeau, favoreceu o estudo e a assimilação das mais relevantes correntes cênicas, sobretudo na esfera do Vieux-Colombier. De acordo com Silva (1988), Copeau conheceu e seguiu de perto dentre outras, "as pesquisas e realizações de (...) Meyerhold, Stanislavski, Dantchenko, na

---

[91] Os teatros do *Cartel*, reunindo os diretores, Jouvet, Dullin, Baty e Pitoeff, tinham como pressupostos transformar a cena francesa no período entre as duas guerras mundiais, por intermédio de espetáculos que se distinguiam pela unidade e, particularmente, pelo respeito ao texto, que adquire assim um valor privilegiado. A representação é colocada a serviço do drama, de sua força poética. Destaca-se ainda que o russo Pitoeff havia trabalhado com a lendária atriz Vera Komissarjevskia e foi um inovador, o primeiro a encenar Bernard Shaw e Pirandello na Europa.

[92] No relato de Jean Duvignaud, "Jacques Copeau em uma crônica da *Nouvelle Revue Française* de 1909, contrapõe o comerciante verdadeiro às "pessoas de ofício", desejosas de "se corromperem na multidão", através das quais, "tudo o que se refere ao teatro fica logo diminuído, deformado, corrompido". Contra a "industrialização desenfreada que cada dia mais cinicamente, degrada o nosso palco francês e afasta o público culto, o monopólio da maioria dos teatros por um punhado de pândegos assalariados de mercadores descarados", ele pretende criar um lugar privilegiado, onde se possam "produzir obras fortes". Esse lugar que será o *Vieux Colombier*, cuja a inauguração é assim anunciada por Copeau, tornará possível "restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza". Explicando o que será o funcionamento do *Vieux Colombier*, contrapõe o seu teatro aos de *boulevard* , pertencentes às grandes *vedettes*, que impõem aos diretores despesas ruidosas, falseiam o equilíbrio da interpretação, chamam para si todo o interesse que o público já não tem pela peça e reduzem o talento do autor à simples condição de proporciona-lhes oportunidades de vencer. Tendo diante de si as quinhentas cadeiras do *Vieux Colombier*, Copeau não pretende ceder a nenhuma preocupação comercial. E esses lugares são "os mais baratos de Paris", com um sistema de assinaturas que permite reduzir os preços e garantir a volta de espectadores. (DUVIGNAUD, 1972, p.158).

Rússia; de Max Reinhardt, Littman, Fuchs e Erler, na Alemanha; de Gordon Craig e Granville Barker, na Inglaterra" (Copeau, 1970, p.96 *apud* SILVA, 1989, p.31).

A influência de Copeau já se evidenciara no Brasil, na década de 1920, no interior do Teatro de Brinquedo, fundado em 1927 por Eugênia (1898-1948) e Álvaro Moreyra (1888-1964). Esta iniciativa recheada de boas intenções, contudo, não chegou a propor mudanças de significativo impacto junto ao processo de renovação da cena brasileira, talvez em razão da falta de clareza do perfil teatral de seu idealizador. Eis sua definição, na ocasião, a respeito do que se ambicionava implantar: "Eu sempre cismei um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências..." (*apud* Gustavo Dória, *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, SNT, 1975, p.30). Em todo caso, vejamos o que diz sobre tal influência Álvaro Moreyra:

> A verdade é que o Teatro de Brinquedo começou a se formar em mim em outubro de 1913, quando levado por meu amigo Pierre Beu Rouge, pude assistir Jacques Copeau dirigindo os últimos ensaios da Companhia do Vieux-Colombier em Paris (DÓRIA, 1975, p.28).

No que diz respeito à atuação, para Maria Tereza Vargas (2013, p.97), caso tivesse tido continuidade, o teatro de Álvaro Moreyra não teria ficado apenas no pioneirismo, mas teria formado uma escola de novos intérpretes depurados não só pela dramaturgia enxuta de *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, de Álvaro Moreyra, e, sobretudo, *Voulez-vous jouer avec moi?* de Marcel Achard, "quanto pelos textos que prometia encenar e que, certamente, iriam dar novas cores à maneira de fazer chegar até o público uma peça de teatro".

Copeau estava também nas origens do Grupo Universitário de Teatro (GUT). Décio de Almeida Prado (SNT, 1977, v.II, p.40) esteve na França em 1939 durante dois meses e meio e, além de ver algumas companhias célebres ligadas ao trabalho do mestre francês, assistiu na capital francesa a uma conferência do próprio Copeau.

Ainda, conforme Silva (1989) "na montagem de estreia de Os Comediantes, um de seus principais mentores intelectuais, Brutus Pedreira, usou nada mais nada menos do que o esquema de marcações feitas por Copeau e Baty, para *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello, que foi entregue ao diretor do grupo Adacto Filho" (Barsante, 1982, p.41 *apud* Silva, 1989, p.33-34).

A partir deste contexto, é de suma importância a colaboração dos estrangeiros que aqui chegaram. O exemplo paradigmático é o de Ziembinski que, com "Os Comediantes" chacoalharia o cenário artístico brasileiro em sua versão de *Vestido de Noiva*: "Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista,

incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório". (Almeida Prado, 1996, p.40). A relevância dessa conjugação de elementos estrangeiros para o teatro é visível nos discretos rastros deixados por Louis Jouvet em sua passagem pelo Brasil: "O Jouvet fez desde peças recentes até peças do inicio da carreira dele, juntamente com o Copeau. (...) Nós todos íamos ver. Aliás, toda a cidade. Esses encontros eram no Municipal" (Almeida Prado, "Apêndice" Bernstein, 2005, p.300).

Como participante direto do movimento de renovação do teatro brasileiro, em particular do movimento amador, nota-se claramente que as formulações do pensamento de Décio de Almeida Prado acompanham em seus textos os traços da visão renovadora, impulsionados pelos moldes do teatro moderno francês. Não à toa que em "O Teatro de "Louis Jouvet" em São Paulo, texto que se encontra publicado em *Clima*[93]*,* ao falar sobre as características essenciais desse teatro, Décio articula uma recepção extremamente positiva e oportuna à obra de Louis Jouvet:

> Foi para São Paulo uma oportunidade única a estadia do teatro de Louis Jouvet entre nós. Para quem segue, ainda que ligeiramente, a crônica francesa, esse nome evoca quase 30 anos da evolução de sua arte teatral. Evoca, de início, o nome de Copeau, a quem Jouvet deve os seus primeiros sucessos na carreira de ator, e que soube com o Vieux-Colombier não só ter uma ação momentânea de grande interesse, ao criar um núcleo de arte isento do comercialismo e da futilidade corrente então nos palcos franceses, mas principalmente insuflar em seus jovens colaboradores tanta dedicação e tanta fé no destino do teatro, que seu ímpeto iria se transmitir a eles, propagando-se e influenciando toda a cena francesa. Um desses discípulos era Jouvet. (O Teatro de "Louis Jouvet" em São Paulo, Revista *Clima*, n.3, agosto de 1941 *apud* Bernstein, 2005, Apêndice I, p.255)

Destaco algumas considerações teórico-conceituais presentes no texto, que segundo o autor, servem para melhor compreensão do espírito do teatro que nos visitou: "É necessário esclarecer, em primeiro lugar, que Jouvet acredita no que ele chama de 'convenção teatral', acordo entre o autor, o ator e o público para criar um espetáculo, cada um colaborando para que a ilusão seja perfeita e a emoção apareça". "Outro elemento fundamental, ao lado da crença na 'convenção teatral', para a completa caracterização do teatro de Jouvet é a valorização do texto, a submissão de todos os outros componentes do espetáculo teatral a ele". (Almeida Prado, O "Teatro de Louis Jouvet" em São Paulo, Revista *Clima,* n.3, agosto de 1941 *apud* Bernstein, 2005, p.256-

[93] A fundação da revista *Clima*, em 1941, agrupou jovens que tinham como propósito instaurar um pensamento crítico sobre o Brasil naquele momento. Vão constituir o núcleo básico da revista, Antonio Candido, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Moraes Rocha e Décio de Almeida Prado. Com o estímulo inicial de Alfredo Mesquita para a criação de *Clima*, esse grupo de intelectuais iniciou-se no exercício da crítica cultural transitando entre o ensaio e o jornalismo, dirigindo-se a campos artísticos variados. O novo periódico circulou entre 1941 e 1944, ficando a crítica teatral em *Clima* sob os cuidados de Décio de Almeida Prado.

258). Em síntese, o que Décio esboça aqui é a crença na convenção teatral e submissão ao texto, como os dois princípios que orientam a arte teatral de Jouvet[94].

Assim sendo, no ponto de vista do crítico, na medida em que um ator e diretor de teatro que tanta importância dá ao texto e à criação literária é perfeitamente natural que atraísse para o seu teatro os dois escritores teatrais, em sua opinião, mais inteligentes da França contemporânea.

> Nasce desse acordo entre o autor e o ator uma harmonia que envolve todo o teatro. Jouvet soube evitar, pois, não sem um certo heroísmo, o erro mais frequente entre todos os intérpretes; o de se acreditar maior do que o interpretado. A atitude comum do ator célebre, como a de todo *virtuose*, é a de tender cada vez mais para peças que lhe permitam exibições de qualidade pessoais, como se a interpretação fosse um fim em si mesma. Jouvet não. O teatro de Giraudoux, ponto culminante de sua carreira, dá pouca margem em geral ao ator. Quando representado como deve ser, os atores desaparecem, ficando apenas a beleza e a poesia do texto. Nenhum virtuosismo ou exibição pessoal é, nele, permitido. O virtuosismo, aqui, deve ser o desaparecimento do intérprete ante a grandeza da obra interpretada. A disciplina de Jouvet a esse respeito é absoluta. Lembremo-nos de sua frase ao falar da interpretação de Knock: "Quando represento Knock a minha principal preocupação é a de obedecer o melhor possível a esse texto admirável e soberano" (ALMEIDA PRADO. O Teatro de "Louis Jouvet" em São Paulo, Revista *Clima*, n.3, agosto de 1941, *apud* BERNSTEIN, 2005, p. 259).

Essa fase de mudança de conceitos estéticos seguiu a orientação de um pequeno número de agentes pioneiros desse processo naquele momento histórico. Ocupam um lugar de destaque entre estes, dois nomes cujas trajetórias confundem-se com a própria história das atividades amadoras, pela abrangência de suas atuações, de fôlego longo, e pelas contribuições que trouxeram, integrando-as no projeto renovador do amadorismo, a fim de que as transformações almejadas chegassem a tomar forma e se sustentassem: Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro, Alfredo Mesquita (1907-1986), em São Paulo.

Paschoal Carlos Magno, como diretor do Teatro do Estudante do Brasil ou no papel que desempenha de dinâmico incentivador de festivais realizados nos mais diversos lugares, pela ótica de Almeida Prado (1996, p.39) "nunca dispensou por completo aquela margem de improvisação inerente à atividade amadora, exercendo

[94] Nesse sentido Jouvet afirma: "o papel existe mais intensamente do que o comediante e que o desempenho. O personagem existe além do comediante. (...) O texto do autor é para o comediante uma transcrição física. Deixa de ser um texto literário. A peça, ao ser lida, coloca o ator num estado físico de entusiasmo ou prostração que antecede a qualquer outra consideração. Esse estado físico é um autêntico processo de ficar possuído. (...) Durante o ensaio o ator serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de verdade acessível aos olhos e aos ouvidos do espectador. Nós nos espantamos ao ouvi-lo, porque na realidade o ouvimos" (JOUVET, 1954, p. 153, 173, 211 *apud* SILVA, 1989, p.31-32).

influência mais pelo entusiasmo do que pela preocupação com os aspectos artesanais da arte de representar". "Pode-se dizer que Alfredo Mesquita restringiu deliberadamente o seu campo de ação, para explorá-lo em profundidade, empenhando-se em aparelhar moral e tecnicamente o nosso incipiente teatro profissional". Ao passo que Paschoal Carlos Magno, "agindo antes em extensão, inclusive geográfica, alargou o seu raio de atividades até abarcar praticamente o Brasil inteiro" (Almeida Prado, 1996, p.39).

No Teatro do Estudante do Brasil de acordo com Silva (1989), Paschoal Carlos Magno buscou, para ensinar seus atores-estudantes, Itália Fausta (1889-1951). Convidada para encenar *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, como espetáculo de estreia do Teatro do Estudante. A veterana atriz, não obstante pertencer a outra geração teatral, enfeixava, em suas noções de encenação, uma nova postura estética e ética perante o teatro para os novos atores que, por serem estudantes, tinham maior facilidade de assimilá-la. Itália Fausta contava na época a seu favor, segundo Maria Tereza Vargas (2013), praticamente, com quarenta anos de teatro iniciados no movimento filodramático italiano em São Paulo, tendo inclusive participado de uma companhia dramática, o Teatro Popolare, de Enrico Cueno (na qual fora protagonista de *Giulietta e Romeo*). Experiente, passou para o teatro profissional com Cristiano de Souza (1864-1935) e Lucinda Simões (1850-1928). Atuou em textos clássicos, em peças de Sudermann, Henry Bataille e D'Annunzio e não deixou de experimentar as novidades do Teatro da Natureza, do Teatro de Brinquedo e do Teatro Escola de Renato Vianna. Segundo Vargas (2013, p.98), "Era, naquele momento, ainda que por linhas tranversas, a pessoa mais qualificada para dirigir a montagem de Shakspeare". Dessa maneira, "Itália Fausta deu ao espetáculo e aos jovens do TEB os ensinamentos certos, uma disciplina invejável. Uma concepção moderna de entrosamento da arte teatral" (Sérgio Luís, 1978, p.138 *apud* Silva, 1989, p.35).

Sucedeu Itália Fausta no TEB a atriz portuguesa Esther Leão. Considerada primeira atriz em Portugal, ela trouxe na bagagem para o Brasil as lições que recebera de André Antoine com quem estudara em Paris. Ester Leão era "uma pessoa aparentemente difícil, exigentíssima, dura, mas os espetáculos feitos por ela tinham um doce ritmo, fruto de um processo seu, muito especial, de excelentemente conduzir os atores, por menos experientes que fossem, através das cenas mais difíceis" (Carlos Magno, 1977, p.160).

Maria Jacintha[95], que se tornou a diretora do TEB – em decorrência do afastamento de Paschoal do Brasil, por causa da carreira diplomática – trabalhou durante muitos anos em parceria com Esther Leão que era diretora cênica do grupo, e nos traz alguns detalhes de sua técnica de ensinar e seus processos de ensaiar:

> (…) Seus ensaios eram picadeiros, só interrompidos quando o (a) intérprete atingia o que seu papel exigia; seus recursos para movimentação cênica eram múltiplos e de excelente projeção teatral: com a mesma segurança com que se ocupava, detalhadamente, de um intérprete isolado (que o diga Ataíde Ribeiro, trancado toda uma tarde, em um camarim, até a hora do espetáculo de estreia, para apuração de uma fala em que ela o considerava genial e queria melhor, ainda; que o diga Sandro Polônio repetindo perto de quarenta vezes: '(…) e eu vos direi, Senhora, que eu era digno (…) que eu era digno de vossa proteção'), movimentava um conjunto, dando-lhe comportamento cênico impecável. Tudo dentro de admirável equilíbrio, que talvez tenha sido a tônica de sua direção (JACINTHA, 1978, p.34).

Bem diferente de Itália Fausta, que tinha propósitos cênicos e interpretativos, Esther Leão, pode-se afirmar não era propriamente uma "diretora teatral completa", mas uma mestra na "arte de dizer". Não obstante, isto não configurou obstáculo para ser a grande disciplinadora e ensaiadora de vários espetáculos do TEB, como *A Duquesa de Pádua*, de Oscar Wilde; *Dias Felizes*, de Claude André Puget; *O Jesuíta*, de José de Alencar; *3.200 Metros de Altitude*, de Julien Luchaire – espetáculo que estreou em 12 de abril de 1941, revelando Cacilda Becker; e *Como Quiseres*, de Shakespeare. Em verdade, o TEB "fez da preparação de algumas montagens, especialmente de seu maior sucesso – Hamlet de Shakespeare – uma verdadeira escola de arte dramática embrionária" (Silva, 1989, p. 36).

No que se refere a São Paulo naquele momento histórico, até o início da década de 1940, a despeito de sua atividade industrial e da atmosfera otimista era pouco mais do que uma província[96]. Ao mesmo tempo, a futura Pauliceia crescia e se desenvolvia em ritmo acelerado, de maneira desordenada. A constatação desse entrelaçamento de contraste engendrado nesse panorama pode ser percebida, pelo ambiente favorável ao ligeiro crescimento – era a cidade mais próspera do país – e a conservação de traços

[95]Maria Jacintha Trovão da Costa Campos (1906-1994) autora, crítica, ensaísta, tradutora e diretora brasileira que participa do período de modernização do teatro brasileiro, trabalhando no TEB. Assume a direção do referido grupo, em 1940. Sob sua direção, estreia Cacilda Becker, e Sandro Polloni faz seus primeiros cenários. Dulcina de Moraes e Ester Leão são suas ensaiadoras. Funda o Teatro de Arte do Rio de Janeiro, em 1947, junto com Dulcina e Odilon Azevedo, companhia em que se lançam os estreantes Nicette Bruno, Fernanda Montenegro, Kléber Machado e Mauro Mendonça. Funda o Teatro Fluminense de Arte. Suas peças são encenadas pela companhia Dulcina-Odilon, Jayme Costa e Iracema de Alencar-Álvaro Pinto. *O Gosto da Vida*, que estreia em 1938, recebe o primeiro prêmio de Teatro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

[96] Ver MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo – De comunidade à Metrópole*. Tradução de Maria Aparecida Madeira Kerberg *et al*. São Paulo: Difel, 1970.

atrasados, herdeiros de alguns elementos da ideologia de uma sociedade-rural, pré-burguesa. Assim sendo, o moderno e o arcaico, se mesclam na base estrutural deste descompasso histórico da capital paulista.

O fenômeno que se dá através da justaposição entre moderno e arcaico, é claramente sintetizado por Oswald de Andrade no poema de sua autoria que, aliás, serve de peça central para o ensaio de Roberto Schwarz "A carroça, o bonde e o poeta modernista".

> *Pobre Alimária*
> O cavalo e a carroça
> Estavam atravancados no trilho
> E como o motorneiro se impacientasse
> Porque levava os advogados para os escritórios
> Desatravancaram o veículo
> E o animal disparou
> Mas o lesto carroceiro
> Trepou na boleia
> E castigou o fugitivo atrelado
> Com um grandioso chicote.
> (*apud* SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". *In Que horas são?* 1987, p.14).

Pelo olhar de Schwarz, pode-se perceber que os advogados a caminho do escritório representam, ao mesmo tempo, o progresso e um certo atraso. O bonde, conduzindo somente advogados,

> (...) sugere a sociedade simples, o leque profissional idílica ou comicamente pequeno. Sem esquecer que o progresso requeria engenheiros, e que neste sentido, corrente até hoje, o batalhão de bacharéis está na contramão e aponta para 'o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos' (SCHWARZ, 1987, p.15).

Porém, este perfil um tanto quanto pálido da capital paulista receberá fortes pinceladas com a criação da Universidade de São Paulo em 1934, uma conquista que promoverá, gradativamente, o alargamento dos horizontes profissionais, e a transformação radical da face cultural da cidade.

O surgimento da Universidade se dará a partir de uma proposição autônoma das elites paulistas, envolta num ambiente turbulento: sob resquícios produzidos pelo movimento modernista dos anos 1920 e o embaçado crepúsculo da década seguinte, marcado pelas revoluções de 1930 e 1932[97]. Em 1934, assim que assumiu o cargo de

[97] A Revolução de 1930 teve como estopim a insatisfação das oligarquias com o resultado das eleições presidenciais daquele ano, e contou com o apoio e a participação de grupos radicais do exército brasileiro. O movimento solapou o governo legalmente constituído, sendo Getúlio Vargas empossado em 3 de novembro, ocupando o lugar do eleito Júlio Prestes. Getúlio Vargas instaurou um governo de perfil autoritário e centralizador, dissolveu o Congresso Nacional, os poderes legislativos estaduais e municipais, e destituiu os governadores dos estados, substituindo-os por interventores. Em 9 de julho de 1932 explodiu a Revolução ou Movimento Constitucionalista, que tinha como intuito à volta do país ao

interventor no estado, indicado por Getúlio Vargas, Armando de Salles Oliveira[98] fundou a Universidade de São Paulo. Segundo Góes (2007, p.122) tratava-se do sonho longamente acalentado por Júlio de Mesquita Filho, na juventude. "Como defendeu em seu primeiro livro, *A crise nacional* ele acreditava no conhecimento como o único caminho para a democracia" (Góes, 2007, p.122). E a USP foi inaugurada seguindo os moldes que ele imaginou, e que já vinham sendo discutidos em conversas com seu principal colaborador Fernando de Azevedo[99], integrante do movimento Escola Nova que intencionava uma ambiciosa reforma educacional no Brasil.

Para as oligarquias paulistas, a Universidade de São Paulo, viera satisfazer o anseio de consistência intelectual de uma cidade que passara, como num sopro, de simples vilarejo a megalópole industrial. Além disso, tal conquista dos paulistas acenava para a oportunidade de produzir novos quadros intelectuais, vindo à luz e se desenvolvendo como centro de formação e difusão de um ambicioso pensamento de elite. Para inaugurar uma nova era seria importado da França o modelo do sistema francês de Educação, e recrutados a partir de 1935 jovens acadêmicos europeus, que integraram a chamada "missão universitária", sendo a maior parte deste primeiro elenco composta por professores franceses. Alguns deles viriam a se tornar figuras renomadas de suas áreas de conhecimento. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), o sociólogo Roger Bastide (1898-1974), o historiador Fernand Paul Braudel (1902-1985), o geógrafo Pierre Monbeig (1908-1987) e o professor de filosofia Jean Maugué (1904-1990). "Viriam também professores alemães, na área de ciências exatas, italianos, como o poeta futurista Ungaretti, e portugueses da área de literatura" (Góes, 2007, p.122).

Por outro lado, a fundação da universidade resultou de um grande movimento cultural que vigorava desde a década anterior, e que tinha como meta, expandir o quadro limitado da elite que tinha acesso ao conhecimento e à cultura. Outro resultado importante desse movimento aponta Góes,

> Foi a criação, por Mário de Andrade e Paulo Duarte, do departamento de Cultura, órgão municipal que se dedicou a colocar ao alcance do cidadão bens que até àquela altura dos anos 1930 estavam restritos à elite social. O departamento modernizou a Biblioteca Municipal, chamada hoje Mário de Andrade, lançando as bases de seu atual edifício, à Praça D. José Gaspar, deu novo impulso ao conservatório Musical e lançou conjuntos instrumentais, coro, parques infantis e

regime democrático, tendo em vista que, desde 1930 Vargas governava sob regime provisório e não fora aprovada uma nova carta magna. A despeito do engajamento de grande parte da população de São Paulo de onde partiu o movimento, as tropas constitucionalistas fracassaram.

[98] "Armando de Salles Oliveira (1887-1945), político e engenheiro, foi um dos líderes da Revolução Constituinte de 1932. De 1915 a 1938 atuou como diretor em o *Estado de São Paulo*" (*In*: Bernstein, 2005, p.61).

[99] Fernando de Azevedo, educador, sociólogo e historiador (1894-1974), foi também crítico literário e humanista. (*In*, Bernstein, 2005, p.61).

> discotecas entre outras instituições. À frente do departamento, Mário deixou para a cidade uma herança tão importante quanto sua obra para a literatura brasileira (GÓES, 2007, p.123).

"Durante a segunda metade do século XIX, as três culturas teatrais que mais se propagaram pelo mundo foram a francesa, a inglesa e a alemã" (Neto, 2016, p.43-44). Essas culturas teatrais de acordo com Neto chegaram ao Brasil, de maneira diacrônica e por processos variados. Todavia, aquela que exerceu influência predominante, e ganhou espaço durante largo período de tempo "difundindo-se de norte a sul, fazendo escola, condicionando a criatividade de artistas, orientando o pensamento de críticos e historiadores, foi a francesa" (Neto, 2016, p.44).

Nesse sentido, a presença de uma expressão cultural estrangeira, seja esta de influência acadêmica ou não, encontrou uma manifestação de assimilação e inspiração de um modelo de prática teatral francesa. Dessa forma, segundo Neto (2016) percebe-se um grande empenho de renovação e sistematização do teatro brasileiro em favor de um processo de modernização por parte de grupos de artistas, intelectuais alinhados às práticas de certa cultura teatral estrangeira. É o caso da cultura teatral francesa que se propaga, na segunda metade do século XX, "por meio das traduções e estudos de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Maria Clara Machado, Guilherme Figueiredo, entre tantos outros que tentaram incutir um jeito de ser ao teatro brasileiro decalcando valores e procedimentos dessa cultura teatral estrangeira" (Neto, 2016, p. 45). Cultura teatral, diga-se de passagem, aqui estabelecida em decorrência das fartas séries de turnês de companhias que representavam, no idioma estrangeiro, para um público elitizado.

De fato, no solo paulista, fica claro que o impulso inicial no relançamento do moderno, anos após o primeiro modernismo, foi dado a partir da resolução de refundá-lo do zero, trabalhar com uma seriedade nova e conquistá-lo com uma produção nacional de nível internacional, quer dizer "criar no Brasil um teatro de verdade, igual ao que víamos na Europa ou chegando lá" (Galvão, 1981, p.60). O afã afirmativo da meta reformadora como elaboração de um teatro de verdade, igual ao que se via na Europa, guiou os projetos renovadores "rumo à ideia um tanto paradoxal de que o moderno caracteristicamente nacional pudesse ser elaborado, rompendo qualquer nexo com a tradição e com o mercado local" (Vannucci, 2014, p.94). Nesse sentido, passou a ser de importância única alterar todo o panorama: "Temos de formar todo um teatro novo", afirmava Alfredo Mesquita "formar atores, diretores, cenógrafos, escritores, enfim, partir da estaca zero" (Galvão, 1981, p.60). Assim, não obstante estar atrasado o teatro chegaria a atilar as instâncias modernas e "concorrer no mercado do

entretenimento até então colonizado pelos empresários cariocas" (Vannucci, 2014, p.93).

Portanto, é pertinente afirmar que o amadorismo em São Paulo está fortemente ligado às iniciativas que vinham transformando a vida cultural da cidade como a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1934 e igualmente junto às de Alfredo Mesquita.

Alfredo Mesquita (1907-1987) tem sua riquíssima história reconhecida como ícone do teatro e da cultura brasileira, sendo frequentemente apontado como uma personagem importante na transformação de São Paulo em metrópole cultural. Impelido pelo forte desejo de "fazer alguma coisa", preenche sua biografia de notáveis iniciativas. Foi de 1933 a 1937, crítico teatral de *O Estado de São Paulo*[100]. Escreveu peças, contos e livros de viagem, atuou e encenou espetáculos[101], criou a livraria Jaraguá[102], a revista *Clima*, o GTE, Grupo de Teatro Experimental de amadores, um dos alicerces para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.), considerado o início do teatro moderno em São Paulo, e finalmente fundou a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD)[103]. Conforme Marta Góes (2007) "a EAD era sua vocação definitiva, seu lugar na vida". "Queria transformar o teatro numa arte tão nobre quanto a música ou a literatura, e seus artistas em gente tão respeitável quanto os doutores da USP que sua família admirava" (Góes, 2007, p.39). Acreditava, para isso, no poder transformador da cultura, como deixa claro numa entrevista ao afirmar: "Teatro cria e divulga cultura, é o meu jeito de fazer alguma coisa para melhorar" (*apud* Goés, 2007, p.39). Nas palavras da autora "A implantação e a consagração da Escola de Arte Dramática como um

---

[100] Jornal fundado por um grupo de republicanos em 1875, do qual seu avô Cerqueira César fazia parte e que depois da queda da monarquia foi comprado por seu pai, Júlio Mesquita.

[101] Seu primeiro grande sucesso foi *Noite de São Paulo*, apresentada em dezembro de 1936 no Municipal, era autor do texto e diretor do espetáculo definido como "fantasia em três atos"; este espetáculo foi o primeiro de uma série encenada com jovens amadores da alta sociedade paulistana. Assim como *Casa assombrada* apresentada em dezembro de 1938 e *Dona Branca* em dezembro de 1939, que viriam posteriormente, a ação passava-se numa velha fazenda do interior de São Paulo e incluía danças típicas. *Noite de São Paulo* foi uma sensação na cidade. O par central era formado por Abílio Pereira de Almeida, em sua primeira atuação, e Magdalena Lébeis, futura cantora lírica e professora de voz da EAD.

[102] Sobre a livraria Jaraguá ver, Marta Góes, *Alfredo Mesquita*: Um grã-fino na contramão, São Paulo: Albatroz e Terceiro Nome, 2007.

[103] A EAD começou a funcionar numa sala emprestada pelo externato Elvira Brandão, em maio de 1948, produzindo no Brasil, a figura do ator com bagagem cultural. Ensinava mitologia para facilitar a compreensão do teatro grego; ensinava francês para permitir a leitura de textos e obras sobre teatro por conta da escassez de obras traduzidas. O corpo docente foi composto, no começo, pelos amigos de Alfredo Mesquita. Vera Janacópulos dava aulas de voz; Chinita Ulmann ensinava expressão corporal; Décio de Almeida Prado lecionava História do Teatro; e o próprio Alfredo ensinava Drama. Gradativamente vieram somar-se a essa equipe inicial nomes como Gilda de Mello e Souza, Guilherme de Almeida, Sábato Magaldi, Paulo Mendonça, Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Clóvis Garcia, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Flávio Império e Antunes Filho. (Ver também sobre a EAD, SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores*: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

acontecimento importante da vida cultural de São Paulo e, em algumas instâncias, também do Brasil correspondem à plenitude profissional e pessoal de Alfredo" (Góes, 2007, p.39).

As experiências teatrais no quadro da Universidade de São Paulo começam em 1936, com a fundação do primeiro grupo teatral o Teatro Universitário (TU), criado pelo professor de literatura francesa Georges Raeders com os alunos das primeiras turmas[104]. Quando chegou ao Brasil, Raeders trazia na bagagem conhecimentos adquiridos em suas atividades como secretário-geral da *Compagnie des Quinze no Vieux Colombier* e discípulo e amigo de Jacques Copeau. O TU estreou em 1937 com *Les Précieuses ridicules* (As Preciosas Ridículas) de Molière e, fechando o programa, *A Luva*, de Júlio Dantas, espetáculo que marcou a estreia de Décio de Almeida Prado como ator, num pequeno papel[105]. Cabe também destacar que, em 1941, o grupo recebeu a visita de Louis Jouvet. A respeito, o noticiário de *A Folha da Manhã* de 30 de julho de 1941 destacou que Jouvet mostrou-se "encantado com o trabalho dos estudantes e sua preocupação de criar um teatro culto, na expressão clássica e moderna" (*apud* Fernandes, 2013, p.70). No ponto de vista de Fernandes (2013, p.70) "o papel de Jouvet foi importantíssimo na tomada de consciência dos amadores brasileiros, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro". O grupo precursor de Georges Raeders encerrou sua carreira em 16 de agosto de 1941 no Teatro Municipal apresentando T*odo Mundo e Ninguém* (do A*uto da Lusitânia*) e *Dois à Mesa, d*e Sacha Guitry. O fato é que as intenções renovadoras do TU não se perderam, como observa Fernandes:

> O primeiro grupo teatral fundado no quadro da USP preencheu um espaço importante no desenvolvimento do teatro amador: o das fases de transição. Por questionável que tenha sido o seu desempenho sob muitos aspectos, durante cinco anos foi ponto de convergência de exercício e instigação à reflexão teatral numa turma de estudantes seriamente interessados em interferir no teatro de seu tempo (FERNANDES, 2013, p. 70).

Essa largada inicial configurada pela influência da cultura europeia somada ao impacto causado pelo Teatro do Estudante, organizado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro e em atividade (de modo descontínuo) de 1938, ano de fundação, até 1965, e, ao acolhimento das experiências de renovação dos amadores,

[104] O interesse dos alunos em fazer teatro, desembocará em 1943, na criação do GUT. "Além disso, as afinidades entre esses estudantes que participavam dos grupos acabaram por levar alguns deles, particularmente os que haviam participado do TU a ingressarem no GUT – entre eles Waldemar Wey, Douglas Michalany e Caio Eduardo Caiby". (Fernandes, Nanci. "Grupos Amadores", *In*: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*: volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013, p. 72)

[105] Observa-se que nas considerações de Décio sobre o TU, o referido grupo não tinha interesse declarado em alterar o teatro existente.

gerou uma série de condições comuns para a formação no final da década de 1930 e durante a de 1940, de diversos grupos amadores que começam a trabalhar e investir em novas formas de teatro[106], entre os quais se pode destacar "Os Comediantes[107]", organizado por Brutus Pedreira (1904-1964) e Tomás Santa Rosa (1909-1956), cuja estreia se deu em 1940 no Rio. O Grupo de Teatro Experimental, em atividade de 1942 a 1948, criado por Alfredo Mesquita (1907-1985), o Grupo Universitário de Teatro fundado em 1943, por Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Lourival Gomes Machado (1917-1967), em São Paulo; o Teatro de Amadores de Pernambuco inaugurado em Recife, em 1941, gerenciado por Valdemar de Oliveira (1900-1977) e o Teatro Experimental do Negro, organizado por Abdias do Nascimento (1914-2011) em 1944 no Rio de Janeiro, companhia de atores de descendência africana, que interpretaram O'Neill e vários autores nacionais da nova escola. A propósito do TEN (Teatro Experimental do Negro) – como assinalado por Nanci Fernandes (2013) – o estudo da trajetória desta companhia abre caminhos para que se possa ir além do terreno do teatro[108] e abordar outras questões relacionadas à vida e às lutas do negro no Brasil, o

[106]A partir desse momento, houve a percepção na cena brasileira da necessária ampliação dos horizontes da dramaturgia na perspectiva da incorporação de um repertório de alto nível cultural que seria composto por textos de grandes autores da literatura universal e alguns clássicos brasileiros. Eis o repertório apresentado por quatro grupos, no final dos anos 1930 e durante a década de 1940 conforme pesquisa realizada por Armando Sérgio da Silva (1988, p.30): A) Teatro do Estudante do Brasil: *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *Romanescos*, de E. Rostand; *Como quiseres*, de Shakespeare; *O jesuíta*, de José de Alencar; *Hamlet*, de Shakespeare; *Inês* de Castro, de Antônio Ferreira; *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare; *Macbeth*, de Shakespeare; *Hécuba*, de Eurípedes; *O noviço*, de Martins Pena; *Édipo-Rei*, de Sófocles; *Os espectros*, de Ibsen; *Dias felizes*, de Claude André Puget; B) Os Comediantes: *A verdade de cada um* (Cosi è se vi pare), de Pirandello; *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard; *Um capricho*, de A. Musset; *Escola de maridos*, de Molière; *Fim de jornada*, de Sheriff; *O escravo*, de Lúcio Cardoso; *O leque*, de Goldoni; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues; *Peleas e Melisandra*, de Maeterlinck; *O inspetor geral*, de Gogol (não terminado); *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues*; Era uma vez um prisioneiro*, de Jean Anouilh; *Desejo*, de O'Nell; *A rainha morta*, de Montherland; *Terras do sem fim*, de Jorge Amado e adaptação de Graça Mello; *Não sou eu*, de Edgard da Rocha Miranda. C) Grupo de Teatro Experimental: *À margem da vida*, de Tennessee Williams; *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida; *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida; *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda; *À sombra do mal*, de H. Lenormand; *Fora da barra*, de Sutton Vane; *Os pássaros*, de Aristófanes; *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare; D) Grupo Universitário de Teatro: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Irmão da almas*, de Martins Penna; *Pequenos serviços para casa de casal*, de Mário Neme; *A farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, de Gil Vicente; Amapá, de Carlos Lacerda. (Ver também sobre a EAD e suas relações com o T.B.C., Armando Sérgio da Silva, *Uma Oficina de Atores: A EAD de Alfredo Mesquita*, São Paulo: Edusp, 1988).

[107] Em meados de 1944, o público paulista pode apreciar a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, obtendo enorme repercussão junto aos grupos amadores paulistas. O espetáculo, apresentado numa temporada no Teatro Municipal de São Paulo configurava um fato novo, engendrava uma nova maneira de escrever teatro, bem como um modo inédito de encenar. Ao lado da propositada quebra de narrativa linear para abrigar em planos simultâneos realidade, imaginação e alucinação, a encenação mostrou ser, na mesma medida que o texto, uma linguagem. *Vestido de Noiva*, produzido pelos organizadores do grupo, de certa forma, vinha na esteira da repercussão de alta voltagem dos amadores cariocas, impulsionada pelo Teatro do Estudante do Brasil. No palco de Os Comediantes atuavam atores que se tornariam famosos: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Margarida Rey, Graça Melo, Jardel Filho, e ainda o cenógrafo moderno Tomás Santa Rosa (1909-1956).

[108] De acordo com Fernandes (2013), o projeto cultural do TEN principia com intenções de larga abrangência, mirando além da área teatral, uma série de atividade cênicas. O êxito do grupo incentivou

que escapa ao nosso objetivo aqui. No âmbito do teatro, "fique registrada a contribuição fundamental de Abdias do Nascimento à frente do TEN, seja pela qualidade do repertório apresentado entre 1945 e 1957 – com peças como *Desejo*, de O'Neill ou *Calígula*, de Albert Camus –, seja pela profissionalização do ator negro no país" (Fernandes, 2013, p.68). Todos esses grupos são pedras valiosas do edifício da renovação teatral.

A essa lista acrescento uma companhia de teatro profissional que buscou melhorar o nível de seus espetáculos, apresentando peças de valor artístico bastante elevado. Falo da companhia de Dulcina de Moraes, que em sua temporada de 1944 encenou *Santa Joana* e *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, *Anfitrião*, *38*, de Giraudoux, e *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca. No início de 1945 a citada companhia apresenta este repertório em São Paulo. Em 18 de janeiro, Antônio Candido publicou um importante artigo para *O Estado de São Paulo*, intitulado "Renovação Teatral", no qual assinala que, pela primeira vez, uma companhia de teatro procurava "inverter a relação entre público e ator", esclarecendo:

> Até aqui, o público tem determinado, com um peso que chega a ser tirânico, o comportamento do ator: este, sendo obrigado a não afastar-se daquelas normas que asseguram aceitação e casa cheia. Ora, Dulcina e Odilon estão procurando, justamente, mostrar ao público que a norma nem sempre é a melhor solução, mesmo porque toda solução se esgota ao fim de certo tempo. Estão tentando criar no público uma consciência artística em substituição ao mecanismo do hábito. (CANDIDO, "Renovação Teatral", 1945, *apud* Faria, 2018, p.74).

De fato, Dulcina e Odilon se empenharam arduamente para acompanhar as várias iniciativas de renovação dos grupos amadores. Segundo Faria (2018, p.74) "Candido acerta em cheio quando observa que nas "raízes" da tentativa dos artistas-empresários estão as conquistas do teatro amador, que vinha elevando o nível artístico dos espetáculos apresentados". Além disso, prossegue Faria (2018, p.75), em relação às transformações que estavam acontecendo no teatro brasileiro, Candido entende que, se o teatro amador pode fazer um "aceno" para a renovação artística, apenas o teatro profissional é capaz de "levá-la adiante e consolidá-la, por força do trabalho contínuo e do contato constante com o público". Resulta de tal pensamento os elogios a Dulcina e Odilon, e o reconhecimento do esforço e alcance nessa temporada de 1944, crepúsculo

---

também a fundação em São Paulo, do TEN-SP. Tomaram parte dos projetos: Abdias do Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ruth de Souza, Lea Garcia, Arinda Serafim, Ironildes Rodrigues, Claudiano Filho, Tibério Wilson, José Herbal, Teodorico dos Santos, Haroldo Costa, Marina Gonçalves, Mercedes Batista, Solano Trindade e muitos outros. A atividade do TEN foi dinâmica espraiando-se em São Paulo onde o grupo fixou sua sede posteriormente. (Fernandes, 2013, p.68).

de um empreendimento que, da sua ótica, carece de prosseguimento, não obstante as barreiras colocadas no âmbito do próprio meio teatral. Antonio Candido acrescenta, quanto a isto, que se trata de um grande desafio, pois, diferente dos amadores, não lhes basta "iniciar". Dulcina e Odilon devem superar "neles próprios, e no seio do profissionalismo, onde recrutam o seu pessoal, os cacoetes de dezenas de anos, inflexivelmente conservados" (Candido, *Renovação Teatral*, 1945, *apud* Faria, 2018, p.75).

Ainda, a respeito dos amadores, saliento a importância das empreitadas do GTE e do GUT, no que concerne a associação da fundação do T.B.C. às atividades amadoras paulistas, tendo em vista que, a formação inicial do T.B.C. incluía elementos dos referidos grupos: "Do GUT, saíram Cacilda Becker, Waldemar Wey, Glauco de Divitis e Célia Biar. Do GTE, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Maurício Barroso, Marina Freire, Nydia Licia e Rui Affonso" (Fernandes, 2013, p.76).

Os dois elencos do GTE e do GUT eram próximos em suas características às dos grupos do Rio de Janeiro, e tinham entre si objetivos semelhantes: "entendendo o teatro como manifestação cultural, era preciso melhorar o nível dos espetáculos, afastando-se dos vícios do profissionalismo e aproximando-se dos procedimentos modernos para apresentar algo novo às plateias" (Fernandes, 2013, p.71). Igualmente seus diretores, desde o início de suas atividades, preocupavam-se em melhorar o nível do repertório e a harmonia do espetáculo.

Não obstante tal preocupação, no que diz respeito à direção dos espetáculos, ambos encaravam o trabalho de maneira bastante intuitiva. Alfredo Mesquita, já possuía algumas experiências à frente do GTE e, "tentava dar à aludida unidade às encenações do elenco, ao mesmo tempo em que procurava incutir na consciência dos jovens amadores a verdadeira função do teatro cultural" (Silva, 1989, p.39). Embora o GTE fosse um grupo amador, o empenho e a dedicação de seu organizador, foram eficazes no sentido de fazer com que os atores entendessem a seriedade do teatro. Para isto, não media esforços ao acumular praticamente todas as funções, selecionava os artistas, distribuía os papeis, coordenava a cenografia e figurino, enfim ensinava a todos (Vergueiro, 1985, p.18-9).

Pela indicação do nome Grupo de Teatro Experimental, não é difícil perceber o que queria Alfredo Mesquita com a prática do GTE. Queria, naturalmente, experimentar, e para, além disso, introduzir a ideia de *metteur-en-scène,* e ainda, trazer para o Brasil uma dramaturgia mais ambiciosa que tentasse estender novas pontes. Assim, a experiência inaugural do grupo é uma peça de Alfred Musset, *À quoi rêvent les*

jeunes, montada no Teatro Municipal, em francês[109]. A próxima montagem foi em 1943, *A sombra do mal*, de Lenormand, um autor teatral francês em destaque na época. No anúncio do espetáculo encontrava-se uma nota avisando ao público que a peça seria representada em português. O GTE apresentou em 1944 dois espetáculos: *Fora da Barra*, de Sutton Vane, e *Heffman*, de Alfredo Mesquita. Os trabalhos seguintes do GTE foram *O Avarento*, de Molière, com Abílio Pereira de Almeida no papel principal, e *Os pássaros*, de Aristófanes, neste espetáculo a concepção de figurinos cubistas de Clóvis Graciano, escondia a expressão dos atores por trás de máscaras. Em 1945, o grupo de Alfredo Mesquita encenou de Carlos Lacerda, *A bailarina solta no mundo*, e *Improviso do GTE*[110], escrito por Alfredo, inspirado no *Impromptu de Versalhes*, de Molière. A concepção do espetáculo simulava um ambiente de ensaio.

A última montagem do GTE foi uma peça que Alfredo assistira em Boston, conforme Góes (2007), em companhia de Caio Caiuby e outros amigos. Tratava-se de *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams. A tradução coube a Esther Mesquita, que deu-lhe o título em português usado até as encenações atuais: *À margem da vida*, A tradução literal, "zoológico de vidro" ou "coleção de bichinhos de vidro", "seria muito rombuda" (Góes, 2007, p.194). Os ensaios tiveram início na livraria Jaraguá após o encerramento do expediente, e eram vistos por lá com frequência além de atores do grupo, outras figuras interessadas, como o então estudante de Direito José Alves Antunes Filho, que guardou na memória o que viu naqueles ensaios: "Descobri naqueles ensaios na Jaraguá o teatro que eu buscava" (Góes, 2007, p.194). Sabe-se que a encenação de *À margem da vid*a contava com um lindo cenário de Clóvis Graciano e com um figurino montado por Alfredo Mesquita com cuidados especiais de colecionador.

Décio de Almeida Prado, que iniciou sua atividade cênica como ator, em relação ao domínio do trabalho de palco, também necessitava de formação prática. Como ele mesmo declara, "nessa direção encontrei grandes dificuldades porque minha experiência teatral era muito pequena. Eu tinha uma vez sido dirigido pelo Alfredo

[109] Em todas as montagens do GTE o ponto seria feito por Hélio Pereira de Queiroz. Porém, como o espetáculo inaugural foi em francês, Antônio Candido aceitou encarregar-se da função. Segundo Faria (2018) além deste Antônio Candido chegou a trabalhar como "ponto" em alguns espetáculos dirigidos por Alfredo Mesquita: "Eu fui ponto na S*ombra do mal*, de Lenormand (...), e outras" (Martins & Abranches, 1993, p.125 *apud* Faria, Antonio Candido e seus escritos sobre o teatro brasileiro. Em: http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro).

[110] Ao fim da apresentação, Alfredo Mesquita dirigiu-se à plateia, comentou as dificuldades pelas quais passavam os grupos amadores e etc. O empresário Franco Zampari, diretor executivo do grupo Matarazzo, que estava no teatro, ouviu o apelo de Mesquita; abriu uma lista em benefício do GTE, assinou seu nome diante da quantia de trinta contos, ressalte-se, um dinheirão naquela ocasião, em seguida passou o papel adiante, mas nenhum dos presentes colocou sua assinatura.

Mesquita, mas não tinha nenhuma experiência como encenador. Fui bastante auxiliado nesse momento porque encontrei uma atriz que já tinha alguma experiência profissional e um talento excepcional, que foi a Cacilda Becker". Além disso, o GUT contava, ainda segundo Décio, com "um conjunto de alunos da Faculdade de Direito que costumava representar no interior em *shows*, muitos deles com uma grande segurança de enfrentar o público e um sentido de comicidade enorme, que foi muito valioso". (Almeida Prado, "Depoimento", SNT, 1977, v.II, p.40-41).

De acordo com Mariângela Alves de Lima, as companhias do teatro profissional, com certa irregularidade, percebiam a necessidade de harmonizar os elementos da cena, mas quem, efetivamente em São Paulo, pela primeira vez, pôs relevo nesse ideal, foi Alfredo Mesquita, no GTE:

> É este grupo que pretende pôr em xeque o protagonismo sistemático, reivindicando uma unidade maior para a encenação e uma completa revisão de recursos técnicos do ator. Para isso será preciso conjugar indissoluvelmente o trabalho do ator, a concepção do texto e a solução cenográfica. Se todos os elementos têm o mesmo peso artístico, é evidente que *a figura do ator sofre um deslocamento para subordinar-se a uma ideia geral da encenação*. (LIMA, 1985, p.42, grifo meu).

Sob esse prisma, a renovação estética pretendida pelos amadores urgia um treinamento teórico e prático para esse novo ator. Como um dos fatores de grande peso, o propósito que os amadores empreenderam inicialmente em seus grupos, resultaria na criação de uma instituição pedagógica em São Paulo. Segundo Silva (1989) fundar uma escola de teatro com um objetivo de resolver os problemas práticos de desempenho para o novo teatro foi um desafio encarado por Alfredo Mesquita, tendo Décio de Almeida Prado como principal parceiro.

Décio também foi um articulador direto do movimento de renovação do teatro brasileiro, seja como líder do movimento amador, criador e diretor do Grupo Universitário de Teatro (GUT) seja na sua produção como crítico, historiador e professor. "Parece fora de dúvida a atuação de Prado ao longo do processo histórico do teatro moderno enquanto formulador de uma matriz estético conceitual que norteou em grau razoável o sentido do palco brasileiro" (Brandão, 2001, p.210).

> (...) assim como sua militância crítica e sua participação ativa na cena teatral durante o período de 1941 a 1968.[111] Décio de Almeida Prado contribuiu de forma efetiva, coerente e incansável para a consolidação do teatro brasileiro moderno – entendendo que para que haja uma

[111] A relação da extensíssima produção crítica de Décio de Almeida Prado com o processo de modernização da cena teatral brasileira é analisada em seus mínimos detalhes por Ana Bernstein, que examina desde as críticas iniciais na Revista *Clima*; a crítica propriamente semanal e jornalística; transitando pela direção do Suplemento Literário de *O Estado de são Paulo* alcançando finalmente a fase das publicações ensaísticas e das contribuições de Décio à historiografia do teatro brasileiro.

> tradição teatral não bastam autores, encenadores e atores: são precisos também críticos e teóricos, historiadores e pensadores do teatro. Pois a existência de uma tradição teatral – ou de várias tradições teatrais – implica o conhecimento da história do nosso teatro e a reflexão sobre a prática cênica. O que equivale a dizer que a teoria e a prática de Décio são pautadas pelo princípio que guia toda a geração de *Clima* – pelos ensinamentos dos mestres franceses e também pela herança dos modernistas: a necessidade de conhecer o nosso passado a fim de entender e transformar o presente. (BERNSTEIN, 2005, p.217).

Assim sendo, Décio de Almeida Prado delineia os pontos de contato e as afinidades, não apenas suas, como também de sua geração com a cultura estrangeira. Não obstante, ele acentua, o motor da relação é o Brasil:

> De fato, a minha geração toda é muito influenciada pela Faculdade de Filosofia e pela literatura francesa. O nosso modelo, em certo sentido, estava na Europa. (...) A Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo foi toda formada por franceses, não só no início mas depois também. (...) Nós tínhamos o modelo francês, mas o nosso objeto era o Brasil, o mesmo objeto da geração de 22. Porque os próprios Oswald e Mário tinham uma influência estrangeira muito grande, mas estavam interessados no Brasil, em dar uma forma nova ao Brasil. Nós também. Temos uma influência muito grande francesa, às vezes inglesa, sobretudo essas duas, *mas encarando o Brasil*. (ALMEIDA PRADO, Entrevista a Bernstein, 2005, p. 63-64, grifo meu).

Por outro lado, Décio de Almeida Prado, da mesma geração e classe social de Alfredo Mesquita, funda o GUT com propósitos diversos dos de Alfredo, "ele não pretende importar a renovação europeia, mas almeja uma renovação da própria dramaturgia brasileira" (Guzik, 1994, p.191). Em 1943, Décio criara, ao lado de Lourival Gomes Machado, o Grupo Universitário de Teatro (GUT)[112] com a subvenção de uma organização chamada Fundo Universitário de Pesquisa, iniciativa do então reitor da Universidade de São Paulo, Jorge Americano[113]. Ele tinha um objetivo bem definido: queria levar ao palco obras de língua portuguesa, privilegiando autores nacionais. Nessa direção seleciona textos de Martins Pena, Mário Neme e Carlos Lacerda. A estratégia de incluir Gil Vicente ao lado de autores nacionais, no espetáculo de estreia do GUT (*Auto*

[112]A direção do grupo fica a cargo do próprio Décio, cabendo a Lourival a parte plástica dos trabalhos. Quanto aos atores, eram, na sua maioria, estudantes do curso de Direito, Letras e Ciências Sociais, entre estes, há uma exceção: Cacilda Becker, que, já tinha alguma experiência profissional. O GUT contou ainda, com o suporte de outros membros do grupo *Clima*, "Ruy Coelho desempenhou o papel de ponto; Maria de |Lourdes dos Santos Machado – mulher de Lourival e integrante do grupo de amigos de onde saiu o núcleo da revista – ficou encarregada do guarda-roupa na primeira montagem; Antônio Candido traduziu, a pedido de Décio, *O baile dos ladrões,* de Anouilh; Ruth de Almeida Prado cuidava das finanças do grupo, sendo mais tarde responsável também pelos figurinos e adereços de cena; e Paulo Emilio Salles Gomes abrigou, em sua casa, as leituras realizadas pelo grupo da adaptação de *Macário*, drama de Álvares de Azevedo, feita por Lourival Gomes Machado" (Bernstein, 2005, p.85-86). Também é importante destacar as colaborações de Rui Coelho como ponto e de Ronald Eagling que excursionava com grupo para fazer as maquiagens.

[113] Jorge Americano, advogado, (1891-1969) se tornaria reitor da USP entre 1941 e 1946.

da barca do inferno, *Os irmãos das almas* e *Pequenos serviços em casa de casal)*, responde, acertadamente, à visão histórica que informa todo o trabalho do crítico. Segundo Bernstein (2005), ao justificar a escolha de peças de épocas distintas, Décio diria que elas "formam como que uma síntese da história do teatro brasileiro. A primeira peça pertence ao primeiro teatrólogo de língua portuguesa, a segunda, ao primeiro comediógrafo verdadeiramente nacional e a última a um escritor brasileiro da atualidade". ("Décio de Almeida Prado fala-nos do 'Grupo Universitário de Teatro', São Paulo", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 out.1947, sem assinatura).

A partir de um olhar interno, para o qual essa proposta foi concebida, não é difícil perceber que a qualidade desse olhar se aplica para o Brasil, para a configuração de um novo teatro e de uma nova dramaturgia. Pois, na perspectiva de Décio, o desenvolvimento do teatro brasileiro teria como base a produção dos autores locais, sobre a qual seu percurso seria construído:

> (...) eu queria fazer um repertório de peças brasileiras, isto é, eu tinha um certo cunho nacionalista. Quando falo em nacionalismo não me refiro a objeções ao estrangeiro, inclusive porque minha formação era muito estrangeira e tinha tido professores estrangeiros na Faculdade de Filosofia. Achava, no entanto, que era necessário desenvolver escritores de teatro nacionais… (ALMEIDA PRADO, 1977, p.42).

A prática amadora do GUT dura aproximadamente cinco anos, até 1948, data em que se junta ao GTE e ao Grupo de Artistas Amadores de São Paulo para, sob o patrocínio de Franco Zampari, fundar o Teatro Brasileiro de Comédia[114]. Ao longo deste período, o GTU apresenta diversos espetáculos: o primeiro composto de três peças de 1 ato: *O Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente[115] *Os irmãos das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos serviços em casa de casal*, texto de Mário Neme[116]. O espetáculo estreou no Teatro Municipal, um dos poucos teatros existentes na cidade, e mereceu um elogio muito grande de Oswald de Andrade. Ressalte-se que Oswald gostou, sobretudo do Gil Vicente[117].

---

[114] Sobre O Teatro Brasileiro de Comédia, ver Revista *Dionysos*, (Rio de Janeiro, n.25, SNT,1980) e *T.B.C.*: Crônica de um sonho, de Alberto Guzik (São Paulo: Perspectiva, 1986).

[115] Gil Vicente (1465-1537), dramaturgo visto como a maior figura da literatura renascentista portuguesa antes de Camões.

[116] Mário Neme (1918-1973) foi diretor do Museu Paulista e idealizador do I Congresso Brasileiro de Escritores realizado em 1945. Sobre o texto, Décio relembra: "Eu estava procurando alguém que fizesse uma peça cômica na mesma linha de Gil Vicente e do Martins Pena, isto é, um texto que tivesse certa unidade de comicidade popular, pois havia chegado à conclusão de que a comicidade popular era a única tradição do teatro brasileiro. Eu não sabia onde encontrar essa pessoa e o Mário de Andrade, que de longe também acompanhava esse movimento nosso, sugeriu o nome do Mário Neme seu amigo e que fazia algumas experiências interessantes de conto e linguagem popular. Pedi essa peça e acho que o Mário foi feliz pois escreveu bem no gênero que nós queríamos e além disso me ajudou muito a dirigir o espetáculo". (Almeida Prado, SNT, v.II, 1977, p.40).

Quanto à forma de encenação, observa-se que a montagem inicial do GUT apresentava inovações em vários aspectos. Por exemplo, no trabalho de Clóvis Graciano[118]. A respeito da concepção artística de Graciano, particularmente no cenário do Gil Vicente, também da iluminação de Lourival Gomes Machado, Décio (1977, v.II, p.41), em seu depoimento ao SNT lembrando a noite de estreia do espetáculo diz o seguinte: "Quando o pano abriu eu que estava dentro do palco, ouvi aplauso na plateia, alguém batendo palmas, isoladamente e fiquei, com curiosidade de saber quem era. Era o Lasar Segall, isto é, o lado plástico pelo Clóvis Graciano e a luz pelo Lourival Gomes Machado tinham ficado mesmo muito bons". Acrescente-se aos aspectos inovadores dos cenários, figurinos, desenho da luz, a inversão de gênero do personagem Anjo, representado por um homem – o ator Waldemar Wey –, ao invés de uma mulher como havia sido feito na versão anterior dirigida por Georges Reders. Segundo Bernstein (2005), Décio em sua avaliação retrospectiva da montagem, mais de cinquenta anos depois, a caracterizaria como a primeira montagem modernista feita em São Paulo. ("O palco da memória". Entrevista a Nelson Sá. *Folha de S. Paulo*, caderno "Mais", 6 jul.1997, *apud* Bernstein, 2005, p. 86).

O segundo espetáculo do GUT acompanhava a lógica do primeiro e reunia duas farsas de Gil Vicente, A *farsa de Inês Pereira e do escudeiro*, e uma peça de Carlos Lacerda[119] *Amapá.* O último espetáculo, *O baile dos ladrões*, seria um dos encenados na fase amadorística do T.B.C., compondo o quadro de suas atividades.

A falta de teatros dificultava sobremaneira a atividade teatral em São Paulo. A lista resume-se ao Municipal, ao Boa Vista e ao Santana. Diante disso, os grupos amadores GUT E GTE acordaram uma temporada conjunta no Teatro Boa Vista às segundas-feiras, aproveitando o único dia de folga dos profissionais, conquistado havia pouco, graças ao empenho e à dedicação da atriz Dulcina de Moraes, que nunca mediu esforços na defesa dos atores. A iniciativa favorecia a possibilidade de continuidade e alguma estabilidade desses grupos, tendo em vista, o perfil irregular até então de suas atividades. Sobre a iniciativa do Teatro das Segundas-Feiras, Décio, que na

---

[117] "Os chato-boys estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da barca* de Gil-Vicente, levado à cena em nosso teatro principal. Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena *troupe* universitária, ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu". ("Diante de Gil Vicente", In *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p.86 *apud* Bernstein, 2005, p. 86).

[118] Pintor moderno (1907-1988) participou do grupo modernista Santa Helena.

[119] Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977), político fluminense que publicou textos teatrais, contos e crônicas. Fundou, em 1947, o jornal *Tribuna da Imprensa, In*: Bernstein, 2005, p.87.

oportunidade já era crítico de *O Estado de São Paulo*, publicou um pequeno texto ressaltando os benefícios do projeto:

> O que os amadores pretendem realizar no Brasil equivale a uma verdadeira revolução artística. Ora, nenhuma revolução teatral se completa se não atingir o público também. (...) Não é, portanto, organizando alguns espetáculos para depois perder o contato com o público durante meses e meses que se fará alguma coisa realmente duradoura e profunda no teatro de nossa terra. Para que a sua ação seja renovadora e eficaz, é mister que o teatro amador passe a fazer parte dos hábitos do grande público, que deve considerá-lo como coisa sua. ("O Teatro das Segundas-Feiras", O *Estado de São Paulo*, artigo de 15 set.1946, publicado na coluna "Palcos e Circos", de Décio de Almeida Prado, que gentilmente cedeu à autora cópia do referido texto, de seu acervo pessoal, a*pud* Bernstein, 2005, p.87).

Para os espetáculos do Teatro das Segundas Feiras, o GUT reapresenta *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme, e *A Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, de Gil Vicente, além destes encenam mais dois textos deste autor: *Todo mundo e ninguém* (um trecho do *Auto da Lusitânia*), e o *Auto da Mofina Mendes*, este último conta com as participações de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado atuando em pequenos papeis. (LEITE, Miriam Lifchitz Moreira "GUT – o ritmo vivaz". *In*: *Décio de Almeida Prado – Um homem de teatro*, p. 159-168, *apud* Bernstein, 2005, p. 87).

O GTE trouxe de volta ao cartaz para as apresentações do teatro das segundas-feiras, o espetáculo *As alegres comadres de Windso*r, que já apresentara no Municipal – não obtendo aprovação da crítica – e lançou o primeiro texto de Abílio Pereira de Almeida, *Pif-paf*, "sobre a derrocada que um viciado em jogo impõe à sua família" (Góes, 2007, p.189).

Nesse período, os amadores viram-se subitamente reduzidos a uma inatividade forçada, em decorrência do arrendamento do Teatro Municipal a uma empresa particular e da demolição do Teatro Boa Vista onde levavam seus espetáculos às segundas-feiras. Diante disso, a necessidade de dar um teatro aos amadores, a todos parecia indiscutível. Cogitou-se a princípio o aproveitamento do "Trianon" como solução imediata para o problema. Entretanto, por questões burocráticas junto aos poderes públicos, a ideia não se concretizou, e o "Trianon" continuou sendo um salão de danças, "explorado por um concessionário feliz".

Felizmente, foi também nessa época que Franco Zampari, rasgando novos horizontes para o teatro paulista, arregaçou as mangas e pôs-se a colocar em prática seu projeto de dar um palco aos amadores. "Andando pelo bairro do Bixiga, Hélio Pereira de Queiroz, o ponto das montagens do GTE, encontrou à Rua Major Diogo um prédio

que correspondia à descrição do que Zampari procurava. Estava para alugar" (Goés, 2007, p.190). Assim, Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho fundaram a Sociedade Brasileira de Comédia com Carlos Pereira de Campos Vergueiro como diretor, e, transformando um velho casarão da referida rua num dos mais modernos teatros do país, inauguraram no dia 11 de outubro de 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia[120] – T.B.C., sigla que "faria o milagre de reverter as expectativas, de aglutinar artisticamente e dar continuidade empresarial a esforços até então dispersos e de pouca consistência econômica" (Almeida Prado, 1993, p.142).

O T.B.C. abre a cortina pela primeira vez de forma curiosa. Para inaugurar o teatro, Zampari convidou a companhia de Alfredo Mesquita com uma peça que o GTE já havia apresentado, *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida. Observe-se que "o GTE era o mais tradicional dos grupos e por isso foi convidado para inaugurar o teatro encarregando-se da segunda parte" (Góes, 2007, p.196). Para acompanhar esta comédia de costumes que, segundo Guzik (1994), não tinha o *glamour* que Zampari queria, ele convidou Mme. Morineau[121] para fazer, em francês, *La Voix Humaine* de Jean Cocteau. A experiência de Morineau na noite de inauguração foi, aparentemente, desastrosa, segundo Guzik, a atriz odiou o espetáculo. "Dizia que Zampari pendurara cetins brancos e plumas no cenário que não tinham rigorosamente nada a ver com o texto" (Guzik, 1994, p.192). A nota extravagante não foi dada somente por Zampari, já que a atriz figurava por entre as faixas de cetins e as plumas do cenário, excessivamente maquiada, desfilando um vestido de gala, de cauda, em tudo oposto a obra de um ícone da modernidade internacional como Jean Cocteau, e ao "ideário de Jacques Copeau e do teatro moderno francês que apaixonava todos os amadores brasileiros ousados de então". (Brandão, 2013, p.89).

A inauguração da companhia de Morineau "Os Artistas Unidos" que se deu no dia 9 de outubro de 1946 no Teatro Regina no Rio de Janeiro com a estreia do

[120]Antes mesmo de começar a reforma, Zampari ofereceu a Alfredo o segundo andar do edifício, inicialmente por um aluguel módico e depois de graça. Ele aceitou de bom grado. "O segundo semestre da EAD já começou no prédio do T.B.C.". (Góes, 2007, p.190).

[121]Francesa de nascimento, Morineau abandonara a carreira de atriz na França e retomou-a graças aos ventos favoráveis soprados pelo acaso: a excursão de Louis Jouvet ao continente, prolongada devido à guerra, e as aulas que começou a ministrar no Rio de Janeiro, na ABI. Nessas aulas dois jovens alunos apaixonados por teatro Carlos Brant e Hélio Rodrigues decidiram organizar uma companhia de teatro em que ela seria o primeiro nome. Surgiu assim a companhia Artistas Unidos (1946-1959). Conforme Brandão (2013, p.88-89) "Um conjunto que não se pode qualificar como moderno na plena acepção do termo, mas que era uma empresa diferente das conservadoras empresas ao redor. (…) A bem da justiça, a empresa de Madame Henriette Morineau significou a proposição de um teatro de *boulevard* mais requintado na escolha do repertório e de extremo apuro na produção. (…). Em sua trajetória a companhia representará um lugar de formação para os novos atores e incorporação de novos diretores disponíveis no mercado, mas é difícil sustentar a opinião de que oferecesse o teatro mais denso possível para os paladares juvenis mais exigentes".

espetáculo *Frenezi* em que a atriz foi responsável pela direção, bem como pela criação da cenografia (executada por Luciano Trigo) e cujos alicerces nas palavras da atriz eram: "amor, ideal, amizade, coragem" marcava "uma nova época no teatro brasileiro" (Morineau, 1967, p.41).

Voltando à inauguração do teatro, em seguida ao monólogo dramaticíssimo de Cocteau vinha *A Mulher do Próximo*. Assim sendo, o T.B.C. começou, como aponta Guzik, uma parceria hibrida. Os grupos eram amadores e a infraestrutura da produção, profissional: carpinteiros, iluminadores, costureiras, maquinistas, contra-regras eram contratados pela casa e recebiam salário. Os elencos, não.

Em relação às peças componentes do repertório do T.B.C. nessa primeira fase estão quatro espetáculos que se apresentam de 4 de novembro a 16 de dezembro de 1948[122]: *O Baile dos Ladrões*, de Anouilh[123], pelo GUT sob a direção de Décio de Almeida Prado, com a assistência de R. Rognoni. A cenografia cabe a Hilde Weber, chargista de *O Estado de São Paulo*. Os figurinos são assinados por Majô Rheingantz. Os atores pertenciam à Faculdade de Filosofia ou eram ligados aos meios intelectuais. Constam na lista de Magaldi (1980, p.44) os seguintes nomes: Lygia Corrêa, Rui Afonso Machado, Delmiro Gonçalves, Myriam Lifchtz, Nydia Licia Pincherie, José Scatena, Carlos Olinto Junqueira Franco, Eduardo Bassi. Enquanto Guzik (1986, p.17) relaciona os nomes de Waldemar Wey e Glauco de Divitis como componentes do elenco. "O espetáculo do GUT foi bem recebido e tinha o mérito de apresentar a São Paulo um texto representativo de um autor que ganhou notoriedade mundial a partir de 1935 e que foi, durante algumas décadas, um dos mais encenados em palcos de todos os quadrantes" (Guzik, 1986, p.17).

A seguir, em 11 de novembro de 1948, *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, pelo GTE numa remontagem do grupo que já havia obtido o êxito no Municipal, na direção de Alfredo Mesquita. A tradução leva a assinatura de Ester Mesquita, os figurinos são de Alfredo Mesquita e os cenários de Clóvis Graciano. A montagem que obtivera uma ressonância expressiva quando de sua primeira encenação, volta a repetir o êxito, levando ao teatro, conforme Guzik, mais de três mil e quinhentos espectadores, perdendo, nessa primeira investida do T.B.C., apenas para *A Mulher do Próximo*, que fora visto por mais ou menos quatro mil e duzentas pessoas. A qualidade

[122] Acompanho aqui o quadro histórico desenhado por Sábato Magaldi em seu texto SURGE O T.B.C. (publicado na Revista *Dionysos,* n° 25, 1980, p.43-57); e da obra de Alberto Guzik *T.B.C.*: crônica de um sonho (1986), seus registros históricos e, igualmente suas formulações no que concerne aos textos levados no palco inaugural do T.B.C. pelos grupos amadores.

[123] Como tradutores aparecem Antonio Candido e Abílio Pereira de Almeida; conforme Guzik (1986, p.17), a tradução pertence, na verdade, a Antonio Candido, e o nome de Abílio foi-lhe aposto para que o trabalho pudesse ser registrado na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

do texto de Tennessee Williams, somada à cuidadosa produção, foram responsáveis por essa boa acolhida. São particularmente destacados os desempenhos de Marina Freire, no papel de Amanda Wingfield, e de Nydia Pincherle (Nydia Licia) como Laura Wingfield.

Em 14 de dezembro de 1948 sobe ao palco o grupo *English Players* para apresentações de dois dias do texto *I Have Been Here,* do inglês J. B. Priestley, no original. A peça de Priestley tem direção de Audrey Cammiade e no elenco encontra-se o nome de Ronald Eagling, cuja importância não se reduzia à atuação no grupo inglês, tendo se destacado junto aos amadores de São Paulo graças aos seus conhecimentos de maquilagem. No T.B.C., o *English Players* se apresentou com o nome de Sociedade de Amadores Ingleses. O grupo teve vida longa em suas atividades, sempre com poucas representações de cada produção.

Encerrando a primeira temporada do teatro em 16 de dezembro de 1948 o Grupo de Artistas Amadores, organizado por Madalena Nicol, nome de grande significação para o teatro brasileiro apresenta *A Esquina Perigosa* (*Dangerous Corner*), de Priestley[124]. Foram quatorze apresentações, vistas por quase mil e quinhentos espectadores. A atriz havia integrado o *English Players*, participando de S*onho de uma noite de verão* de Shakespeare. E segundo ela mesma revela,

> (...) não me conformava com o fato de, na minha terra, continuar a fazer teatro em inglês. Queria fazer teatro na minha língua. Então, reuni um grupo e, nele, aconteceram Paulo Autran, Esther Mindlim Guimarães e meu irmão, Paulo Cajado, que fez depois três peças no T.B.C., e ainda vários outros elementos. Montamos *Esquina Perigosa* de Priestley (NICOL, 1978, p.78).

Madalena Nicol teria uma importante atuação no T.B.C. e a inclusão de seu grupo junto às atividades da sala, segundo Guzik (1986, p.20) "define e fecha a estrutura que o sustentaria nessa primeira fase". Ele acrescenta: "estava assim constituído o núcleo do teatro que, no ano seguinte, seria obrigado a redefinir seus rumos e propósitos".

A abertura da temporada de 1949 é marcada em janeiro pelo relançamento de *A Mulher do Próximo*, o espetáculo que volta ao cartaz tendo em vista que os grupos amadores não tinham trabalhos prontos para serem apresentados.

---

[124] Tanto a montagem em inglês (*I have been here before*) como a sua versão em português (Esquina Perigosa) receberam críticas elogiosas. Um crítico em seu comentário em 17 de dezembro de 1948 observa nos espetáculos dos amadores "um estilo de representação, comum a todos eles". "estilo feito sobretudo de discrição e naturalidade em contraste com o estilo violentamente teatral da maioria dos espetáculos que nos tem vindo do Rio, como *Desejo*, *Hamlet*, *Uma rua chamada pecado*. No Rio houve a influência direta dos expressionistas estrangeiros. Deste estilo "paulista", a magnífica interpretação de a E*squina perigosa* que vimos na Sociedade Brasileira de Comédia talvez seja até agora o melhor exemplo" (Sábato Magaldi, p.44, fonte não citada pelo autor).

A peça seguinte – *Ingenuidade*, de John Van Druten (1901-1957) –, estreou em 18 de janeiro de 1949, apresentada pelo Grupo de Arte Dramática do Teatro Brasileiro de Comédia, composto inicialmente por Cacilda Becker, Madalena Nícol e Maurício Barroso, artistas exclusivos e profissionalizados. Madalena, que também assina a direção da peça, "consegue dinamizar a encenação, valorizando as interpretações com uma marcação fluente e adequada às regras do *playwriting* cômico convencional no qual a peça foi escrita" (Guzik, 1986, p.22). *Ingenuidade* foi um triunfo. Paschoal Carlos Magno, no *Correio da Manhã*, comparou o T.B.C. aos *little theatres* que vinham acolhendo as vanguardas inglesa e norte-americana: "É o mais belo espetáculo, dos que venho assistindo nos últimos meses". O espetáculo torna-se, assim, o primeiro grande sucesso do T.B.C., permanecendo em cartaz ao longo de cinco semanas, levando ao teatro um público médio semanal de mil e quinhentos espectadores, quando a média anterior nunca havia ultrapassado a casa dos mil e duzentos, e nenhuma peça havia permanecido mais de três semanas em cartaz.

Ainda em janeiro de 1949 Zampari aposta num lance decisivo para o futuro do T.B.C. contratando Adolfo Celi. Mas, até que Celi assumisse o comando efetivo do conjunto, percebe-se em torno deste a presença da liderança, indiscutível, de Madalena Nícol. E embora o diretor se lembre de *Ingenuidade* como uma espécie do *teatro di parochia* que conheceu na Itália, algo bem "ingênuo" brincou, referindo-se ao título da peça[125] o expressivo sucesso de público obtido pela montagem dirigida por Nícol, colocou-a numa posição distinguida dentro do núcleo que começava a se articular ao redor do palco do T.B.C.

E, é deste lugar destacado, que no mês de março, Madalena atua no espetáculo seguinte, uma remontagem de *Pif-Paf*, que o GTE apresenta numa direção de Abílio Pereira de Almeida, e, ainda no mesmo espetáculo dirige e interpreta *Antes do Café*, monólogo de Eugene O'Neill. Note-se que *Ingenuidade* havia atingido sessenta e seis apresentações, sendo vista por pouco mais de doze mil pessoas. O espetáculo duplo de Abílio e O'Neill chegaria a vinte seis récitas, levando ao teatro perto de cinco mil pessoas. Abílio funciona também como ator nessa ocasião e, além de Madalena, constam no elenco Haroldo Gregory, Glauco de Divittis, Célia Biar, Marina Franco, Delmiro Gonçalves, e Ruy Affonso entre outros. "Entre *Pif-Paf* e *A Mulher do Próximo* não há diferenças muito marcantes. A dramaturgia de Abílio apresenta sua habitual fluência, com diálogos bem articulados e certo desleixo na organização da trama e no desenho das personagens" (Guzik, 1986, p.23). O texto de O'Neill, interpretado por

[125] Adolfo Celi, Il ritorno, em Giacomo Gambetti (org.), *Alíbi*, Roma: Lerici, 1969 *apud* Vannucci, 2014, p.103.

Madalena, se impõe pela densidade, pela competência do autor. "É apenas um monólogo, as nem por isso menos representativo do extremo rigor com que o dramaturgo americano seleciona seu material e o molda para seus propósitos" (Guzik, 1986, p.23).

Finda temporada do espetáculo Abílio/O'Neill, em março de 1949, Zampari vê-se mais uma vez às voltas com falta de espetáculos dos amadores para manter seu cartaz ocupado. Convida então Aimée e a Companhia de Comédias do Teatrinho Íntimo do Rio de Janeiro para se apresentar em abril na casa. A primeira peça mostrada pela atriz é um, digamos, descuidado Verneuil, *Ele, Ela e o Outro*, embora a direção seja da rigorosa Esther Leão e estejam no elenco, com Aimée, Fregolente e Paulo Porto. Mas o segundo espetáculo que Aimée apresenta neste mesmo abril, como expressa Guzik é memorável por se tratar da estreia de Silveira Sampaio em São Paulo[126].

Em maio estreia *A Noite de 16 de Janeiro*, peça policial de Ayn Rand. Quem a apresenta é o Conjunto de Arte Teatral, cabendo a direção a Ronald Eagling e a produção a Paulo Autran. Segundo Magaldi (1980, p.44) "O teatro transforma-se em tribunal e pede-se a participação do público, no veredicto final. Nos intervalos, 'jornaleiros' vendem um 'jornal de Nova York, com o noticiário completo sobre o fato'. Quanto ao elenco, dele participam além de Paulo Autran, Júlio Gouveia, Nydia Pincherle, João Ernesto Coelho Neto, Célia Biar, Marina Freire Franco, Clóvis Garcia, Renato Consorte e Abílio Pereira de Almeida. Paulo Autran indica como se encontram as peças componentes do repertório da casa nessa primeira fase. Lembra ele que era

> (...) uma peça americana que tinha sido escolhida, aliás, pelo próprio Franco. Ele é que me sugeriu montar o texto, e disse que tinha visto a peça, que era muito boa, e eu achei que a peça dava um espetáculo interessante, embora fosse sem qualquer veleidade literária, teatral ou artística. Porém, resultou num espetáculo bastante interessante para a plateia. (AUTRAN, entrevista concedida a Silvia Regina Wakim e M. Lúcia Pereira, *Dionysos*,1980, p.171).

Aliás, logo após a estreia da montagem do texto de Rand, em maio,

> Zampari reuniu elementos de todos os grupos amadores e fez uma preleção no sentido de que era praticamente impossível manter um teatro de alto nível técnico, grandes montagens, despesas

[126]Nas palavras de Guzik, Silveira Sampaio é um fenômeno de exceção no teatro brasileiro. "Sua dramaturgia está escorada por uma inteligência irônica e viva e um agudo senso do teatral. (...) Autor, produtor, ator, encenador, tendo como sede o Teatro de Bolso, no Rio, produziu um conjunto único na literatura dramática nacional. Suas peças não se integram propriamente em qualquer corrente local, embora a primeira, de 1931, tenha sido uma comédia de costumes, *Futebol em família*, escrita de parceria com Arnaldo Faro. A produção desse médico carioca, nascido em 1914, começa a se definir a partir da comédia que se apresentaria no T.B.C. (...) Inspirado em alguns autores modernos que armaram sua profissão de fé ao redor de um amável cinismo, como Noel Coward, Silveira Sampaio fez deles uma leitura extremamente pessoal. Transformou sua fonte de inspiração anglo-americana em algo de muito pessoal" (Guzik, 1986, p.24).

> extraordinárias, só com amadores. Dessa maneira, ele, Franco, propunha a profissionalização do T.B.C., sob sua direção financeira e artística. Quase todos aceitaram (ALMEIDA PRADO, 1977, p.28).

No que concerne a isto, vale sublinhar, Zampari resolveu profissionalizar o T.B.C., com um modelo que seria seguido por várias outras companhias. A ideia, na verdade, partiu do pressuposto que o motor das modificações teatrais que o século XX tinha trazido para o teatro brasileiro era uma figura ainda desconhecida em São Paulo: o encenador. Na capital paulista havia apenas o bom e velho ensaiador, um 'diretor de trânsito' da cena. Zampari, então, começou a atinar para essa questão, concomitantemente, propôs aos grupos amadores a sua profissionalização.

Ainda, na sequência das encenações, pelo Grupo dos Artistas Amadores, apresentam-se num espetáculo duplo *Dois Destinos*, de Noel Coward, e *A Mão do Macaco*, de W.W. Jacobs. Trata-se agora do último empreendimento amador levado à cena no T.B.C. No espetáculo de Coward/Jacobs, Madalena Nicol faz sua antepenúltima aparição como componente do elenco da Major Diogo. Traduz, dirige e atua nas duas peças. *Dois Destinos* é o título brasileiro de *Brief Encounter*, um dos grandes momentos de Coward. A peça escrita em 1945, na análise de Guzik (1986, p.26), "é uma boa representante de sua oblíqua melancolia, de seu humor verbal, seco e irônico". "É mais um retratista das formas de comportamento da classe abastada que ocupa o palco do T.B.C.; isso ficará como característica dessa primeira fase". Lembrando que no final dos anos 1930, Dulcina de Moraes havia apresentado *Private Lives* sob o título de *Pancada de Amor*. Não obstante as qualidades do teatro de Coward, a encenação de suas peças aqui, naquele período, estabelece uma pálida comunicação com o público.

A montagem seguinte tem a importância de se constituir na primeira da nova fase profissional do T.B.C., com o elenco dirigido por Adolfo Celi.

Entretanto, conforme aponta Maria Tereza Vargas (1967) as experiências mais consistentes do teatro amador paulista, nos idos dos anos 1940 terminaram ao se fixarem definitivamente as posições do T.B.C. Ou seja, com a definitiva integração dos atores e animadores nos planos de Franco Zampari desaparece o movimento amadorístico por um breve espaço de tempo. Na verdade, destaca a estudiosa, somente mais tarde o Teatro Lotte Siviers (fundado em 1952) o Clube de Teatro, A Sociedade dos Artistas Amadores Independentes, a Associação Atlética Matarazzo, o Grupo de Teatro do Grêmio Politécnico, o surgimento da Federação Paulista de Amadores Teatrais (fundada a 23 de abril de 1952) bem como a circulação de uma revista especializada em problemas amadorísticos (Revista do Teatro Amador, cujo primeiro

número data de agosto de 1953) e a criação de festivais anuais (1954) viriam comprovar um movimento contrário: "o sucesso do T.B.C. despertara de tal modo o interesse pelo teatro, que vários setores ainda que sem programa definitivo tentavam, pelo menos, copiarem-lhe o entusiasmo"(Vargas, 1967, p.34).

Ficam fora da engrenagem do simples nascer e morrer, dois grupos que pensaram suas diretrizes, através dos que lhes era mais próximo: O Teatro Lotte Sievers e o Teatro Paulista do Estudante (fundado em 1955), deste grupo nos ocuparemos mais à frente.

O primeiro reproduzindo o mesmo estilo do T.B.C., cujo programa era a "revelação de uma dramaturgia totalmente ignorada pelo público brasileiro". Segundo Vargas (1967, p.34-35) o grupo montou autores como Hauptmann, (Os Ratos) Sternhein (A Calça), Schnitzler (A Cacatua Verde) e Griphius (Absurda Cômica), com fartos recursos econômicos da fundadora Lotte Sievers, que chegou a construir em sua mansão um teatro avançadíssimo, equipado com camarins luxuosos. Os tecidos para os figurinos eram importados da Europa e o aparato cênico dos seus espetáculos era elogiadíssimo.

Ainda segundo Vargas de outros grupos – por ela citados em seu texto – não restariam plataformas, mas sim elementos como:

> Clovis Garcia, Evaristo Ribeiro, J. E. Coelho Neto, Moisés Leiner, Oswaldo Pisani, Osmar Rodrigues da Cruz, Eduardo Serivano e muitos mais que se iriam integrar em outros setores, após terem cumprido a tarefa árdua e ingrata que é essa de aguentar o terreno até que outras forças mais poderosas possam surgir. (O atual movimento amador universitário talvez não conseguisse atingir seus objetivos se não tivessem existido esses antecessores. O grupo do Colégio Des Oiseaux e o próprio Teatro do Sedes Sapientiae que recentemente montou "As Troianas" muito devem ao trabalho desenvolvido na sombra, durante anos, por Cândida Teixeira, que naquela Congregação fundou o Grupo Saint Cyr, em 1957). (VARGAS, 1967, p.35).

No momento que constitui a nova fase profissional do T.B.C., Décio de Almeida Prado decidiu que não tinha interesse em continuar experimentando a direção teatral e retirou-se, para se dedicar às atividades de professor e crítico teatral que, aliás, já havia começado no jornal *O Estado de São Paulo*. Alfredo Mesquita saiu do T.B.C. para fundar a Escola de Arte Dramática (EAD). Vários atores dos grupos amadores passaram, então, para a companhia profissional do Teatro Brasileiro de Comédia. Entre eles estava "uma moça magrinha, feiosa, com voz de taquara rachada, chamada Cacilda Becker, que viria a ser, talvez, a maior encarnação da figura da atriz no Brasil" (Guzik, 1994, p.194).

O contexto dos objetivos próximos e semelhantes que ligaram pensadores da geração de Décio de Almeida Prado à experiência anterior de jovens amadores, pré-T.B.C., levaria o crítico a escrever "Carta a uma jovem atriz" no ano de 1948 e publicada em 1949 (dirigida, ainda que de maneira sigilosa a Cacilda Becker). Além de demonstrar esta união de esforços em prol da modernização cênica, a carta manifesta também o interesse do crítico em orientar a vocação da atriz, impulsionando-a a realizar um trabalho focado em princípios projetados na direção contrária a trilha percorrida pelo teatro comercial. Décio, nesta carta aberta, desvela-se das possibilidades ainda pulsantes, apontando para um horizonte mais amplo que a nova geração tem à sua frente.

> (...) a nossa geração, no que concerne ao teatro, parece ter surgido à luz do dia num momento privilegiado. Pelo menos não tem havido na história do teatro brasileiro muitas ocasiões como esta, tão promissora, tão amplamente aberta para o futuro, tão rica de perspectivas.
> (...) Ainda é cedo para considerarmos definitivas algumas poucas conquistas. Mas a presença, rica de ensinamento e estímulo, de vários atores e encenadores europeus entre nós, o número de atores novos que surgem e se firmam dia a dia, a frequência e o entusiasmo dos grupos amadores, a atenção apaixonada da imprensa, dos escritores, e até do público, desperto finalmente para o teatro, tudo parece indicar que estamos de fato no início de um grande movimento, cuja expansão ninguém pode prever até onde chegará. *O jovem ator já não entra mais no palco, como outrora, só e desamparado. Há mestres para orientá-lo, há um público entusiasta para estimulá-lo, e até algumas escolas dramáticas, realmente dignas desse nome, começam a despontar*. ("Carta a uma jovem atriz". *Jornal das Artes*. São Paulo, n. 1, janeiro de 1949, grifo meu).

À luz de tudo o que foi exposto, na busca de compreender o significado da herança deixada pelos amadores para o teatro brasileiro que, como afirma Fernandes (2013, p. 80) "é a base daquele que hoje possuímos", e ainda, a importância da contribuição dos grupos que participaram da primeira fase da cena do T.B.C., para a estruturação dos pilares que formam a identidade teatral da companhia profissional. O que nos resta é a percepção de que tal compreensão nos aproxima da bandeira, conquistada por Ruggero Jacobbi, de um programa utópico: "aquisição do espírito vanguardista dos amadores, no que ele tem de seriedade no estudo do aparato teórico-técnico e ousadia em sua experimentação estilística (sem medo de errar, já que o erro pode significar uma sondagem da futura consciência humana)". (Jacobbi, 1955, *apud* Peixoto, 1997, p.355-362)[127].

[127] Cf. Ruggero Jacobbi, "Introdução a Poética do Espetáculo". Aula inaugural dos Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul, publicada em *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20.4.1955, *In*: PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo*. Porto Alegre: 1953-1963, São Paulo: Hucitec, 1997, p.355-362.

A iniciativa e a vontade de jovens artistas em articular a dimensão artística do teatro às tensões políticas fazem surgir na fase hegemônica do T.B.C., meados dos anos de 1950, marcado por importante inflexão, o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Esses jovens que haviam acumulado experiência de militância junto ao movimento estudantil e ao Partido Comunista brasileiro, entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, em benéfica aproximação com Ruggero Jacobbi e Carla Civelli, foram responsáveis pela criação do TPE. Movido pelo pensamento de esquerda, com viés nacionalista, desde o início o TPE imprimiu firmemente sua linha de atuação:

> Embora muito levados por interesses outros teimem em negar uma tradição cultural aos brasileiros, ela existe. Possuímos uma cultura nossa e necessitamos incrementá-la. O teatro amador não se pode furtar a essa missão. Deve partir dos responsáveis por esse teatro uma verdadeira campanha de incentivo, de incremento e defesa da nossa cultura. Embora o nível cultural de nosso povo seja na verdade baixo, nosso povo representa [o Brasil], escondido nas mais variadas regiões. Nosso povo acalenta lendas, nosso povo é artista, nosso povo é poeta. (VARGAS, "Teatro Amador em São Paulo" *in Dionysos*, n. 15, 1967, p.35).

No que diz respeito a esta perspectiva de atuação, fortalece-se a defesa de um teatro nacional e popular entre os jovens artistas e os novos grupos que surgem para contestar a hegemonia do T.B.C., considerado um teatro de elite. Começou-se, então, a se vislumbrar o teatro como "uma das possibilidades de estimular o desabrochar de uma consciência histórica e, sob esse aspecto, o teatro reafirma suas responsabilidades para com a sociedade, porém não com os princípios gerais de cultura e civilização" e sim "com o intuito de colaborar com a organização das camadas subalternas com vistas a atingir a igualdade social" (Guinsburg, Patriota, 2013, p.285). Para isto, segundo Sábato Magaldi[128] (1997) "os membros do TPE convidaram Ruggero Jacobbi que trabalhou como professor e diretor desde o início do grupo". Dessa feita, orientados pelo entusiasmo animador de Jacobbi, em 1956, realizam a fusão do Teatro Paulista do Estudante com o Teatro de Arena, dirigido por José Renato e Augusto Boal. "Um novo capítulo da história do nosso teatro nasce nesse momento" (Fernandes, 2013, p. 76).

Conforme registra Décio de Almeida Prado, o ciclo heroico do amadorismo encerra-se em 1948, "com a estreia não menos rumorosa de *Hamlet* apresentada pelo Teatro do Estudante do Brasil. Novamente o encenador era estrangeiro, o alemão Hoffmann Harnisch, novamente se insistiu no caráter expressionista do espetáculo". Mas a revelação, desta vez, ressalta o crítico "era um ator de vinte três anos, Sérgio

[128]Entrevista concedida a Alessandra Vannucci, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1996, *in* Vannucci, 2000, Anexo III p. 5.

Cardoso (1925-1972), que vinha nos provar, com inigualável exuberância, que também nós, brasileiros, podíamos representar Shakespeare" (Almeida Prado, 1996, p.41).

2.2. Companhia Permanente e a Construção de um Projeto Formador

Enfatizado o papel renovador do amadorismo, particularmente em São Paulo, e sublinhado alguns aspectos do movimento paulista que durou de 1942 a 1948 e culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.) e da Escola de Arte Dramática (EAD), torna-se fundamental para a construção de uma reflexão teórica adequada sobre o T.B.C., delinear um perfil a partir do qual seja possível reconhecer sua identidade. Refletir sobre essa identidade construída coletivamente e instaurada como *projeto artístico-formador*, é buscar compreender o modo de organização e funcionamento no seio da companhia permanente e as relações que este organismo estabelece com o "novo mundo do teatro" que desabrocha, no processo de transição para o teatro moderno. Afinal, uma companhia se forma enquanto corpo coletivo por meio de um projeto, que também é processo, e cuja perspectiva é o prosseguimento do conjunto (Trotta, 2008, p.297-298).

O rastreamento e a identificação dos elementos fundamentais que compõem o projeto artístico-formador do T.B.C. se tornam de grande importância na medida em que possibilita uma melhor compreensão da articulação entre o pensamento e a prática cênica desta companhia em seu duplo papel: como espaço de pesquisa e escola, ou seja, um palco ao mesmo tempo de criação e formação. O percurso histórico desta companhia é relevante. O rastro deste percurso traça um vivo painel de uma história com fatos e ideias que foram vividas em sintonia com a expressão de sua época. Por esta senda, pode-se, também, tentar reconhecer, o que foi e como foram engendradas algumas facetas desse percurso, e muito do que se lhe seguiu, em pouco tempo depois, como fruto direto ou indireto do tipo de teatro, da concepção de estilo e do gênero de interpretação que sua estética propôs e seus atores empreenderam na Companhia Permanente.

Assim, o pilar desse projeto artístico traz colado em si, de antemão, um caráter pedagógico, pois é talvez impossível pensar na construção de um projeto dessa natureza sem que haja uma mediação a fim de transportá-lo para esse lugar onde se possa alcançar um resultado artisticamente desejado. É, exatamente, este caráter pedagógico que estabelece e organiza as práticas e ferramentas essenciais ao processo de construção de um conhecimento. Um projeto, portanto, é um instrumento potente de ação e

transformação, que congrega propostas a serem executadas no presente com a seta alvejando o futuro. Dessa maneira, pode-se dizer que é, à primeira vista, uma quimera alentada pela mais ousada esperança e pela ambição, ou seja, um não-lugar ainda a ser conquistado e que, existe apenas de modo potencial. Algo que é lançado para frente na ilusão de ser concretizado.

E foi com entrega e entusiasmo que aquele grupo de jovens que tomou parte neste primeiro instante de Renovação do teatro brasileiro, se predispôs a transformar em realidade este ideal de projeto artístico-formador. Durante alguns meses de convivência, desenvolveram laços pessoais, de amizade e de amor[129], mas, sobretudo o tipo de compreensão, disciplina e trabalho que era essencial para a conquista de um intento como aquele, ou seja, a construção de seu projeto artístico.

A formação do primeiro elenco permanente aconteceu em 1950, com as contratações, para a composição do elenco feminino, de Nydia Licia, Marina Freire, Célia Biar, e Elisabeth Henreid, enquanto o elenco masculino era um pouco maior: Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Sérgio Cardoso, Ruy Affonso, Antônio Carlos Carvalho (A. C. Carvalho) e Waldemar Wey. Cacilda Becker e Maurício Barroso já haviam sido contratados. O acordo entre os participantes era firmado através de contratos em geral de um ano, sendo os mesmos renováveis e, finalmente, os salários de nível mais elevado[130], permitindo, assim, o recrutamento de interpretes de preparo intelectual mais apurado.

O projeto visto como "revolucionário" se propunha, a partir da lógica do diretor Adolfo Celi, "como *um propósito para uma época*, e não uma motivação para fazer show" Celi (1981, grifo meu)[131] pautando-se pela ética artística e por uma ideologia estética de que pretendia ser defensor no ambiente da cena tebecista e, ainda pela verdadeira "depuração" e transformação que ansiava promover nos procedimentos e padrões cênicos instaurados. Neste sentido, porém, o de uma *ruptura* com a sucata do *velho sistema de estrelato histriônico*, e de um desejo conjunto por reformas profundas. Assim sendo, a companhia conjugava-se numa verdadeira unidade de novas ideias e

---

[129] Na verdade, houve vários casamentos na companhia, o primeiro foi o de Sérgio Cardoso e Nydia Licia. Nos anos seguintes, se casariam Ruy Affonso e Elizabeth Henreid, Carlos Vergueiro e Zilá Maria, A.C. Carvalho e Cecília Machado e Waldemar Wey e Wanda Primo. (LYCIA, Nidia. *Ninguém se livra de seus fantasmas*, São Paulo: Perspectiva, 2002. p.207).

[130] Em entrevista concedida à Revista *Teatro Brasileiro* n.2, dezembro de 1955 e reproduzida na Revista *Dionysos* n.25, setembro de 1980, p.162, Franco Zampari faz a seguinte declaração: "O T.B.C. tem 15 atores permanentes, que recebem um mínimo de 8 mil cruzeiros mensais e um máximo de 23 mil. Os encenadores recebem de 25 a 30 mil cruzeiros, com um acréscimo de 30%, no Rio que para os atores chega a 50%".

[131]Adolfo Celi. Entrevista a Júlio Lerner, em "A Aventura do Teatro Paulista - O T.B.C.", TV Cultura, 1981.

aspirações veementes. Era um estado de espírito, uma ideia de teatro como "um teatro orientado para o mais puro realismo", não na perspectiva de evocar o velho naturalismo, mas, sim, na perspectiva de criação de um novo realismo poético; uma visão dos objetivos que o diretor artístico do T.B.C. expôs desta maneira: "O teatro moderno atinge sua essência na máxima simplicidade, uma espécie de realismo físico que, contudo, não se aproxima do expressionismo" (Celi, 06 dez.1949)[132].

Sob essa ótica, o realismo poético serviria, conforme Celi, como plataforma expressiva para transcender a realidade e sublimá-la em imagens simbólicas artisticamente pertinentes.

O lado compensador desta manifestação da "simplicidade" contra o exacerbado e o banal do teatro, foi um esforço, até então sem precedentes, de instauração rigorosa da obra teatral como realidade em cena. Sob a visão do mentor da nova *troupe* Adolfo Celi, o olhar rigoroso de Zampari, e uma complexa elaboração artística coletiva (cenógrafos, figurinistas, maquiadores, aderecistas e etc.), o espetáculo era preparado nos menores detalhes, com cada cena sendo decupada e revista, (https://nelsonrodriguesnochaodopalco.net/) e a maneira a se dar unidade de tom ao conjunto. Ressalte-se que Celi costumava criar a iluminação dos seus espetáculos. Segundo Vannucci, dedicava horas de seu curto tempo ao lado de Aldo Calvo, estudando plantas e inventando soluções técnicas. Em *Nick Bar*, para variar o efeito da luz azul "a noite pontilhada da metrópole, o néon do bar, a madrugada lívida arquitetaram um sistema de copos que subiam devagar, quando a água da bacia abaixo fervia, e desciam ao juntar sal. As gelatinas eram recortadas com máscaras de papelão" (Vannucci, 2014, p.174). Os ensaios aconteciam à exaustão e em número expressivo. O que sugere certo ineditismo numa época em que grande parte dos espetáculos apresentados mal erma marcados em uns poucos dias. A mudança de hábito põe à mostra o caráter que vivificava a cena do novo teatro.

Desta forma, já então nos primeiros passos desses trabalhos começaram a "borbulhar" aqui e ali técnicas e que, desenvolvidas e intensificadas progressivamente, haveriam de configurar o que veio a ser considerado como o modo operacional e o estilo característico do Teatro Brasileiro de Comédia. Não obstante, o envolvimento de um conjunto de colaboradores na criação do teatro, o processo de especificação iniciou-se, a partir de concepções e critérios que eram então os do diretor Adolfo Celi em primeiro plano, e que foram por ele levados à prática ou brotaram como resultado desta.

[132]Nestes termos, Celi introduz, destemidamente, seu manifesto estético, durante o coquetel de lançamento da temporada de *Nick Bar*, e de sua apresentação à imprensa como o novo diretor artístico do T.B.C. O evento teve início pontualmente às 18 horas de uma segunda-feira.

No que tange a essas concepções e critérios inovadores da fase inicial do processo, podemos destacar como uma das principais inovações trazidas por Celi, a que proveio da adesão do princípio do *ensemble* artístico, a equipe que corporifica a peça como uma produção conjunta. Na verdade, um modo predominante de produção teatral europeu desse período. Tratava-se de uma abordagem englobante da representação teatral, isto é, a concepção da obra teatral como uma totalidade interpretativa, em que todos os componentes da realização cênica, deviam ser adequadamente conjugados e estruturados, tudo isto a partir do texto escrito como eixo central. A totalidade é alcançada por meio da visão unificadora de um diretor. O alvo nesta proposta era a busca da perfeição artística do espetáculo. Esta abordagem de representação se traduzirá, na continuidade da experiência de Celi no T.B.C., na *moda da casa,* assunto que falaremos mais à frente.

Ao mesmo patamar do virtuosismo da estética em cena, atrelou-se uma não menos rigorosa ética aquém do pano de boca. Há um conceito do teatro e um delineamento inicial dos princípios que devem às práticas do teatro. Isto viria à tona num determinado momento em que apareceu um regulamento[133] que delegava ao Diretor Artístico – Celi – o pleno poder de dar suporte ao trabalho de outros diretores, avalizando a escolha das peças e a distribuição dos papeis, igualmente supervisionando a convivência interna da equipe, além de zelar pela imagem do teatro, consentindo ou não entrevistas. Constam critérios severos para a submissão da vaidade dos atores. Ao ator era expressamente proibida a recusa do papel que lhe fora destinado, assim como também a modificação das marcas fixadas, seja de atuação como de qualquer detalhe de figurino e maquiagem. Sua execução se dava através de um regime de manutenção que antevia suspensão, corte de ponto e multas para os infratores, sendo que tais regras estariam a cargo do Administrador (Zampari). Sem a devida necessidade de prever maioria votante, o Regulamento que era firmado por cada ator no momento da assinatura do contrato anual (à exceção de Cacilda Becker que tinha contratos longos) apresentava, desse modo, um sistema cem por cento autônomo, da maneira exata como se dá em uma comunidade, isto é, ou se assina embaixo ou nada feito. E, tudo leva a crer que, verdadeiramente, o Regulamento focava na preservação de um modo específico de trabalhar, o qual assegurava aspectos disciplinares, e dignidade ao oficio coletivo. Especialmente, afiançava condições de igualdade a toda equipe e uma autoridade proeminente ao Diretor Artístico, acompanhando um método

[133] Seguimos aqui os detalhes explicitados deste documento na obra de Alessandra Vannucci *A Missão Italiana*, 2014, p. 128.

mestre/aprendizes, como o dos "Copiaus[134]", que de acordo com Vannucci (2014, p.126), fazia parte da herança formativa da Academia de Roma, embora, observa a estudiosa, "Silvio D'Amico não tivesse chegado a redigir manuais". A partir de tais diretrizes tem início a construção de uma prática de trabalho apta para transformar o ator num afinado instrumento a serviço do teatro dramático, onde a primazia da palavra e dos autores seria defendida categoricamente de toda e qualquer tentação de histrionismo.

O Regulamento do T.B.C. alvejava o extermínio de seu inimigo principal, isto é, a vaidade dos atores. Suas normas determinam a ausência de costumes tradicionais (introduzir cacos, dar entrevista sobre a montagem e chamar amigos para assistirem aos ensaios) e até atitudes específicas, como fazer modificações em detalhes de figurino e maquilagem sem antes pedir autorização ao Diretor Artístico. Problemas que poderiam ser contornados mediante conversa com o mesmo. Desta maneira, o elenco do T.B.C., em grande parte, constituído de antigos amadores, era levado a encarar um sistema rigoroso de trabalho, de preparo e de produção. "A missão precisava de um capitão e Celi sentiu-se incumbido a assumir o papel" (Vannucci, 2014, p.128).

Os princípios e fins tão rigorosos, para serem alcançados, exigiam um rigor na mesma voltagem dos meios aplicados e do modo de aplicá-los. Daí a missão da atualização técnica do ator ser colocada como componente estrutural da companhia permeando tanto quanto a artística toda a sua atividade neste primeiro instante. O palco desta atualização tornava-se uma escola de instrução e transmissão de conhecimentos com acentuado desvelo didático dos diretores estrangeiros, em particular de Adolfo Celi.

A base que dá origem à pratica didática dos diretores estrangeiros, com a formação técnica do elenco profissional, é a ideia de *ensemble* que, como já mencionamos, foi instaurada por Celi no T.B.C. Esta noção se traduz ao longo das atividades da companhia, em diferentes práticas de ensinamentos promovidas nos procedimentos de criação dos espetáculos dos diferentes diretores que foram sendo contratados. Para o ator, todavia, funcionar em conjunto, como responsável por um momento pessoal de criação, é fundamental que ele nivele o preparo técnico e um treino intelectual capaz de responder às exigências de concepção da obra.

Nesse contexto, ao falar das práticas e poéticas que conduziram a uma espécie diferente de teatro realizado por encenadores como Appia, Craig, Stanislavski,

[134] "Copiaus" era como se costumava chamar os alunos/atores da companhia do Jacques Copeau, que por sua vez era inspiração de Celi.

Reinhardt, Meyerhold e Copeau, o teórico Fabrízio Cruciani (1995) põe em relevo o elemento essencial: a pedagogia.

> A procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define (CRUZIANI, 1995, p.26).

No entanto, o teórico observa que ao se tratar das décadas iniciais do século XX, talvez seja mais correto falar dos professores-diretores do que lançar mão da ideia de pedagogia teatral. Desse ponto de vista, é provavelmente mais adequado abordar pedagogias teatrais que estão relacionadas diretamente a encenadores e suas práticas. Deve-se ficar entendido, portanto que, nas análises acerca da renovação da linguagem teatral, particularmente, no que diz respeito ao trabalho do ator, é essencial considerar esse pressuposto pedagógico. Foi dessa maneira que se deu com os mestres encenadores no início do século XX, e, é indubitável, a história se repetirá com o diretor Adolfo Celi e o Teatro Brasileiro de Comédia.

A experiência pedagógica voltada para o teatro está relacionada à criação de "escolas" que surgem vinculadas ao aparecimento da encenação, como partes integrantes de processos artísticos, que além de colaborarem para transformação do papel do encenador, se ampliaram paralelamente, e de maneira simultânea, nutrindo a criação artística (escolas, ateliês, laboratórios ou centros de treinamento), ou ainda se instaurando como processo na consecução artística dos espetáculos. Sendo assim, os espetáculos adquiriam a função de escola. A escola é o palco. O segundo caso se aproxima, mas não inteiramente do T.B.C. A despeito de não existir uma escola particular que funcione como espaço de treinamento e aperfeiçoamento para os atores num outro ambiente, sendo o próprio espetáculo o lugar onde se efetiva a relação orgânica ensino/aprendizagem pela prática pedagógica. Houve de início uma quase simultaneidade entre a criação da Escola de Arte Dramática e o T.B.C., pois, "durante dez anos, de 1948 a 1958, a companhia de teatro e a Escola se entrecruzam através da formação de intérpretes, que passam a integrar a companhia e de profissionais do T.B.C., que integram o corpo docente da Escola" (Lima, 1989, p. 91).

Guzik (1986, p.98) pontua que "como resultado direto das atividades de Alfredo Mesquita na área pedagógica e de Zampari, na empresarial, forma-se um novo conjunto na cidade, o Teatro de Arena". Vale notar segundo ele, que desde 1950 os primeiros frutos da Escola de Arte Dramática enriqueceram o panorama cênico paulista. "Moná Delacy, Xandó Batista, Leonardo Vilar, Francisco Arisa, Celeste Jardim, Diná Lisboa e

Benedito Corsi são alguns dos alunos das duas primeiras turmas da EAD que se integraram no elenco do T.B.C.". Acrescente-se a esta lista o nome de José Renato, o criador do Teatro de Arena, que participara como ator da montagem de *Seis Personagens à Procura de Um Autor.*

O que é encontrado *grosso modo* nos registros historiográficos sobre o nascimento da EAD, é que esta Escola foi instaurada e concebida no efervescente momento em que era preciso construir um teatro brasileiro moderno. Como em todos os momentos em que a arte se transforma, pondera Mariângela Alves de Lima (1989, p.91) "a constituição do fato artístico novo vem colada a uma necessidade de didatizar essa nova experiência, de fazer da arte, ao mesmo tempo, um objeto de fruição e de ampliação da consciência do público sobre a totalidade do fenômeno artístico, considerado na sua forma e na sua função".

Indubitavelmente, advém daí, a razão da EAD ser praticamente simultânea à formação do T.B.C. Os dois empreendimentos se constituem a partir de um lugar de origem comum. Ambos são engendrados pelo mesmo grupo de intelectuais e artistas que transitam entre a proficiente Escola e a companhia teatral em um esforço associado para renovar organicamente a arte, os métodos rotineiros e a padronização teatral reinantes no palco brasileiro, dotando-o de "novas leis". "Alfredo Mesquita propõe uma escola para formar atores que *possam inscrever-se em um projeto artístico e não prevalecer sobre ele*". (Lima, 1989, p.80, grifo meu). Além disso, o grupo encampa medidas que possam impulsionar a abertura a novas camadas de espectadores, visando superar a estagnação artística e modernizar o palco, transformando, assim, ao mesmo tempo, a produção cênica, o ator e a percepção do público.

> A mútua concordância entre os objetivos básicos da nova escola e da nova companhia se expressa nas diferentes falas de seus criadores: tornar acessível à cena brasileira os grandes textos da dramaturgia universal na sua diversidade, aperfeiçoar os recursos técnicos de todos os elementos de composição do espetáculo da interpretação à cenografia e, sobretudo, conceber a obra teatral como uma totalidade interpretativa onde será impossível percebê-la como uma soma de partes (LIMA, 1989, p.79).

Da necessidade de uma nova estrutura "surge a necessidade de uma escola, algo que não seja simplesmente um grupo de alunos dirigido por um único mestre, mas uma comunidade real capaz de ser autossuficiente e de responder às próprias necessidades" (Copeau, 1926, *apud* Cruciani, 1995, p.26).

Este pensamento de Jacques Copeau manifestado em entrevista ao diretor italiano Giulio Bragaglia, instiga o entrevistador a explicar com clara parcialidade: "não

escolas: o teatro escola", corroborando Copeau que "teatro e escola são a mesma coisa[135]".

Sob essa perspectiva surge outra questão: "O problema de 'o que ensinar' é assim substituído pelo problema mais dinâmico, artístico e arriscado de 'quem ensina e como'" (Cruciane, 1995, p.26).

Para a encenadora Ariane Mnouchkine "uma verdadeira *troupe* é uma escola" (Picon-Vallin, 2009, p.115). E nesse âmbito de uma *troupe*, seguindo o ponto de vista de Mnouchkine, conforme Vaccari (2014), o fato de um grupo de artistas trabalhar com anelo incessante em benefício de uma pesquisa aprofundada sobre a arte teatral, pressupõe a exigência de superação de limites não apenas individuais, como igualmente coletivos "na tentativa de aquisição de novos caminhos, novos procedimentos, e de (re)descobertas de formas teatrais. Estas aquisições e (re)descobertas, que podem ser entendidas como produção de conhecimento e, portanto, transformação, só são possíveis através da prática pedagógica" (Vaccari, 2014, p.28). Todos esses pontos demonstrados, correspondem ao que diz Cacilda sobre o ambiente inicial da *troup* T.B.C.: "Trabalhando como trabalhávamos, em quinze ou vinte anos nós teríamos um teatro do nível de Milão; um teatro destinado a não morrer, porque nós chegaríamos num ponto de desenvolvimento técnico e artístico capaz de acompanhar constantemente o que se fazia no mundo" (*apud* Cacilda Becker, "depoimento SNT", 26.12.1967, *in*, Vannucci, 2014, p.140).

Com efeito, o anseio, e o esforço conjunto reverbera no início do processo artístico da cena tebecista, e igualmente na emergência de outro tipo de ator, de atuação e de espetáculo. Este último primava pelo rigor no acabamento técnico das encenações. Uma cena que se estrutura, primordialmente, sobre a discussão das ideias que um texto dramático configura. No que diz respeito ao ator, "ele passa a aprender a interpretar as ideias de um texto, a confrontar-se intelectualmente com os papéis que desempenha, iniciando a introspecção, a interiorização dos elementos encontrados neste estudo minucioso" (Meiches; Fernandes, 1988, p.79). O T.B.C., portanto, funcionou efetivamente como uma escola. A afirmação torna-se possível, a partir da constatação de que muitas partes instrumentais do trabalho do ator obtiveram nele a sua devida importância. E num certo sentido, segundo Brandão (2001, p.206) a atuação do T.B.C., especialmente até 1953, em São Paulo, representou "a mostragem de uma dinâmica que é 'ensinar a fazer fazendo'" (Brandão, 2001, p.206).

---

[135] COPEAU, entrevista em 1926 a Anton Giulio Bragaglia (*apud* CRUCIANI, Fabrizio. "Aprendizagem" *In*: A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral, 1995, p.26).

A partir dessa ótica, passa-se a falar em termos de didática, ou seja, quando chega ao T.B.C. em 1949, o diretor italiano Adolfo Celi dirige *Nick Bar* com vinte e oito personagens e escreve no programa da peça o seguinte: "No elenco, o público paulista encontrará um grande número de atores já profissionais, ou amadores, que já conhecem, mas verão outros que pela primeira vez se apresentam em cena, em papéis de responsabilidade". (Celi, 1949, conforme citado por Yáconis, 1978, p.23). Cabe pontuar que os atores que pisavam pela primeira vez no palco, eram pessoas que nunca tinham visto teatro antes disso.

Portanto, ocorre a dedução que todos os participantes[136] dessa trajetória, inicialmente, tiveram que aprender quase tudo, mas felizmente, segundo Cacilda Becker (1973. p.28, *apud* Fernandes; Vargas, 1995, p.39), "havia com quem aprender". No que diz respeito a isso, o espetáculo *Nick Bar* com direção de Celi, inaugurará um período que se caracteriza pela transmissão de conhecimentos técnicos, quer dizer, impulsionará a abertura que podemos chamar de "ciclo da potência" no palco da companhia. Um ciclo que se desenvolverá na prática didática dos diretores estrangeiros, através dos espetáculos realizados. Num trabalho inicial e pioneiro junto à atualização técnica dos atores que tomaram parte no primeiro instante de renovação da cena teatral brasileira: "a escola formada pelo elenco profissional que", nesta primeira etapa, pelas mãos de Celi, "passava por um polimento, assimilando conhecimentos práticos e aplicando-os imediatamente" (Guzik, 1986, p.28).

Desse modo, com o desenvolvimento deste "ciclo da potência" o T.B.C. vem romper com uma prática comum mantida no teatro brasileiro, qual seja, a do autodidatismo, prática que impele o ator aprender a representar sustentado no fazer das suas atuações, na lida cotidiana de seus papéis. A partir desta nova organização de um teatro de equipe no T.B.C., isto se faz a partir do esquema que foi instituído de amplificação de conteúdo e capacitação profissional embasado no estudo aprofundado do texto, na preparação exaustiva dos personagens e, acrescente-se a isso, o ensino dos diretores, na qualidade particular de suas visões, temperamentos, métodos e estilos.

Nesse sentido, a atriz Cacilda Becker revela que a equipe obteve um aprendizado de "estilo", já que não eram atores aparelhados com uma técnica apurada. Tratava-se de

[136] Elenco: Abílio Pereira de Almeida (Nick); Haroldo Gregory (marinheiro); Milton Ribeiro (árabe); Gustavo Nonnenberg (Joe); Mary Lopes (jornaleiro); Carlos O. Junqueira (bêbado); Alfredo Kleemann (Willie); Maurício Barroso (Tom); Cacilda Becker (Kitty Duval); José Expedito de Castro (Dudley); Thales de Castro Maia (Harry); Carlos Vergueiro (Wesley); Ondina Motta (Lorene Smith); Ricardo Campos (Blick); Madalena Nícol (Maria L.); Moysés Leiner (Kruppi); Tito Fleury Martins (Mc Carthy); Maria Augusta Costa Leite (mãe de Nick); Waldemar Wey (ex Bufalo Bill); Célia Biar (Elsa); Rejane Millet (uma mulher); Hollanda Maria (outra mulher); N.N. (Ana); Marina Freire Franco (dama da sociedade); Ruy Affonso (Machado (seu marido); N.N. (Policial); N.N. (outro policial); N.N. (San).

um começo com jovens que não tinham só a teoria de um espetáculo. A teoria era transmitida pelo viés dos diretores que tinham uma formação cultural sólida, e de outro lado existia a parte prática, isto é, o aprendizado de uma técnica teatral. “Aprendemos a nos pentear, a nos maquilar. Fizemos dicção, vocalização. Tivemos inclusive aulas com Marcel Marceau, dentro do T.B.C., fazendo domínio corporal, mímica. O T.B.C. foi uma escola que equipou seus atores”. (Cacilda Becker, *apud* Fernandes; Vargas, 1995, p.39). De fato, Cacilda fazia parte de uma organização teatral, que tinha como programa basilar, o estabelecimento de um “bom teatro”, e que se mostrava capacitada nos aspectos essenciais a acionar os recursos para produzi-lo.

Ainda, outro dado a ser considerado, diz respeito ao programa do teatro, que era bastante intenso, por conseguinte impunha aos atores alargarem o conjunto de suas atuações e, desse modo, a se desenvolverem artisticamente, a fim de poderem encarar de frente o desafio da variedade do repertório. Nesse sentido Cacilda Becker (1973. p.28, *apud* Fernandes; Vargas, 1995, p.242), comentando sobre estas obrigações diz: “Nunca trabalhamos menos de dez horas por dia (...) Não por esnobismo, como se supunha, mas como condição de renovação técnica, pois se tornava urgente representar Sófocles, Schiller, Bernard Shaw, Sauvajon, Dumas e Tennessee Williams”. Nestas circunstâncias, é possível afirmar que, o ator no T.B.C. e o diretor Adolfo Celi são dois temas completamente imbricados um no outro, dado que, simultaneamente a sua atuação como diretor, Celi passou a desempenhar essa atividade de lapidar ou formar os atores sob seu comando.

É importante esclarecer, neste sentido, que foi fora da cena profissional (ou seja, o “Grupo de Arte Dramática” e mais vinte e cinco amadores, dos quais pelo menos quinze eram estreantes) que Celi encontrou material humano disponível para a emergência da sua plataforma estético-conceitual, isto é, do seu experimento de um *teatro de arte de verdade*, entendido como prática textocêntrica. Para atribuir à obra dramatúrgica a “alma da cena”, foi antes necessário colocar os atores a serviço da peça, o que correspondia naquele início de uma era de modernidade no palco teatral brasileiro, a operar a transformação no estatuto do ator: passar da construção de um papel para criação de um personagem.

Neste quadro, é interessante notar que, Adolfo Celi, formara-se sob a batuta de Silvio D’Amico, cujos princípios sobre a função do diretor na criação cênica não estavam muito afastados daqueles que Copeau havia defendido na França, ou seja, a encenação devia apoiar-se em primeiro lugar no bom intérprete, isto por conta que se tratava acima de tudo de um teatro de texto. Este tipo de pensamento aparece, por

exemplo, no discurso de Copeau (1879-1949), para quem o texto era "o coração vivo da direção" (Roubine, 2003, p. 144). Sob esse prisma, Celi procurava erguer as bases da cena tebecista, tirando-a de uma engrenagem envelhecida, colocando em prática, essas noções e, entre outras, as palavras de Copeau: "Para começar, o importante não é valorizar indivíduos excepcionais, mas reunir e instruir uma equipe em torno de ideias comuns". (Georges Lerminier, *Jacques Copeau*, Paris: PUF, p.57, *apud* Vargas, 2012, p.100). Dessa feita, abolido o ponto – que os atores da velha guarda tacharam de leviandade –, exigia-se dos intérpretes um domínio absoluto do papel a ser representado e bania-se o "caco", em favor, e reverência ao texto dramático.

A comunhão entre encenadores e literatura dramática objetivava-se, especialmente na França, pela não resignação à "mediocridade de boulevard". Para Roubine (2003, p.143), encenadores como Copeau, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff, Barrault e Vilar, com trajetos artísticos que apontam para rumos distintos, recorrem ao texto como elemento primordial para a edificação de suas encenações. Segundo Vaccari (2014), levavam para o primeiro plano do repertório clássico, os nomeados "textos primordiais" como Sófocles, Shakespeare, Racine, Molière, Corneille, Marivaux, embrenhavam-se pelas criações de Tchekov, Büchner, Kleist, Pirandello, e ainda, Claudel, Musset, Cocteau, Beckett, Anouilh, Marguerite Duras, Sartre e Giraudaux. O registro da subordinação ao texto pode ser encontrado nos esboços escritos destes prodigiosos encenadores.

Há, por certo, entre estes criadores, a sedução e ascendência dos simbolistas em seus voos poético-metafísicos, com seus requintes de sensibilidade e seus anseios de suprimir os acessórios e cenários, para então confrontarem-se, frente a frente, com o texto no centro da cena. Esta percepção surge claríssima, por exemplo, no discurso de Copeau (2013, p.7): "Toda a originalidade da nossa interpretação, se nela encontrarem alguma, só virá de um conhecimento aprofundado do texto". Dizia simplesmente, "que os outros prestígios desapareçam e, para a obra nova, que nos deixem um tablado nu" (Copeau, 2013, p.14). E nas palavras de Jouvet, que afirmava que "é apenas o texto que conduz uma representação" (Roubine, 2003, p. 144). Válido na esfera da encenação era escutar o texto e a representação, uma intuição profunda de seus significados. Da mesma maneira pensava Vilar, que exaltava o ator pela sua capacidade de servidão absoluta ao texto. "Havia, então, diretores para os quais o texto, o poema, continuavam importando" (Jacobbi, 2012, p.55).

Quanto a isto, a presença de Celi à frente da direção artística da companhia, se faz notar imediatamente pelo repertório anunciado nos primeiros programas. Da

seleção prevista de montagens publicadas nos programas, constam os títulos *Times of Your Life* (Tempos da Sua Vida), de Saroyan, *Our Town* (Nossa Cidade), de Thorton Wilder, *Cosi è si vi pari* (Assim É, Se Lhe Parece), de Pirandello, *Huis Clos* (Entre Quatro Paredes), de Jean-Paul Sartre, *Beggar's Opera* (A Ronda dos Malandros), de John Gay, *Of Mice and Men* (Ratos e Homens), de Steinbeck e, completando a lista, peças de Oscar Wilde e Eugene O'Neill; "que remetem inequivocamente ao panorama referencial do diretor formado pela Accademia" (Vannucci, 2014, p.107)[137]. Além destes, constam também três autores nacionais, provavelmente indicações de Zampari, pois tratam-se de amigos do empresário: Abílio Pereira de Almeida, Edgard da Rocha Miranda e Lourival Machado.

Em pouco tempo, "Celi transformou por completo o ritmo de trabalho na Rua Major Diogo. Optou por um repertório eclético e propôs, a médio prazo, o aproveitamento dos melhores amadores para um elenco fixo e a contratação de outros diretores" (Licia, 2002, p.172). Em relação à escolha do repertório o contorno construído pelo diretor Adolfo Celi articulava uma oscilação pendular, eclética, de alternância de textos culturais com textos chamados "digestivos", estratégia que visa equilibrar as perdas causadas por textos de valor cultural, de retorno impreciso de capital[138]. O "ovo de Colombo[139]" proposto por Celi acaba por estruturar essa fórmula tebecista. O diretor sempre esteve atento à necessidade de se usar esta estratégia. Assim, na sua política de repertório, procurou abrir e fechar o quanto possível a sua "caixa de

---

[137] Sobre este tema, observando o momento histórico, Mariângela Alves de Lima esclarece: "Os nomes dos encenadores europeus revelam a sua origem, italiana quase cem por cento. Homens que vieram para o Brasil com muita experiência de teatro, mas ainda tateantes na procura de uma comunicação adequada a um público de características muito diversas". "Isso explica em parte a universidade dos temas abordados pelas encenações do T.B.C. Sem saber exatamente como dialogar com o país, o T.B.C. abordava grandes questões universais travestidas de perfeição normal e acentuando a comunicação emocional" (Lima, 1980, p.24-25).

[138] "Escolhemos o repertório de tal modo que seja possível realizar alguns espetáculos artísticos nos quais, com antecedência, O T.B.C. sabe que perderá dinheiro. Porisso [sic] alternamos peças de grande mérito e outras de êxito popular, procurando sempre um elevado padrão na montagem. Agora, com o elenco do Rio, é possível que até os textos artísticos representem lucro ou ao menos não importem em perda. De nossas realizações, constituíram êxito artístico e financeiro "Antígone" de Sófocles e Anouilh; "Anjo de Pedra", de Tennessee Williams; "Pega Fogo", de Jules Renard; "Seis Personagens à Procura de um Autor", e "Assim é, se lhe parece", de Pirandello. Foram êxitos de bilheteria "Os Filhos de Eduardo", de Sauvajon; "Uma Certa Cabana", de André Roussin; "Arsênico e Alfazema", de Joseph Kesselring; "Do mundo nada se leva", de Moss Hart e Georges Kauffman; e "Treze à Mesa", de Marc Gilbert Sauvajon. Significaram perdas totais "Na terra como no céu", de Hochwalder; "A importância de ser prudente", de Oscar Wilde; "Para onde a terra cresce", e "… E o noroeste soprou", de Edgard da Rocha Miranda. "Santa Marta Fabril S.A.", de Abílio Pereira de Almeida, foi nosso maior êxito de bilheteria, trazendo ao T.B.C. de São Paulo um público de 45 mil pessoas, quando o comparecimento habitual é de 25 mil, por espetáculo. Mas Abílio é uma exceção entre os autores nacionais. Nenhuma outra peça brasileira deu resultado financeiro e as perdas variam entre 150 a 200 mil cruzeiros. Porisso (…) apresentamos poucos textos nacionais. (ZAMPARI, Revista *Teatro Brasileiro* n° 2 dezembro de 1955, p.5-6).

[139] Expressão usada por Tania Brandão em seu texto *As Modernas Companhias de Atores,* In: Carlinda Fragale Pate Nuñez *et al*. *O Teatro Através da História*, vol. II – O Teatro Brasileiro, – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994, p.224.

surpresas". No entanto, sucederam-se avaliações controversas e discordâncias críticas ao seu papel. Tais avaliações incidiram com frequência sobre o interesse artístico na escolha de repertório eclético, sem grandes compromissos ideológicos em particular.

Apoiado em um conjunto promissor de intérpretes, entre os quais podemos realçar Cacilda Becker, Nydia Licia, Sérgio Cardoso, Cleyde Yáconis, Tônia Carrero, Paulo Autran, atores que estavam predispostos a segui-lo, com irrestrita confiança, em suas pesquisas cênicas e que, também, por essa razão brilharam com ele no palco do T.B.C. Celi desenvolveu no período de 1949-1955 uma série de encenações que, desde o começo, já traziam a marca de um espírito entusiasta e inovador, atento em encontrar formas teatrais mais orgânicas em relação ao contexto teatral e humano, mesmo quando não estritamente político-ideológico, configurado no território da cena. Foi, na verdade, um momento de consolidação de ideias, estilo e temática na companhia. Em meio a isso tudo, Celi apresentou gêneros teatrais diversos, encenou ao longo da sua experiência no T.B.C. os seguintes textos: *Nick-Bar... Álcool, Brinquedos e Ambições; Arsênico e Alfazema; Luz de Gás; Entre Quatro Paredes; Um Pedido de Casamento; Seis Personagens à Procura de um Autor; Para Onde a Terra Cresce; Antígone; Uma Mulher em Três Atos; Assim É... (Se Lhe Parece); Uma Certa Cabana; Uma Mulher do Outro Mundo; Leonor de Mendonça; Assassinato à Domicílio; Santa Marta Fabril S.A; Profundo Mar Azul.*

No que diz respeito às escolhas que compõem o bloco de encenações dos textos citados, não se exagera dizer, contribuíram sobremaneira para a instauração da cena moderna no palco do T.B.C., bem como auxiliaram a fixar um padrão relevante para a construção das discussões teatrais contemporâneas. Além disso, geraram uma larga abertura para um repertório afinado com o teatro universal moderno, e fortaleceram o primado do diretor. Tais escolhas sinalizaram, também, uma preocupação de conquista do mercado por intermédio do ecletismo. Entretanto, procedem as críticas feitas ao conjunto dessas opções, quanto ao afastamento do autor nacional:

> Sem dúvida o recurso frequente aos textos estrangeiros, por opção formal e por falta de textos locais, contribuiu para que a modernidade do T.B.C. fosse rotulada de estrangeira, diagnóstico fortalecido ainda devido às questões outras da cena (inflexão, movimentação, construção de personagens – ainda que existisse na fala dos atores um sotaque novo para o teatro brasileiro, o *italianado* paulista). (BRANDÃO, 2001, p.210).

Nesse sentido, no ponto de vista de Alberto Guzik (1994, p.199) a companhia impôs um estilo de representação curioso, quer dizer, a convivência com os diretores italianos, levou os atores a desenvolveram uma prosódia, uma melodia de fala, que tinha

mais a ver com a Itália do que propriamente com o Brasil. Em se tratando da cena, "o que se pretendia era a elegância do ator inglês, a capacidade de estar no palco sem que se percebesse, a leveza, a simplicidade de gestos dos atores do West End de Londres". Como consequência, a mescla de tendências, em pessoas que vinham de experiências muito diferentes, acabou por moldar a cara da companhia. "Não é feio ou bonito, apenas o perfil que o T.B.C. assumiu durante sua primeira fase, que vai até aproximadamente 1955. É uma fase de sucessos praticamente ininterruptos[140]". A companhia note-se, a partir da criação de um esquema de revezamento de elencos, não ficava uma semana sem espetáculo em cartaz. Instituiu uma dinâmica poderosa e centralizadora, que começou a produzir "efeitos colaterais" no teatro paulista.

Assim sendo, vale expor duas das questões colocadas pela atriz Cleyde Yáconis, ao crítico Décio de Almeida Prado ao longo do seu depoimento para o SNT[141]. Tratam-se de questões relacionadas à situação das companhias itinerantes antes do T.B.C. e à centralização da companhia em São Paulo. A atriz afirma que o T.B.C. como o primeiro teatro estável durante anos e anos (porque só foram para o Rio de Janeiro em 1953), quebrou o frenético ritmo desse "mambembar" constante dessas companhias. "Tem outra coisa de que eu gostaria muito de saber a sua opinião" diz Yáconis (1977, p.44) ao crítico: "Qual foi a utilidade da centralização do T.B.C., porque me parece, esse retardamento de excursões abandonou totalmente as outras praças do Brasil". "Quando estive em 1958 em Blumenau, por exemplo, soube que eles não recebiam teatro desde uma apresentação do Procópio Ferreira havia quatorze anos. Eu gostaria de saber a sua opinião". Décio responde:

> De fato o T.B.C. se fechou bastante e foi isso, num certo sentido, que permitiu seu progresso técnico pelo trabalho contínuo do mesmo grupo de atores e dos mesmos diretores. Tivemos então uma continuidade que nosso teatro não teve antes. Foi muito importante também a disciplina, digamos industrial, imposta pelo Franco Zampari, que como homem de indústria deu exatamente ao teatro um espírito de planejamento que ele não possuía. Você se lembra de que quando o T.B.C. estreava uma peça, numa quarta-feira em geral, os

[140] Obviamente, Zampari não ficou nisso, afirma Guzik, ele sabia que o Rio de Janeiro era uma praça a ser conquistada e transportou para ali uma série de espetáculos que começaram a funcionar e dar retorno. "O espetáculo era sucesso em São Paulo, então era trazido para o Rio de Janeiro. Isto começou por volta de 1952-53 e se estendeu até 1957-58. Zampari chegou a alugar o Teatro Ginástico, para lá instalar o T.B.C. O Ginástico passou a ser uma sucursal carioca do T.B.C. paulista e funcionava, mais ou menos, da mesma forma. Zampari reuniu alguns atores cariocas, trouxe encenadores de São Paulo, recrutou outros aqui mesmo e começou a trabalhar em mão dupla. Alguns espetáculos estreavam em São Paulo, faziam carreira lá, depois vinham para o Rio. Outros começavam carreira aqui, depois eram levados para São Paulo. Em tese, isso deveria funcionar muito bem, e funcionou, durante certo tempo. Correu bem, deu lucros e acabou levando para São Paulo e revelando lá uma série de atores. Tereza Rachel, por exemplo, passou pelo T.B.C. de São Paulo, onde fez uma famosíssima *Senhorita Júlia*, depois de passar pelo T.B.C. carioca" (Gusik, 1994, p.201).

[141] Ver DEPOIMENTOS II. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1977 (Entrevistadores, Cleyde, Yáconis, Jefferson Del Rios, Sábato Magaldi).

> atores descansavam um dia e na sexta-feira começavam a ensaiar a peça seguinte. Isso era necessário porque naquele tempo as peças de sucesso não ficavam mais de sete, oito semanas em cartaz. Então era preciso ter realmente aquela mão de ferro que o Zampari tinha. (ALMEIDA PRADO, 1977, p.45)[142].

Sob essa ótica, conforme Faria (2018, p.78), Antonio Candido em duas oportunidades escreveu com entusiasmo sobre a renovação teatral concretizada pelo T.B.C., iniciativa que mudou a face do teatro em São Paulo. Em texto publicado n'*O Estado de São Paulo* de 14 de novembro de 1956, Candido expressa mais uma vez que segue atentamente o movimento teatral e que compreende os fundamentos da modernização cênica em curso. No seu ponto de vista, dois nomes sobressaem nesse processo: o de Ziembinski e o de Franco Zampari. O primeiro, afirma, "pode ser tomado como símbolo da nova concepção de espetáculo; o segundo, das modernas condições de realização do espetáculo: o diretor e o produtor". E acrescenta "Como não há teatro sem a presença física do ator em cena, o terceiro componente fundamental para a modernização do teatro é o trabalho do intérprete, a preparação do ator".

Nesse sentido, Cleyde Yáconis (1977, p.45) salienta. "Em sete anos eu fiz trinta e cinco peças".

"Exato!" (Almeida Prado, 1977, p.45), endossa o crítico. Ainda sobre o que se configura naquele momento em termos de projeto formador, também é importante assinalar que, segundo Prado, o T.B.C. não foi uma companhia dominada por atores, como era de praxe até então. Ocorre exatamente o contrário, a organização do grupo não era da competência de um primeiro ator, e sim de um diretor, "que foi principalmente Celi". Portanto, àquela altura, Celi propôs uma forma de organização voltada para instituir e consolidar a *noção de elenco como conjunto*, sob sua liderança. É claro que certos atores se destacavam e tinham importância maior no conjunto devido ao seu talento como analisa Décio (1977, p.45). "Por exemplo: a Cacilda Becker era uma voz muito ouvida, mas, de modo geral a escolha do repertório, a orientação geral era dada pelo Franco Zampari e pelos diferentes diretores artísticos. Isso era uma novidade no nosso teatro". No entanto, não se programava um repertório em torno da personalidade do primeiro ator. Frequentemente os atores de maior destaque eram obrigados a aceitar papéis secundários. "Havia uma certa disciplina nesse sentido e isso também explica muito, me parece, o sucesso do T.B.C." (Almeida Prado, 1977, p. 45).

[142] Na opinião de Décio "Franco Zampari nunca foi bem estudado, mas ele era um empresário muito interessante, porque veio da indústria e achava que o teatro estava desmoralizado economicamente. Ele dizia: Eu entro no teatro e o teatro está velho, escangalhado, ninguém empregou dinheiro ali" (Almeida Prado, 2005, 306).

Alberto Guzik (1998)[143] entrevistando Paulo Autran, refere que o T.B.C. ficou conhecido como um celeiro de talentos, assim, ele lança algumas perguntas ao ator, tais como: "Se era também um celeiro de egos? Como era a convivência no T.B.C.? Difícil, como se supõe que fosse?" Segue a resposta de Autran:

> Absolutamente. Transformou-se num celeiro de talentos, mas o T.B.C. começou com amadores, todos absolutamente iguais, ninguém se considerava superior aos outros. *Sérgio Cardoso* foi o primeiro contratado de fora que veio com algum nome. E era de uma docilidade incrível. Compreendeu que a disciplina era justamente o que dava a possibilidade de os espetáculos do T.B.C. terem o nível que tinham. Então, ele se submeteu àquela disciplina e ora fazia o protagonista, ora fazia uma ponta, como fez várias vezes. No *Anjo de Pedra*, do Tennessee Williams, *fazia um homem que fechava a peça, era uma cena de um minuto.* Então, ele fez de tudo. Todo gênero de papel, todo tamanho de papel, e nunca houve a menor reclamação. Não havia nenhuma briga de egos. A peça estreava no dia seguinte e na tabela estava assim: "Próximo ensaio: amanhã duas horas da tarde. Peça: Tal: Elenco: Tal". E vinham os nomes dos atores que estariam na próxima peça, sem especificar qual era o papel. *Na primeira leitura é que o diretor dizia: "Você faz tal papel, você faz tal papel"*, e não me lembro de nenhuma reclamação. Claro que muitas vezes a gente não ficava satisfeito com o papel que tinha na peça. Mas nunca adiantou ninguém reclamar. (AUTRAN, 1998, p.71-72, grifos meus).

Em vista disso, o entrevistador prossegue fazendo uma sondagem sobre a decisão das escolhas dos papéis. A esse respeito ele interroga: "Isso era determinado pela direção do teatro? (Guzik, 1998, p. 71-72). O ator responde afirmativamente, e acrescenta: "A direção do teatro era Celi. Ele aceitava ou não a sugestão dos outros diretores. Faziam reuniões entre si para discutir qual seria a próxima peça do teatro, quem iria dirigir" (Autran, 1998, p.72). Com base nisso e no que mostra o Regulamento vale complementar, dizendo que às vezes, um diretor manifestava grande interesse em montar um texto, e o submetia ao conselho de diretores, entretanto quem decidia sobre o assunto era o diretor artístico Adolfo Celi. Ainda segundo Autran (1998, p.72), "Celi era o cabeça do T.B.C.", de modo inquestionável**.**

Pelo olhar de Autran, a relação que Celi constrói como "cabeça do T.B.C.", precisa ser mantida. Há um consenso de que, na sua ausência por razoável período – como aconteceu durante as filmagens de *Caiçara* em Ilhabela – o diretor de cena do T.B.C. (Pedro Peterson) tinha obrigação de escrever-lhe diariamente, informando-o a respeito dos problemas, acontecimentos e possíveis infrações ao Regulamento. Evidencia-se, assim, que a convivência no T.B.C. não era, de modo algum, tão

[143] Entrevista publicada na obra de Alberto Guzik, *Paulo Autran: um homem no Palco*, São Paulo: Jikings; Boitempo, 1998.

harmoniosa, como revela o minucioso relato que nos oferece Alessandra Vannucci (2014) sobre tais acontecimentos:

> Outros bilhetes vinham juntos, dos atores, com tortos, direitos, conversa de camarim, jeitinhos e puxadas de tapete. Celi percebia um frenesi sob a aparente harmonia de sua nova família: o elenco escapando por todos os lados, cada um tentando reajustar os critérios ao interesse pessoal, para ganhar prestígio e benefícios, ou papéis. A pior disputa era pelos papéis femininos. Nydia Licia, Elizabeth Henreid, Cacilda Becker e sua irmã, Cleyde Yáconis, eram dotadas de recursos físicos similares para fazer damas jovens, enquanto faltavam atrizes para os papéis de mães, tias, velhas, enfim. Para o melhor papel de sua primeira direção no T.B.C., o da solteirona ácida Lady Bricknell em *Importância de Ser Prudente*, de Oscar Wilde, Salce selecionou a melhor atriz, Cacilda. Ela não gostou e reclamou com Celi: que injustiça, já fizera muitas velhas, enquanto Nydia, a qual desempenharia mais uma vez a mocinha, era entronizada por sua beleza. Poderiam alternar, pelo menos. Em outro recado, horas depois, jurou arrependimento e disse que nunca mais recusaria um papel.
>
> Não era a única: outros atores metiam o bico ora na distribuição, ora na seleção de repertório e no processo de montagem; alguns chegavam atrasados nos ensaios; outros davam entrevistas. Parecia uma guerrilha; algo ameaçava o regime de trabalho estabelecido por Regulamento e absorvido só superficialmente pela maioria. Cacilda tentava zelosamente moderar, em nome próprio e por conta de Celi, que considerava seu par e autoridade máxima no teatro. Revoltavam-na as faltas de respeito como uma injúria pessoal, seu senso de disciplina não se satisfazia com as multas, zangava-se de ter que mudar sua fala por causa de cacos dos outros, achava lamentável que a contrarregra esquecesse uma marca ou alguém se intrometesse no ensaio. (VANNUCCI, 2014, p.133-134).

Evidentemente, por esse ângulo, no curso do relato, a leitura articula a hipótese de que na companhia, em seus processos internos, existem vários impasses e contradições relacionadas às diretrizes propostas e operacionalizadas por Celi na direção do teatro. Temos, aí, portanto, uma repercussão negativa de tais diretrizes, capazes de gerar tais efeitos. Não obstante todos esses pontos contraditórios que foram destacados, segundo Licia (2002, p.194), a Companhia Permanente do T.B.C. tinha um denominador comum: "ter lutado para modificar a maneira de representar da época, ainda presa à raízes portuguesas, ainda se ressentindo de um certo formalismo, carregando no sotaque e apresentando um teatro ligeiro, de costumes, pequeno-burguês, de um realismo menor".

Tratando-se da posição de Cacilda junto ao grupo inicial, a própria atriz declara o seguinte:

> Todas as sugestões que partiam de mim, opiniões ou mesmo qualquer ação se destinavam a defender o grupo, fechando-o sobre si mesmo para que pudesse produzir mais. Movia-nos uma mentalidade única, despida do espírito de competição. Sem ser vaidosa, sei que puxava o espetáculo, pelo desempenho dos principais papeis que me eram

> confiados. Sempre impedi a infiltração de elementos secundários, mas não daqueles que podiam colaborar para a melhoria do teatro – Sérgio Cardoso, Nydia Licia, Maria Della Costa e outros. (…)[144]
> Eu lutava como uma leoa contra qualquer coisa que ameaçasse a existência do T.B.C. Quando chegava um ator ou uma atriz, eu punha de quarentena. Se prestava, permanecia. Se não, rua. E assim conseguimos formar uma equipe coesa, disciplinada, de qualidades, reais, que trabalhava 18 das 24 horas diárias. Claro que eu sofria com isso, mas o interesse maior era o conjunto. Foi por essa razão que eu lutei com todas as minhas forças contra a Vera Cruz, que roubava nossos atores oferecendo-lhes ordenados astronômicos. (Cacilda Becker, citado em VARGAS e FERNANDES, 1995, p.42).

De fato, a atriz Nydia Licia em seu livro *Ninguém se Livra de Seus Fantasmas* (2002, p.194-195), rememora a chegada de Sérgio Cardoso nesse grupo fechado que tornou-se a Companhia Permanente do T.B.C. Licia revela que Sérgio era um estranho[145]. "Produto de outro meio, chegara com a mentalidade diferente. Estava habituado ao sucesso e à fama e, de repente, via-se pertencendo a uma Companhia Permanente onde os atores não tinham nenhum destaque", (…) "só o nome do diretor e do tradutor ficavam em evidência nos cartazes e anúncio!". Ela escreve que pelo fato do ator demonstrar sua admiração pelos velhos atores cariocas, tais como Alda Garrido, Dulcina, Conchita de Moraes, Jayme Costa e outros, ele tornava-se alvo de ironias por parte dos colegas. "Nós – como todo jovem que começa – os achávamos superados!" É impressionante, exclama a atriz, "como essa mentalidade não mudou com o passar do tempo. Hoje são os novos que olham para nós, "velhos atores", com total desinteresse e desconhecimento de tudo o que realizamos no passado".

Tal percepção histórica de Licia nos auxilia a tentar compreender o momento presente da produção teatral brasileira, quais são suas incoerências, seus desacertos e contradições, para podermos apontar algumas particularidades dentro de um quadro, digamos, "lógico" da consolidação de um projeto cultural para a abertura de uma nova etapa, na qual o entusiasmo de Zampari era também o entusiasmo de todo um grande leque de intelectuais com a eflorescência de um novo teatro. Mesmo que seu surgimento, fora do país, remetesse ao final do século XIX, propondo a revisão de tudo o que se passava no palco. Àquela altura, o que estava em jogo era a construção de um

---

[144] "Com a entrada de Tônia Carrero, Flamínio Bollini Cerri e outros, formaram-se dois grupos. Gianni Ratto trouxe também os elementos que haviam deixado o Teatro Maria Della Costa. Eu sabia que tantos atores novos e os trazidos por Maurice Vaneau criariam no teatro atmosfera de antagonismo, e ele não estava maduro, economicamente e equilibrado artisticamente para suportar conflitos" (Cacilda Becker, 1995, p.42).

[145] "Era inteligentíssimo, gentil, culto, e esses atributos, somados a um enorme talento, fizeram dele um dos maiores homens de teatro do Brasil. Em sua breve carreira, de pouco mais de vinte anos, foi ator, autor, diretor, empresário, cenógrafo, figurinista, iluminador, aderecista. Não havia detalhe no teatro que não lhe interessasse e no qual não quisesse se aprofundar" (Licia, 2002, p.201).

projeto para o início dessa nova era, embalado por uma crença que, segundo Guzik (1994, p.199-200), naquela salinha da Major Diogo, Zampari havia conseguido o amplo alcance no melhor dos mundos possíveis, na medida em que todas as diretrizes tomadas convergiam para o sucesso absoluto do empreendimento, ou seja, projetos de real valor cultural conviviam com outros meramente comerciais, em que atores de excepcional talento conviviam com colegas de médio porte, "e em que diretores de mérito absolutamente inquestionável, cada um segundo uma linha diferente, iam formando um conjunto de espectadores que começava a ver um teatro que, na realidade, ainda não existia no Brasil".

Embora não concorde com todos os traços esboçados a seguir pelo estudioso mais completo sobre o T.B.C., Alberto Guzik[146] reconheço, entretanto, que se trata de um delineamento muito esclarecedor de como se define esta companhia em sua história inicial e, em sua relação com ela mesma, com a cidade de São Paulo e com a cultura estrangeira.

> O T.B.C. logo assumiu um modelo interessante. *Nada do que produziu foi inédito, revolucionário, no sentido de criar novas trilhas.* O que fez foi buscar os modelos que haviam sido propostos pelos amadores na sua ânsia de renovação. Os Comediantes, por exemplo, tiveram um peso preponderante na conceituação estética do que se queria para este novo grupo. E o T.B.C. organizou uma linha de trabalho cuja maior característica residiu numa transposição, para o universo do teatro profissional, de uma série de conquistas já obtidas pelo teatro amador. O T.B.C. demonstrou que aquilo que os amadores estavam propondo tinha espaço, público, e receptividade naquele momento. São Paulo era uma cidade de pouco mais de dois milhões de habitantes, bem distante da megalópole de hoje. Uma cidade mais provinciana, onde as possibilidades de lazer eram bastante limitadas. O T.B.C. teve, a partir de 1949, quando se profissionalizou, adesão absoluta e total da classe média-alta paulistana. Tornou-se possível, em São Paulo, ir ao teatro e ver espetáculos como em Paris, Londres ou Nova York. (GUZIK, 1994, p.196, grifo meu).

Como fica claro no texto acima, entre a linha de trabalho implantada pelo T.B.C. e a plateia de São Paulo encontrou-se um ponto de convergência, uma espécie de conexão imediata, "de amor à primeira vista", de reconhecimento como pares, ou seja, o T.B.C. passou a ser chique ir ao teatro, transformou-se em uma atividade social de "bom tom". A companhia de Zampari mudou, portanto, a relação entre a burguesia e o teatro.

Nessa distinção, 1949 foi um ano chave para o T.B.C. no processo de amadurecimento dos propósitos da companhia. Tal se deu pelo início da importação de encenadores e textos. Incorporam-se ao T.B.C., entre 1949 e 1954, nomes de extrema

[146] Ver Alberto Guzik, *T.B.C.*: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

relevância para o teatro brasileiro. Junto com estes encenadores o T.B.C. reuniu para a companhia um número impactante de grandes atores. Na década de 1950, podemos verificar que quase todos os grandes atores do país estavam em São Paulo, na Rua Major Diogo 315. Nesse sentido, a atriz Fernanda Montenegro (2009, p.59) observa que "em São Paulo, o T.B.C. tinha uma estrutura cultural e empresarial jamais vista no teatro brasileiro. Tinha diretores europeus, uma estética de ambição europeia na sua proposta cênica e resultados artísticos notáveis".

A ideia de Zampari, de acordo com Guzik (1994, p.197-198), era que não se podia ter só uma companhia. "Deveria haver um número suficiente de atores para manter, permanentemente, um espetáculo em cartaz, um em preparação e, se possível, um viajando. Então, quanto mais atores, melhor". "Ele tratava seus atores como o teatro americano tratava suas estrelas e pagava bem[147]". Na perspectiva de Décio de Almeida Prado (1996, p.47) "o que o T.B.C. realmente proporcionou foi uma sensação quase física de crescimento do teatro, crescimento de público, dos atores, em suma de todo o nível da atividade". Portanto, a despeito do fato dessa renovação não haver começado no T.B.C. propriamente e sim com "Os Comediantes" do Rio, não se pode negar, "foi o T.B.C., uma organização comercial mais forte, que consolidou esse espírito".

E ainda, no que se refere especificamente à relação T.B.C./modernas companhias de atores, a historiadora Tania Brandão (1994, p.218) esclarece em seu texto "As Modernas Companhias de Ator", um ponto de atrito nesta relação. "Provavelmente nenhum outro conjunto teatral brasileiro gerou tanta polêmica quanto o T.B.C., nenhum outro grupo catalisou as paixões em tamanha voltagem". Parece fácil compreender tal atrito. O T.B.C. propôs uma forma de organização para instituir e consolidar a ideia de um "novo" teatro, a partir de uma visão global, internacionalista dos seus artífices, ou seja, rompendo e, dissolvendo quase completamente a prática tradicional do palco nacional. Em consequência fecha o espaço para a geração anterior. Obviamente, tal concepção provocará sérias críticas e ataques, tendo em vista que "o T.B.C. tratou de viabilizar este teatro inédito como rotina, montando uma estrutura considerável, gigantesca e detalhista". Assim fazendo, afirma a historiadora citada (1994, p.218), o T.B.C., "tornou-se o centro de referência obrigatória, para o bem e para

[147] Nesse sentido, cabe lembrar, as condições de trabalho oferecidas aos profissionais que, se tinham deveres severos no tocante ao cumprimento de seus contratos, recebiam em troca segundo Maria Lucia Pereira (Revista *Dyonisos*,1980, p.91), "um tratamento digno talvez nunca mais encontrado em qualquer fase do nosso teatro empresarial: cada ator possuía um camarim individual; era-lhe fornecido material de uso pessoal (toalhas etc.)", além do já mencionado contrato anual renovável, "o salário compensador, recebido mensalmente com um extra pela nona sessão (havia aos sábados três sessões)", pois, segundo declaração de Zampari (1955, p.6 *apud* Fernandes; Vargas, 1995, p. 242), "os artistas precisam de uma remuneração que lhes garanta dignidade de vida e tranquilidade de espírito para se entregarem às personagens".

o mal, para concordar ou discordar, para seguir e repudiar. A companhia propunha uma estética articulada, repleta de nuanças, mas coerente". Outro ponto interessante a salientar na análise de Brandão é o que assevera que o T.B.C. trabalhou, "com o realismo, com a consagração do diretor enquanto artífice privilegiado da cena, com o texto da peça como forma ideal a 'levantar' e com o ator enquanto veículo, enquanto comediante, coordenadas que foram seguidas pelas companhias de atores, mesmo que com diferenças razoáveis". E conclui "Portanto, as companhias, nesse sentido, *prolongaram a atuação do T.B.C., mesmo que a constatação incomode a muitos desses 'herdeiros'"* (Brandão, 1994, p.218, grifo meu).

Mantendo essa lógica, essas coordenadas parecem fundamentais e respaldam a contestação da afirmação de Guzik (1994, p.196, gripo meu) sobre o modelo implantado pelo T.B.C.: "Nada do que produziu foi inédito, revolucionário, no sentido de *criar novas trilhas*".

No entanto, ainda considerando essa abordagem, parece justo recorrer a outro ponto crucial, relacionado ao ator no T.B.C., assinalado por Brandão (2001), junto à atuação da companhia, em São Paulo, no processo de institucionalização do palco moderno no mercado. Ela declara, o seguinte:

> A intensidade radical da proposta pode ser resumida em uma única constatação, provavelmente aquela que, no interior das condições de trabalho brasileiras é a mais incômoda – e*m nenhum outro momento o ator foi reduzido tão completamente à condição moderna de simples intérprete*, distanciado da promoção mesma (produção) do fato teatral e de rotinas tributárias do passado. (BRANDÃO, 2001, p.206, grifo meu).

Todavia, cabe ressaltar, o T.B.C., não foi a única companhia[148] a proporcionar bons ou excepcionais espetáculos durante o período. Se ele merece tanto destaque, segundo Almeida Prado (1996, p.46) será antes "por ter encarnado com mais pertinência e maior soma de recursos às aspirações da época. Tomando-a, portanto, como ponto de referência, poderemos cotejar a década de cinquenta, em suas linhas mestras com a de trinta, medindo de passagem o caminho percorrido". Contudo, vale pontuar, essa tentativa de aproximação com a evolução do teatro universal, que se deu, como consequência das modificações teatrais introduzidas pelo projeto artístico do T.B.C., na perspectiva de Almeida Prado (1977, p.46): "Nada disso foi pensado, planejado

[148]A forma de organização em companhia começou a desaparecer nos anos de 1960 gradualmente, com a projeção das produções independentes e do regime de cooperativa, ao mesmo tempo em que os setores mais jovens passaram a preferir a articulação em *grupos teatrais*, estrutura mais coletiva, menos hierarquizada". (FARIA, João Roberto. Companhia Teatral *In*: *Dicionário do Teatro Brasileiro:* temas, formas e conceitos/ Coordenação J. Guinsburg; João R. Faria; Mariângela Alves de Lima – 2ªed., rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2009, p.101.

propriamente, mas foram necessidades históricas que exigem certa lógica e que uma vez terminadas verificamos que cada coisa aconteceu no seu momento".

Este é o recorte em que, um fragmento da concepção de um projeto artístico de formação, de sua perspectiva teatral, enfocando o período de 1949 a 1955 deve ser analisado para que se evidencie o que se buscou realçar nos dois itens que compõem este capítulo até aqui, e neste tópico em particular: a possibilidade de se ter uma visão alargada da construção das bases do lugar do ator no T.B.C. a partir da criação da Companhia Permanente organizada por Adolfo Celi, e de uma nova linguagem atorial no eixo da renovação teatral paulista (tema que será abordado no tópico seguinte), apoiada pela plataforma de Celi o "realismo puro". Pois tal visão é o legado histórico e decisivo da geração que tomou parte, como operários em seu ofício, no primeiro instante de renovação da cena teatral brasileira. A pertinência e o significado de seu trabalho teatral foram expressos na materialização profissional do perfil do ator intérprete, um perfil que se caracteriza de forma muito distante do mercado teatral consagrado. Dessa maneira, os tambores de uma verdadeira revolução teatral que começava a desenhar-se na vida da cena brasileira, ecoaram não apenas no teatro paulista, mas por todo o Brasil, eles o fizeram em defesa da afirmação de um novo teatro e um novo ator exigido pela modernidade. Um novo teatro que segue uma nova forma de fazer teatro que se convencionou chamar de moderna.

Por fim, teoricamente, o T.B.C. deu ao seu primeiro elenco contratado, a possibilidade de experimentar um manancial técnico, cujas ferramentas dão acesso à ponte que o atravessa para uma atuação apurada, capaz de atingir seus pressupostos artísticos. O ator no T.B.C. está, portanto, a serviço de uma representação. O ator interpreta uma personagem e isso exige dele uma eficácia cem por cento determinada. Um humilde servo da cena, *um instrumento afinado* e *plástico*, pronto para ser usado como "material plástico" na elevada criação do espírito do encenador. Este é o lugar que ocupa o ator na companhia permanente criada por Celi. E, a partir deste lugar, "uma outra ideia, das então em vigor na nossa cena, sobre a beleza, sobre a arte, começa a preponderar" (Meiches; Fernandes, 1988, p.81).

2.3. A Produção Cênica de Adolfo Celi no Palco do T.B.C. – compreendida entre 1949 e 1955

O intuito deste item da tese é apontar em linhas gerais as encenações realizadas pelo diretor Adolfo Celi no palco do T.B.C. no período de 1949 a 1955, trabalhando com os atores contratados na companhia permanente. Atuando como ponta-de-lança de uma nova mentalidade teatral. As criações cênicas de Celi vão se tornar um dos fatores de fundamental importância no processo de renovação do teatro brasileiro. Tal ênfase justifica-se porque sua concepção da cena, que revolucionou a velha ideia do estrelismo pré-moderno, e seus princípios foram aplicados em toda a sua extensão no palco do T.B.C., através de mecanismos que impulsionaram a cena e a interpretação.

Na apresentação do livro *Teatro Brasileiro Moderno* (2001), de Décio de Almeida Prado, no qual estão reunidas as críticas escritas entre 1947 e 1955, o autor usa de ponderação para justificar a publicação de matéria deveras transitória. Ele entende que "existe todo um processo da vida teatral, referente à representação, aos atores, que não costuma subsistir a não ser através dessas anotações diárias, apressadas, imperfeitas, fragmentadas" (Almeida Prado, 2001, p. XVII). Neste âmbito, o que atravessa o tempo não é, portanto, o espetáculo, mas, os sentidos, as impressões causadas no espírito, registradas e articuladas como juízo de valor.

Sob esse prisma, o conjunto de espetáculos, foi, portanto, aqui compreendido à luz de algumas apreciações de críticos que traduzem avaliações positivas e negativas do circuito dos espetáculos. A essas apreciações juntam-se certas análises realizadas por Alberto Guzik (1986) e Alessandra Vannucci (2014). O bloco dessas interpretações para essas peças, ao mesmo tempo em que apresenta resumo de enredo, demostra algumas ideias fundamentais que concederam a elas um lugar importante na história do T.B.C. Observe-se, ainda, que alguns textos correspondentes às críticas dos espetáculos, foram extraídos da Revista *Dionysos*, n° 25, 1980.

Em síntese, acredito que a fortuna crítica dos espetáculos, pode ser um instrumental bastante adequado para a compreensão de boa parcela da produção teatral de Celi no recorte do período.

Nick-Bar… Álcool, Brinquedos e Ambições de William Saroyan

Estreia em 08 de junho de 1949.

Montagem que marca o ingresso do Teatro Brasileiro de Comédia em sua fase profissional. A realização de *The Time of Your Life*, que em português, recebe o título

de *Nick Bar, Álcool, Brinquedos, Ambições,* surge das páginas do jornal *Folha da Manhã* com tons fortes de exaltação ao T.B.C. pela iniciativa de revelar para o Brasil William Saroyan, pondo em cena sua obra prima em competente tradução de Gustavo Nonnemberg, elogiada por acompanhar o espírito e a maneira do autor. Pela natureza da peça, avalia o crítico do citado jornal "depende inteiramente de um esforço coletivo o resultado da interpretação. Digamos desde logo que esse trabalho de equipe, conduzido com pulso firme, bom gosto e rara competência pelo diretor Adolfo Celi foi coroado de brilhantíssimo êxito" (Vicente Ancona, A propósito de "Nick Bar", de Saroyan, *Folha da Manhã* de 10 jun.1949).

Em relação à peça propriamente dita, trata-se, em síntese, de uma parábola lírica matizada de certo desencanto, situada num simbólico bar em San Francisco. Esse mundo tecido por Saroyan de forma poética, localiza-se às margens do porto, cenário em que habitam vagabundos, marginais e fracassados. Em seu texto no programa da peça, Celi sublimava o desalinhado porto num "porto de ambições" em que "ilhas de humanidade se confundem" e aludia a obra de Saroyan a um "mundo poético" irreal e subconsciente, um mundo onde "a vida não começa nem acaba". Além disso, o diretor realçava na montagem "o senso primordial das forças da vida, o homem, sua esperança, sua alegria, sua solidão, seus impulsos" de maneira que nessas "ilhas de humanidade" o público pudesse "encontrar-se um pouco" (Celi, 1949, Programa *Nick Bar*, n.p.).

Curiosamente, nota Guzik (1986, p.29), Saroyan, autor inquieto "que faria experiências com a estrutura do texto teatral até destruí-la, aboli-la, obedeceu, em *Nick Bar*, ao mais estrito aristotelismo, compondo seu drama de conformidade com as unidades de tempo, lugar e ação, divididas nos cinco atos consagrados pelo classicismo".

Décio de Almeida Prado deixa bem claro nas primeiras linhas de sua crítica que "se passarmos da peça à representação, a figura que desde logo se impõe indiscutivelmente é a do encenador" (Nick Bar, *O Estado de São Paulo*, 12 jun.1949). Em sua análise ele chama a atenção para o problema do nosso teatro que, a seu ver, é mais um problema de diretores que de atores, exatamente por dependerem deles, e ressalta a importância de *Nick Bar* que iria servir como a prova inicial para Celi. No texto de Saroyan, assinalou Gusik, há poesia, mas não há significados históricos evidentes. Visto isso, o encenador "busca mais a efusão lírica que a compreensão intelectual e, ao lado da palavra, lança mão de todos os recursos que possam atingir emocionalmente o espectador, voltando-se para uma concepção mais primitiva, mais

integral do teatro como espetáculo e não apenas como texto literário" (*Estado de São Paulo*, 12 jun.1949). O que responde precisamente à tarefa da direção.

A fidelidade ao espírito do texto é registrada por Gusik, ao lado de duas grandes qualidades artísticas que distinguem imediatamente a encenação. A primeira, segundo ele, são as fortes pinceladas que Celi soube dar a representação, proporcionando ao elenco do T.B.C. mais senso de espetáculo e mais teatralidade, uma tonalidade mais densa e mais viva, obtendo, dessa forma, um rendimento excelente dos atores. A seguir ele salienta, o ritmo. O drama de Saroyan é construído musicalmente e, nele, não passam de acessório o acompanhamento constante de piano ou vitrola. Ainda no seu dizer, Celi respeitou e valorizou o ritmo, "tornando-o quase tangível aos seus espectadores e, assim não teríamos dificuldade em aplicar a cada cena um termo emprestado à música: *Ralentado*, *Commosso*, *Vivace* etc.".

Além disso, aponta a firmeza com que os atores se apresentaram na noite de estreia, atuando sem ponto de espécie alguma; o que revela, pelo seu olhar, um cuidado e um rigor na encenação tão raro de se vê entre nós. "Dirigir artisticamente o Teatro Brasileiro de Comédia, neste instante, em que o teatro brasileiro começa a se desenvolver, é uma das mais graves responsabilidades que podem recair sobre os ombros de um encenador". *Nick Bar*, "veio oportunamente provar que Adolfo Celi está à altura da missão que lhe confiaram". (Décio de Almeida Prado, *Nick Bar*, *O Estado de São Paulo*, 12 jun.1949). Tal constatação merece ser compreendida, também, como a "alquimia da transformação" do Teatro do Diretor que credência o trabalho da companhia pela distinção da novidade potente.

Nick Bar foi um triunfo: cinquenta apresentações em quatro semanas, com lotação esgotada e críticas favoráveis, exultando e celebrando Celi como responsável pelo nível de excelência alcançado em tão pouco tempo com elenco inexperiente e numeroso.

***Arsênico e Alfazema*,** de Joseph Kesselring

Estreia em 14 de julho de 1949.

Escrita em 1941, é uma comédia de humor negro, pontilhada por situações de farsa, seguindo a linha de textos que acompanham as tradições do *vaudeville*. Joseph Kesselrring explora essa tradição, compondo um núcleo familiar nada convencional, com duas tias solteironas que veem com muita naturalidade a prática da eutanásia, um sobrinho que se autoproclama o Presidente Roosevelt, e segue-se por essa via com os outros ingredientes próprios desse tipo de farsa, que incluem médicos, policiais, além da

trama amorosa envolvendo o sobrinho saudável da família e a filha do reverendo, uma vizinha que mora na casa ao lado. *Arsênico e Alfazema* foi montado em curto prazo para estrear simultaneamente ao lançamento da versão cinematográfica do mesmo texto, dirigido por Frank Capra (*Arsenic and old laces*, que saiu no Brasil com o título de *Esse Mundo é um Hospício*). Partiu do próprio Celi a ideia de acelerar os ensaios, conduzido pela perspectiva de atingir um nível de qualidade no artesanato do teatro equivalente à qualidade industrial do cinema, sempre instigando seus atores a um vibrante anseio de aperfeiçoamento.

A *première* da obra de Kesselring revelou-se um triunfo "por tudo e por todos, o novo espetáculo tem que *tenir longtemps l'affiche*[149]" (Guilherme de Almeida, *Arsênico e Alfazema*, *Diário de São Paulo*, 14 jul.1949). Estrelada por Cacilda Becker e Madalena Nícol, que faziam duas tias assassinas. Cacilda aproveitou o disfarce saliente da barriguinha de cinco meses de gravidez para a composição da velhota assassina. Conforme Vannucci (2014, p.127), "a contracena das duas, quando se assustavam topando no sobrinho monstro interpretado por Ziembinski, levava a plateia a um delírio de gargalhadas, algo que até aquele momento só se conseguiria com chanchada".

O sucesso também desencadeou os primeiros conflitos no jovem elenco. Como aponta, Luís André do Prado:

> Durante a temporada de *Arsênico e Alfazema*, a irascível Madalena Nícol motivou vários atritos. Para Ruy Affonso ela era naquele momento, a única atriz do grupo 'que poderia fazer sombra a Cacilda'. Comparações entre as duas tornavam-se frequentes. Madalena relata que, no dia da estreia de *Arsênico*, 'o Alfredo Mesquita subiu ao palco para nos cumprimentar; me abraçou, beijou e disse: 'Eu vi minha tia Elisa no palco'. A tia Elisa, a quem ele se referia, era minha avó. Depois, ele se voltou para a Cacilda e disse: 'Olha, você tem muito que aprender com ela'. Cacilda não demonstrou, mas ficou bastante enciumada'. Não há como confirmar se houve mesmo esse comentário, mas temos, em contrapartida, vários depoimentos de Alfredo elogiosos a Cacilda, aplaudidíssima também pela velhota que compôs na peça de Kesselring (PRADO, 2002, p.299).

Ainda segundo Luís André do Prado (2002, p.299), Célia Biar garante que Cacilda estava esplêndida: "Estava grávida e a barriguinha ajudava-a a fazer um tipo de velhinha muito interessante". A contracena das duas atrizes destacada por Vannucci (2014, p.127) logo acima, é também lembrada por Ruy Affonso (*apud* Prado, 2002, p.299), que realça o refinamento da expressão corporal de Cacilda, numa cena em que com uma vela acesa ela e Madalena se apavoravam ao encontrar o sobrinho monstro: "Ela soprava a vela e voltava correndo. Esse susto dela, a cara que fazia eu não perdia

[149] *Tenir longtemps l'affiche* – traduzindo: *a temporada tem que ter longa duração*.

por nada, uma joia de reação". O autor de *Cacilda Becker: Fúria Santa* (Luís André do Prado) assinala que é consensual entre os colegas que ambas tinham gênio forte, "mas que Cacilda 'era muito mais amiga'. Clóvis Garcia, futuro crítico teatral e, integrante do T.B.C. como ator, comenta que a rivalidade entre as atrizes caminhava para um impasse quando Cacilda teve que se afastar do trabalho para ter seu filho" (Prado, 2002, p.299).

Saindo do T.B.C., Madalena Nícol organizou uma companhia com Ruggero Jacobbi, segundo ela "com a intenção de fazer teatro a preços populares, nos bairros, a preço de cinema mesmo. A cinco cruzeiros antigos, quando o T.B.C. estava cobrando trinta, quarenta". (Depoimento *in*: Depoimentos IV, 1975, p.78). Considerando-se cidadã do mundo, a atriz perfaz uma brilhante carreira internacional: cantou na Casa Branca para o presidente Roosevelt, ganhou o prêmio de Salzburg como cantora de música de câmera. Na Inglaterra, trabalhou com atores e diretores de primeira grandeza, no programa que apresentou no "Arts Theatre Club", de Londres, Madalena interpretou "A Voz Humana", de Cocteau, e "A Mais Forte", de Strindberg. Também os poemas: "That Nigger Fulo", (Jorge de Lima. Tradução de Leonard Downes). "Évènements", Jacques Prevert (em francês), "The Story of the Dress" (Carlos Drummond Andrade. Tradução de Claude Vincent e Sergio Viotti), "Trem de Ferro", de Manuel Bandeira (em português), "Song", de Edith Stiwell, "La Cogida y la Muerte", de Garcia Lorca (em espanhol). As duas récitas que deu fizeram um tremendo sucesso e tiveram uma repercussão surpreendente. Madalena foi convidada para repetir ou apresentar um novo recital. Uma vitória merecidíssima da atriz brasileira. O que se pode dizer? "Madalena Nícol, de fato uma grande atriz" (Prado, 2001, p.164).

Voltando aos comentários críticos de *Arsênico e Alfazema*, a análise do crítico V.A. é transcrita no programa da peça:

> Até agora o público brasileiro ignorava o comediógrafo Joseph Kesselring, posto que sua célebre farsa "Arsenic and Old Laces", na adaptação cinematográfica devida ao talento invulgar de Frank Capra de há muito se impusera à admiração das nossas plateias, como acontecera em toda parte, despertando ondas contagiantes de riso e bom humor, diante da sublimação engenhosa dos crimes e da loucura senil das irmãs Abby e Martha Brewester. (Não ignoramos a tentativa levada a efeito por uma companhia de comédias, ao representar alhures coisa parecida com a mesma peça; mas, isso não vem ao caso).
> Cacilda Becker e Madalena Nicol compuseram com inteira felicidade os tipos suaves e ingênuos das duas irmãs loucas, acentuando com arte, de começo ao fim, as características impostas às personagens pelo autor. Ambas merecem calorosos elogios pelas novas expressões de comediantes que tiveram ensejo de revelar. Magnífico o trabalho de Rui Afonso Machado, que foi um "Teddy" realmente notável, de irresistível força cômica. Mauricio Barroso, no difícil papel de Mortimer, patenteou mais uma vez a versatilidade de seu talento, embora, no primeiro ato, a sua interpretação nos parecesse influenciada em excesso

> pela adaptação cinematográfica. Nos panos do "Dr. Witherspoon", e diretor do sanatório, Waldemar Wey demonstrou qualidades excepcionais, como raramente se observam mesmo em veteranos do palco, valorizando ao máximo um papel na aparência secundário. Corretos, Carlos Vergueiro e Geraldo Jordão. Pareceu-nos falsa a interpretação de Paulo Cajado, no papel de Jonathan, a que imprimiu um caráter mecânico excessivo. Os outros artistas cooperaram para a harmonia do conjunto. A não ser a restrição acima, que evidentemente pode ser apenas resultante da impressão recebida na estreia, a direção de Adolfo Celi pareceu-nos de todo eficiente; os cenários de Noemia Cavalcanti causaram ótima impressão.
> Teatro literalmente cheio; muitas e insistentes palmas, em agradecimento pelas cenas desopilantes, que se sucedem, numa série de achados espirituosíssimos do autor, traduzidos de forma ágil e com inteira desenvoltura pelos interpretes. (V.A. Texto citado no Programa da peça, extraído da *Folha da Manhã* de 14 jul.1949).

A temporada se estende por dois meses, com casa cheia. Foram noventa espetáculos vistos por aproximadamente vinte mil pessoas, um êxito invulgar para a época, que funciona como trunfo para equilibrar as contas da companhia sempre que necessário.

Luz de Gás[150] de Patrick Hamilton

Estreia em 15 de setembro de 1949.

A peça policial que marca o fim da primeira fase do T.B.C. Além disso, é preciso destacar, que a grande triunfadora da peça foi Madalena Nícol. Sendo esta, também, a última peça da atriz no elenco.

Um reconhecimento explícito é feito – e publicado no programa do espetáculo – valorizando o exemplo do T.B.C., que segundo o autor do artigo deve bastar aos que se encontram em condições de aproveitá-lo. Em nome da nobre grei das magas e dos cômicos, dos pintores e também dos poetas, ele manda um recado urgente para comunicar ao público, um público que anseia por ouvi-lo: "É tempo de surgirem por aí numerosos teatros populares, de arte, para satisfação de um povo inteiro que *Hollywood* deixou de contentar e que os demais centros cinematográficos ainda não conquistaram de todo". "Conjuntos artísticos de vocação até agora inaproveitadas, para nos revelar aquilo que tanto desejamos: o patrimônio dramático da nossa e de outras literaturas". (O Redevivo, artigo de Afonso Schmidt no programa *Luz de Gás*. Dionysos, n° 25, p. 77).

O jornal *Correio Paulistano* lança a seguinte nota: "Quantas vezes já tivemos oportunidade de constatar a derrocada de um original de valor porque seus intérpretes

[150] São feitos testes para o papel da empregada e Elizabeth Henreid a escolhida, é contratada para o elenco permanente do T.B.C.

não estiveram à sua altura. Tal não aconteceu ainda, com Adolfo Celi, a esplendida aquisição do T.B.C." E que em três peças ali apresentadas, engrandece, "colheu três triunfos dos mais expressivos. Chegou a três vitórias das mais brilhantes. *Luz de Gás* é a continuação de sua perfeita e impecável direção em *Nick Bar* e depois em *Arsênico e Alfazema*" (Oswaldo Correa, *Correio Paulistano*, *Luz de Gás*, 17 jul.1949).

Entre Quatro Paredes (*Huis Clos*) de Jean Paul Sartre

Estreia em 24 de janeiro de 1950.

Este espetáculo será abordado no item 3.2. do próximo capítulo desta tese, ao se tratar do tema O Ator como *material plástico* nas construções-criações cênicas de Celi: procedimentos pedagógicos, metodológicos e técnicos.

Um Pedido de Casamento **de** Tchékhov

Estreia em 24 de janeiro de 1950.

Depois de Sartre, Tchékhov: depois do drama a comédia: depois do inferno, um pedido de casamento… No entanto, "por momentos, as duas coisas não se distinguem com a nitidez que seria conveniente: um pedido de casamento também pode assumir ares de pesadelo, um pesadelo menos cruel que o inferno de Sartre, mas não menos agitado e frenético" (Almeida Prado, 2001, p.249).

De fato, a peça de Tchékhov, encenada por Adofo Celi, segundo Décio (2001, p.250) "num puro e delicioso estilo de farsa, de comédia de pastelão, com grandes barbas postiças e belíssimos fraques de ocasião", não é verdadeiramente, tão inocente como parece, tão alheia à malícia. O texto, escrito em 1888, descreve as implicâncias e enlaces de pequenos proprietários da Rússia czarista. Implicâncias estas que extrapolam, e que nem mesmo a solenidade festiva e pomposa da ocasião, ou seja, de um pedido de casamento, pode impedir que as desavenças, as discussões irrompam descontroladamente, grotescamente, e afirmem-se com veemência as manias incuráveis e a ferrenha vaidade dos envolvidos. No dizer de Décio (2001, p.250), poderíamos resumir tal situação no que parece sugerir ironicamente Tchékhov: "que culpa temos, se o nosso cão de caça é reconhecidamente o melhor do município e se o nosso vizinho teima, por despeito ou incrível má-fé, em proclamar, exatamente o contrário?" Mas não importa, "Nos grandes conflitos como nos minúsculos incidentes a humanidade revela-se sempre a mesma, cômica ou trágica, irritantemente estúpida ou arrebatadoramente apaixonada. (É só escolher o ponto de vista)".

O duplo e inusitado programa obrigou Sérgio Cardoso e Cacilda Becker, intérpretes respectivamente de Ivan Vasilievitch e Natália Stepanovna, a um desdobramento técnico desafiador, que os estimulava, pois poderiam mostrar suas reais possibilidades de intérpretes ao executar gêneros tão diversos, bem como ampliar o leque de seus desempenhos. "Entretanto, Sérgio desmaiou na estreia. Cacilda tinha dado à luz meses antes. Alegando que a mudança de figurino entre o primeiro e o segundo ato demorava demais, Celi substituiu a dupla por outra (Ruy Affonso e Célia Biar)" (Vannucci, 2014, p.131).

No papel de Ivan Vasilievitch,

> Sérgio Cardoso esteve prodigioso de invenção cômica. A sua composição, perfeita como estilo, riquíssima de pormenores, só tem um defeito: o excesso de virtuosismo. Sergio Cardoso consegue tudo, menos amar sua personagem a ponto de se perder nela como Charles Chaplin se esquece e se perde em Carlitos: sentimos em não poucos instantes o ator inteligentíssimo parodiando e caçoando da personagem (ALMEIDA PRADO, 2001, p.250).

Cacilda Becker,

> (...) parece-nos mais atriz de drama e de comédia que de farsa, pois a naturalidade é o seu elemento instintivo. A noiva de O Pedido de Casamento evidencia a sua invulgar capacidade de adaptação a qualquer gênero e papel, essa versatilidade que é um dos seus melhores atributos, sem nada acrescentar propriamente ao que já realizou (*idem*).

Vimos Waldemar Wey (e a peça) duas vezes:

> Na estreia embora engraçado, ainda não se libertara do Doutor Balanção de saudosa memória. Quatro dias depois, começa a compor outra silhueta, em que a excitação e a exaltação substituíam a antiga ênfase. Com o tempo Wey terminará provavelmente encontrando o tom exato da personagem (ALMEIDA PRADO, 2001, p.250-251).

No que diz respeito à adoção de um Tchekhov das peças farsescas para o inusitado emparelhamento com *Entre Quatro Paredes*, na opinião de Guzik, "indica uma concessão da empresa no propósito de suavizar para os espectadores o impacto da peça de Sartre", sendo a peça de Tchekhov "um rápido *lever de rideau*, brilhante e divertido" (Guzik, 1986, p.39).

Seis Personagens à Procura de um Autor de Luigi Pirandello

Estreia em 28 de fevereiro de 1951.

Emblemática montagem do T.B.C., sucesso de crítica e público que consagra a companhia permanente de Zampari. No dizer de Guzik (1986, p.52), a obra de Pirandello, traduzida por Menotti del Picchia. "repesenta para o T.B.C. um incomparável gerador de prestígio cultural. Este espetáculo marca a estreia de Paulo Autran no elenco profissional do T.B.C., e o seu retorno ao palco da Major Diogo no papel do "diretor da companhia". Além disso, deve-se ressaltar que Zampari convida a crítica carioca para essa estreia, pagando aos jornalistas passagem e estada.

A peça caracteriza-se por um exercício formal de Celi, influenciado, até certo ponto, pelo autor. Tendo em cena um elenco composto de vinte e nove atores, o formato arrojado da encenação começa a se delinear quando Celi convoca para formar a Companhia Teatral que ensaiaria a *Comédia a ser feita*, todo o quadro de funcionários da casa, atores e técnicos. O elenco da casa atuando nos papeis determinados (*capocômico*, primeira atriz, galã, segunda dama, atriz jovem, ator jovem etc., seguindo o padrão estético de cada um) e os outros funcionários nas referentes funções (diretor de cena, ponto, contrarregra, secretário, maquinista, porteiro) representando no palco, de acordo com Celi "o que são realmente na vida" (20.2.1951)[151]. A estreia do espetáculo consagrou-se, decerto, numa estrondosa auto-celebração do próprio teatro cujo homenageado "foi o próprio teatro" (Prado, *O Estado de São Paulo,* 11 mar.1951).

A concepção cênica de Celi, aparentemente, se debruça sobre a ideia de Pirandello através da qual ele sugere que "não existe uma realidade, mas sim ilusões nas quais acreditamos, muito mais reais do que a própria realidade". Na ocasião o diretor esclarecia ainda que, o público era convidado a tomar parte no ato coletivo, entrando no jogo teatral. Fazendo o papel de público.

Note-se que a montagem foi pontuada aqui e ali pelos lampejos do diretor que, não necessariamente, seguiam a risca as indicações das rubricas de Pirandello. O exemplo disso pode ser encontrado no esboço da cena feito por Vannucci (2014) quando descreve: um elevador conduzia as seis personagens ao palco pelos fundos, de maneira que as mesmas eram visualizadas primeiramente pelo público e só depois pelos atores. O fantasma de Madame Pace fazia sua aparição surgindo da cortina, usando um vestido do mesmo tecido. Ainda no *blackout* ouvia-se a primeira fala da mãe. A Enteada irrompia no cenário voando e fechava a peça do mesmo modo, sentada em um balanço, num voo que atravessava um telão de papel instalado na boca de cena, deixando à mostra o urdimento do palco e um aviso "proibido fumar". Isto *by* Celi, enquanto a

[151] Adolfo Celi, entrevista, *Folha da Manhã,* São Paulo, 20 fev.1951.

rubrica de Pirandello propõe algo mais convencional: O *Capocomico,* abandona a sala, não sem antes ligar as luzes de emergência deixando ver as personagens ainda no palco.

A propósito da observação de Magaldi[152] que o voo da Enteada é sugerido pelo autor no primeiro ato, Vannucci (2014, p.161-163) pondera: "Mas o diretor amplificava a sugestão em uma explosão de energia vital, enquanto a imagem sugerida por Pirandello cristalizaria a tragédia em seu destino de incompletude". E enfatiza, "rasgar o cenário, do ponto de vista externo que é tanto do diretor como o do público, para o qual a boca de cena separa mundo imaginário e mundo real, é um ato conceitual que elabora a noção de realismo em arte". "Que a obra não imita a vida, mas voa em outra dimensão, outra intensidade de emoções e ilusões, mais intensas e reais do que a própria realidade".

Por reconhecer, talvez, esse caráter específico da encenação, a crítica destaca que a companhia permanente desincumbiu-se de modo magistral tanto da interpretação dos papeis das seis personagens da comédia, como também da "Comédia a ser feita".

Raul Lima, o cronista do *Diário de Notícias*, salienta a direção altamente conscienciosa do verdadeiro mestre que é Adolfo Celi. Os atores Sérgio Cardoso e Cacilda Becker são responsáveis pelas criações das duas principais figuras, a do pai e a da enteada, apresentando-nos, ainda segundo ele, com precisão: Ele – um velho ágil e eloquente, feixe de nervos, grandioso nos momentos de maior dramaticidade e impecavelmente pulha na cena da loja da sétima personagem, a mais fantástica de todas: madame Pace. Ela – "uma *signorina* vivíssima, mordaz e cínica, dominando o sofrimento em frases e risos navalhantes". Em suma, na elaboração desses e dos demais tipos, conseguiu Celi "imprimir um acento inconfundível de italianismo, daquilo que a gente peninsular tem de mais característico – a exuberância, a sublimação lírica de suas emoções, de suas paixões". (Raul Lima *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 28 fev.1951).

A visão de Celi expressa no programa da peça:

> Preocupei-me também fazer com que as duas personagens principais, o Pai e a Enteada, apresentassem o "estigma" digamos, do italiano, a sua maneira de ser, na sua expressão particular, no gesto e na mímica. Esta maneira de ser que faz os italianos angustiados advogados de si mesmos, grotescos oradores políticos, desenfreados no impulso e no orgulho, entusiastas, generosos e sentimentais, lucidíssimos e, também, mudos estatelados contempladores do céu. (CELI, "Vida e forma de viver", programa Seis Personas à Procura de um autor, 1951).

[152] Sábato Magaldi, *Diário Carioca,* 08 mar.1951.

O crítico da *Folha Carioca*, sublinha com fortes traços, que não devem ter sido poucas as dificuldades que encontrou Celi ao deparar-se com o texto. Entretanto, "é justo dizer, o diretor artístico do T.B.C. soube bem sentir o espírito da obra, imprimindo à peça de Pirandello, um ritmo mais vigoroso, mais rápido, realizando um trabalho verdadeiramente admirável" (Péricles Leal, *Folha Carioca.* Rio de Janeiro, 07 mar.1951).

Nesse sentido, Celi, no texto que redigiu para o programa do espetáculo, colocou nos seguintes termos a sua proposta:

> (…) Julguei necessário dar ao drama um impulso latino, convulso e superexcitado, de modo que As seis Personagens perdessem o "tom" irreal e romântico de muitas interpretações cênicas anteriores, assim como procurei fazer com que o tom fantástico viesse a construir prevalentemente uma "realidade fantástica", uma fantasia casual, uma passageira ilusão de fantasia (CELI, no programa de Seis Personagens à Procura de um Autor, 1951, p.13).

Tal propósito que, para Décio de Almeida Prado (2001, p.381) configurou-se em uma montagem que se conservou "(…) à igual distância de um naturalismo literal e de uma fuga da realidade, dando-nos a peça pelo que ela realmente é: um conflito entre homens e não somente entre conceitos". Mas…, ainda no dizer de Décio (2001, p.380) "Celi, como homem de teatro que é antes de mais nada, parte do espetáculo, da realização viva e dramática, para o texto. Para Guinsburg e Vargas, isto quer dizer

> (...) que o meio caminho entre o realismo e a realidade imaginativa passava, no caso, por uma forte teatralidade, com acento na exteriorização visual por composições icônicas, de maneira a permitir pronunciada expressividade, aberta mais, no entanto, as vivências envolvidas no drama pirandelliano. Como consequência, *o desempenho teria de encontrar um ponto de equilíbrio entre a vazão de uma interioridade* – marcante e espontânea em Cacilda – *e uma exteriorização cênica*, uma pintura com tintas vigorosas (GUINSBURG; VARGAS, 1995, 2 ed., p.262, grifo meu)

No que concerne ao desempenho de Cacilda, a avaliação de uma parcela da crítica não foi das mais calorosas. Assim, Nicanor Miranda escreveu em *O Diário de São Paulo*:

> (...) não resta a menor dúvida que Cacilda consegue mostrar-se petulante, semi-impudente; sabe mostrar desprezo pela aparência tímida do Menino e uma ternura viva pela Menina, principalmente na cena da fonte. Tudo isso é bem verdade. Resta saber, porém, até que ponto "entrou na personagem". Este é o problema. Dez dias após a estreia, voltei ao T.B.C. e achei que ela estava bem melhor do que no dia da *première*, em que não ocultou seu nervosismo. O que penso realmente é que Cacilda podia ser mais convincente ainda que o está sendo. Esta afirmativa não é uma supervalorização da atriz, mas o reconhecimento de seu talento. "A quem muito foi dado, muito será

> pedido" (MIRAMDA, *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, *Diário de São Paulo*, 20 mar. 1951).

E Décio de Almeida Prado também colocou alguns reparos em sua execução:

> Cacilda move-se no palco com a elasticidade, a graça carnal e o ímpeto felino de um animal de presa, pronto a atacar e a ferir, lançando-se à menor provocação contra tudo e contra todos. Se não situamos a Enteada exatamente no mesmo nível, por todos os títulos excepcionais, de algumas de suas criações anteriores, é porque não lhe sentimos, desta vez, com igual intensidade, aquela vida interior, aquela irradiação íntima do sofrimento, que iluminava em *O Anjo de Pedra* e *Pega-Fogo*. A agressividade de A Enteada tem suas raízes, como invariavelmente ocorre em Pirandello, no desgosto de si mesma, na introspecção, no tormento de ordem psicológica: Cacilda, evidenciando excelentemente aquela agressividade, pouco revelou destes motivos. A sua interpretação é fértil em pesquisas de técnica como aquele riso voluntariamente vazio e forçado que percorre o papel de ponta a ponta. Mas achados de técnica não substituem nunca a criação de dentro para fora, do espírito para o corpo, se assim podemos dizer (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 379).

No ponto de vista de Guinsburg e Vargas, aparentemente, o que causou espécie na interpretação de Cacilda, ou seja, o "bocado" de "interioridade" cuja dosagem flutuou inicialmente, mas que ao longo das apresentações chegou a firmar-se a contento foi um efeito deliberada e arduamente buscado pela atuação. Como mostra Claude Vincent numa crônica onde relata um ensaio que presenciou:

> (…) Cacilda repetia várias vezes trechos do texto pirandelliano para conseguir o ritmo amargo, intenso que este papel requer. Calava para ouvir a voz de Celi indicar nuanças, retomava a frase, para modificar *na sua voz* a sugestão do diretor. (VICENT. Ensaio de *Seis Personagens* no Teatro Brasileiro de Comédia, T*ribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 fev.1951).

Sob esse ângulo, o diretor instruía não apenas Cacilda, mas a todos os atores da companhia a tirar certo proveito dos possíveis "defeitos técnicos" em benefício de um processo de interiorização, bem como de fazer de suas limitações, personagens construídas nos seus pormenores, como no caso de Cacilda na cena final do espetáculo, preenchida pela longa risada "forçada" da atriz. Ao longo dos ensaios Cacilda teve enorme dificuldade para rir com naturalidade em cena, mas tanto trabalhou, que conseguiu achar o "tom" de uma risada estridente sua, com a qual devia descer do palco com um fôlego que, na realidade, ela não tinha, devido a problemas respiratórios. A cena então é descrita da seguinte maneira: ela devia, mantendo a risada, atravessar o palco, a plateia e sair pela porta do fundo do teatro. Cacilda conseguiu. "Dava arrepios ..." (Celi, *apud* Fernandes, Vargas,1983, p. 120).

De nossa parte, expressam os autores Guinsburg e Vargas, a lembrança que nos ficou é a de um desempenho

> (...) onde a junção entre ficção e realidade se cumpria com sensível equilíbrio, conduzindo no tom e desenhos fantásticos, desejados pelo *metteur-en-scène*. Gestos realçados e cortados bruscamente, como súbitas concreções dilaceradas entre o real e o irreal, formavam a máscara atenuada por momentos de vibração humana e a desmascarar, no duplo da *persona*, a pessoa em seu semblante. Se a figura em cena transmitia o vazio de uma existência não-cumprida, fantasmagoria de sua irrealização, por outro lado fragmentos de vida da personagem "por fazer", desrealizados no seu vir-a-ser, expressos em situações-limite carregadas de dor, comunicavam "ao vivo" seu latejamento dramático e levavam o espectador a uma apreensão não única ou necessariamente filosófica do drama (GUINSBURG; VARGAS, 1995, p. 267-268).

Os admiradores do T.B.C. se renderam ao carisma de Celi: "Embora ausente do palco, a presença do diretor galvaniza palco e plateia na ideia de que a arte é mais valiosa do que o artista, que a companhia é mais importante do que o indivíduo" (Miranda, *Diário de São Paulo*, 15 mar.1951). Celi é "um para todos os atores e todos os personagens para um ator", afirma Cacilda numa entrevista titulada "Teatro é direção" (*Folha da Manhã*, 23 fev.1951). Celi "sabe extrair todas as possibilidades de um ator" para que desponte nele o personagem, confirma Sérgio Cardoso (*A Gazeta*, 24 fev.1951). A guinada na interpretação de Sérgio Cardoso no espetáculo é percebida e enaltecida pelo crítico Claude Vincent: "Uma certeza já existe: Celi deu a Sérgio Cardoso o papel mais difícil que este jamais atacara, e a colaboração completa entre estes dois talentos tão grandes e tão moços resultou num desses êxitos que raramente acontece na história do teatro". O ator que o Rio conhecera, enfatiza, "usava sempre sem inteiramente se repetir, certos gestos, certos efeitos de voz adquiridos na época de seu sucesso pessoal em Hamlet, e esse Sérgio Cardoso agora deixou de existir no palco" (Claude Vincent, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 mar.1951).

Sérgio fez um Pai que oscilava entre o frenético e silencioso: composição ambígua e contraditória de um velho "sucumbido pelo remorso, mas como que avivado pela impaciência dialética". Mesmo num papel que roçava à semelhança do Hamlet, em cuja pele cinco anos antes o ator havia consagrado seu gênio, Sérgio desapegou-se dos vícios histriônicos que o sucesso pessoal porventura lhe havia fixado e declarou estar pronto para atuar sem caracterização, sem maquilagem, no palco vazio com as gambiarras à mostra (*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 mar.1951). "Com Sérgio eu fiz um trabalho incrível, lembra Celi. Ele era muito apegado, fechado mesmo, no Hamlet... algo lírico-absurdo. Lembrava um pouco o que faz hoje Carmelo Bene, com

outros parâmetros. Tudo fora da realidade. Tudo centrado na vocalidade. Tudo fora... Eu tive que trazê-lo a esta realidade" (Celi, *in* Rabetti, 1989, p. 367, *apud* Vannucci, 2014, p.162).

Assim Oswaldo de Oliveira escreveu em o *Jornal da Manhã* (s.d.): "Uma grande peça e um belíssimo espetáculo de arte que muito honra o teatro brasileiro".

Para Onde a Terra Cresce de Edgard da Rocha Miranda

Estreia em março de 1952.

Somente em 1952 Celi faz sua primeira incursão por um texto nacional, dirigindo *Para Onde a Terra Cresce*, de Edgard da Rocha Miranda, destacado por Décio de Almeida Prado (1980, p.87) como um monstro de malícia e conhecimento, um dos autores nacionais mais credenciados para contar uma história em cena. Nesse caso, porém, segundo a análise crítica de Jacobbi (*Última Hora*, S. Paulo, 27 mar.1952, *apud* Vannucci, 2014, p.173), a técnica havia se revirado contra o autor. Preenchida de clichês romanescos, assemelhando-se a um roteiro de filme bangue-bangue, a peça em tudo lembrava aquelas crônicas novelísticas bem ao estilo do rádio. Ou seja, duelo entre amigos de infância separados pela luta de classes, explosão nas minas, uma namoradinha de perfil simples, honesto e corajoso e os pretos-velhos usando aquele seu linguajar característico. Mas Celi, manejando com muita proficiência toda espécie de truque cênico que mantivesse a atenção do público grudado no palco, inclusive com uso de recursos cinematográficos, e um entendimento do significado dramático, de ritmos exatos, e quase nenhuma concessão, conseguiu infundir maior expressividade a um texto inexpressivo e raso. "Celi nunca esquece que a relação dos homens sentados numa plateia é de ordem emocional, não intelectual. Por isso, prefere o alto-relevo, prepara os momentos do drama como se colocasse uma série de bombas de explosão retardada, mas pontual, inexorável" (*Idem*, *Última Hora*, São Paulo, 29 mar.1952, *apud*, Vannucci, 2014, p.173-174).

A despeito do olhar de admiração de Jacobbi, a peça fracassou. "Direção quase sem ideias e sem fibra de Celi, o homem fecundo e poderoso de tantas outras realizações. Interpretação desequilibrada do elenco, em que apenas Calderaro e Cleyde Yáconis se adaptaram ao descabível falar caipira imposto pela direção". "É justo, porém, que se mencionem os bons trabalhos de Carlos Vergueiro e Waldemar Wey, e a sinceridade mal orientada de Paulo Autran. Os demais entre fracos e deslocados", escreveu o crítico. (Anhembi, *Teatro de Trinta Dias*, n° 18 v.VI, mai.1952; *Dionysos*, nº 25, 1980, p.87-88).

Décio de Almeida Prado usa um tom de apoio ao autor, escrevendo:

> Comparada com a maioria das peças brasileiras, *Para Onde a Terra Cresce* é um prodígio de habilidade (…) Edgard da Rocha Miranda (...) não apalpa o terreno, não ensaia como os outros: tudo o que é possível saber e conhecer sobre (…) carpintaria teatral, ele sabe e conhece. Começa por desenhar com mão extremamente firme a psicologia de cada personagem. Depois congrega-os em duas ou três situações dramáticas. (…) Às vezes, contudo, o autor esboça alguns traços mais ambiciosos, não chegando a atingir o alvo. Referimo-nos (…), principalmente, a essa referência aos conflitos sociais do nosso tempo, como se a luta entre o operariado e os patrões não passasse de um gigantesco e lamentável equívoco, suscetível de ser resolvido facilmente se ao menos *tous les gens du monde voulaient s'donner la main.* (ALMEIDA PRADO, *O Estado de São Paulo* citado em *Dionysos*, 1980, p.87).

Edgard da Rocha Miranda iniciou sua carreira como dramaturgo sendo encenado pelo grupo "Os Comediantes". No T.B.C., não obstante o fato de ter criado um fracasso retumbante com *Para Onde a Terra Cresce,* peça retirada de cartaz em tempo recorde, o autor, ainda teria mais um texto montado no palco da casa – *E o Noroeste Soprou* –, que teve mais uma fria acolhida de público.

Antígone de Sófocles e Anouilh.

Tradutores: Guilherme de Almeida (Sófocles) e Bandeira Duarte (Anouilh).

Estreia em 21 de agosto de 1952.

Principal montagem do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1952. Adolfo Celi, o diretor reúne num mesmo espetáculo o original grego de Sófocles e a leitura moderna de Jean Anouilh. No programa da peça, Celi expôs sua concepção dos dois textos e a diretriz que pretendeu imprimir à montagem. Diz ele:

> Quais serão os tons dos dois espetáculos? O problema da direção de obras do passado consiste em reconstituir, em torno das mesmas, o clima espiritual – não o material – em que elas foram criadas, de modo a fornecer ao espectador de hoje um meio de reencontrar a sensibilidade do espectador antigo. Fidelidade ao espírito, não à matéria. Por isso não temos procurado, na *Antígone* de Sófocles, nenhuma reconstrução histórica, estilística, arqueológica, ou mesmo artesanal, mas sim um *tom* de heroica e lírica piedade humana, onde a morte pudesse ser glória e purificação; onde os conflitos suscitassem repercussões musicais dentro de nossa intimidade mais pura, onde a dor servisse de guia para uma infinita justiça (…) Para a *Antígone* de Anouilh, escolhemos um *tom* de contínuo e poético conflito de ordem psicológica, uma sinceridade exasperada, de confissão íntima, uma clara e pessimística concepção da humanidade. (CELI, 1952, p.23, grifos meus).

A criação do espetáculo constitui, provavelmente, um ápice, em termos de preparo, atingindo um auge de experimentação na cena brasileira que começa a tomar corpo com o início do processo de quatrocentas horas de ensaio[153] da tragédia de Sófocles e do drama de Anouilh. Processo que refletia, na verdade, o permanente desejo de pesquisa e a exigência que unia e motivava Celi e esses jovens atores. A dinâmica de trabalho do diretor, todavia, não se assemelhou, inicialmente, a dos outros espetáculos. Foram três meses de leitura e de trabalho com o coro, que ia usar máscaras, até levantar da mesa com o elenco para marcar o texto.

Com efeito, advém de uma maior complexidade e de uma menor clareza dos eventos ocorridos durante esse longo período de ensaio, o surgimento de uma crescente expectativa em torno dessa ambiciosa proposta de Celi. O público e a crítica aguardavam ansiosos para ver o resultado. Pela primeira vez, o elenco seria posto à prova da linguagem sublime da tragédia grega e novamente, o diretor demonstraria sua competência ao desafio de se representar as duas *Antígones* de uma só vez.

Pela grandiosidade com que o teatro se promovia e anunciava suas realizações, parece óbvia a constatação de que Franco Zampari caprichou ao máximo no planejamento da produção e na divulgação do espetáculo. Abriu exceção ao Regulamento e permitiu entrevistas com os atores, encomendou ensaios sobre o mito de *Antígone* e ordenou publicar em todos os jornais a apresentação assinada por Celi, um aparato receptivo inédito para o público do T.B.C. em São Paulo. Após cinco meses de ensaio, finalmente a peça estreou. A plateia, com mal disfarçada curiosidade, assistiu uma montagem irretocável com elenco largamente preparado. Os mesmos atores se encarregam das personagens nas duas peças. Antígone é feita por Cacilda Becker, Ismene, por Elizabeth Henreid. Nydia Lícia, então grávida de quatro meses, se encarrega de Eurídice. Paulo Autran é Creon, Luíz Linhares faz Hemon, Ziembinski vive Tirésias, Sérgio Cardoso, o Mensageiro, Jaime Barcellos se encarrega do guarda. Sob as máscaras do coro atuavam Maurício Barroso, Carlos Vergueiro, Ruy Affonso, Fredi Kleeman, Luís Calderaro, Benedito Corsi, Rubens Costa e Leonardo Vilar. Os atores Luís Caderaro e Benedito Corsi também compõem os guardas que figuram na peça de Anouilh, sendo Maurício Barroso o Coro que aparece nessa última.

O tratamento de todos os pormenores era meticuloso, aplicando-se à sua reprodução uma grande habilidade inventiva. A maquiagem é assinada por Leontij

[153]Informação de Maria Lúcia Pereira em "Antecedentes e História Cotidiana do T.B.C.", onde também se encontra que "A montagem provoca a criação do Prêmio Saci, e conseguiu três deles: melhor diretor Adolfo Celi, melhor ator (Paulo Autran no papel de Creonte) e melhor atriz (Cacilda Becker, no papel título)" (Revista *Dionysos*, 1980, p.88).

Tymoszczenko, a iluminação dos dois textos é de Conrado João Fortuna. Até então, Celi desenhava sozinho a luz, dos seus espetáculos. "Passava horas no escritório, fazendo um mapa de todas as cenas, marcava nele os movimentos de cada ator com confetes, que passava pra lá e pra cá, traçando a luz com lápis no mapa. Um belo dia, chegava no ensaio com mapa pronto e era só guiar à risca" (Carrero, 1996, *in* Vannucci, 2014, p.174). Bassano Vaccarini é responsável pela cenografia da *Antígone* de Sófocles; Aldo Calvo se encarrega da peça de Anouilh. Os figurinos da peça grega ficam por conta de Rina Fogliotti e Bassano Vaccarini, sendo as máscaras do coro criadas por Darcy Penteado. O assistente de direção das duas peças foi Sebastião Ribeiro. Segundo Guzik (1994, p.73) "Um projeto ambicioso, essa produção do T.B.C. onde parece querer investigar na prática a perenidade da arte que o sustenta". Guilherme de Almeida se encarregou de verter o original grego para o português, no que considera "transcrição" e não tradução. A tradução da peça francesa é assinada por Bandeira Duarte. Para Guzik (1994) merece destaque no quadro do espetáculo o magnífico trabalho feito por Guilherme de Almeida, que declararia a *O Estado de São Paulo* na data da estreia:

> Transcrição – único termo que encontrei para definir o meu trabalho. Em filologia quer isso dizer: expressão gráfica dos sons de uma língua independentemente do sistema de escrita usado em sua literatura. E em música quer isso dizer: escrever para um instrumento música escrita para outro. Ora, foram essas, precisamente, as intenções que tive ao reduzir a versos portugueses os versos gregos de Sófocles (ALMEIDA, citado em Teatro Brasileiro, n.1, novembro de 1955).

"Deu certo a audaciosíssima experiência de se representar as duas Antígones de uma só vez" expressa Almeida Prado (2001, n.p.). O espetáculo se constituiu num tremendo êxito para o T.B.C. Curiosamente, o público se encanta pelo longo espetáculo com quase quatro horas de duração, teoricamente, isto valeu como um "certificado de maioridade" do teatro paulista (L. Martins, *Estado de São Paulo*, 03 set.1952, *apud* Vannucci, 2014, p.175). De forma geral a montagem agrada a Décio de Almeida Prado: "depois do fortíssimo abalo causado por Sófocles, depois daquele espetáculo de um ímpeto dramático cujo segredo se perdeu definitivamente para o teatro ocidental, ouvimos Anouilh com um interesse, com uma emoção diferente, mas não menores" (Prado, O *Estado de São Paulo*, 23 ago.1958, em *Dionysos*, n.25, 1980). Já Miroel Silveira expressa opinião bem diversa: "Se o coro não temesse a Creon, seria o primeiro a manifestar-se em versos brancos: 'Oh! Zeus, livrai-nos da redundância e dessas quatro horas de espetáculo!" E definiu a apresentação como um "suplício" "ao qual a plateia dos grã-finos se submeteria por esnobismo" (Miroel, 1976, p.56). Às setenta sessões

oferecidas pelo teatro compareceram perto de dezessete mil espectadores. E Ruggero Jacobbi avaliou, na *Folha da Noite*: "Nove semanas de um espetáculo praticamente interminável, com textos de Sófocles e do Anouilh menos fútil, seriam um recorde de civilização teatral em qualquer parte do mundo" (*Folha da Noite*, 15 out.1952).

Foi tal a sua repercussão, que assistir à peça virou programa obrigatório. O boca-a-boca atraiu patrocinadores e a peça foi prolongada uma semana a mais, com entrada franca. A Reitoria da USP comprou duas sessões para seus estudantes. O movimento em torno do espetáculo instigou o surgimento do prêmio Saci, promulgado pelo Estadão a ser conferido aos melhores artistas do teatro e do cinema paulistas. Naturalmente *Antígonas* conseguiu vencer nas categorias principais naquela primeira edição, de 1952: melhor direção (Celi), melhor ator (Paulo Autran) e melhor atriz (Cacilda Becker). Segundo Vannucci, Cacilda, após ano terrível, via confirmada sua proeminência: "a sala quase veio abaixo na noite em que Cacilda, irritada por um burburinho na plateia, 'interrompeu sua fala e fez um *psiu* para a assistência'. Os jornais cariocas comentaram estupefatos a solidariedade do público para com a postura altiva da atriz (*Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 ago.1952, *in*, Vannucci, 2014, p.176).

No que tange aos atores, era senso comum declararem estar "sempre de acordo" com toda e qualquer indicação de Celi, admitiam, inclusive, "não possuírem ainda as ferramentas hermenêuticas para encarar o duplo desafio, sem ser sob a sua direção" (*In*: *Gazeta*, São Paulo, 7 e 12 ago.1952).

Talvez não seja excessivo reproduzir algumas observações críticas feitas por Décio de Almeida Prado em seu comentário à montagem de *As Duas Antígones*, onde se lê:

> Os atores do Teatro Brasileiro de Comédia, (…) durante quatro anos, o que têm aprendido como uma lição constante é fugir ao grosseiro, ao excessivo, ao demasiado evidente. Limitados a uma sala pequena, acostumaram-se a usá-la com o máximo de virtuosismo, estabelecendo a maior intimidade e comunicação, como se cada espectador fosse um amigo e um confidente. Se alguma virtude os define, há de ser o pudor, a contenção, e habilidade de reduzir a voz até o sussurro, sem nada perder de expressividade. Virtudes todas que se casam admiravelmente com o teatro de Anouilh: atores e autor falam a mesma língua, participam desse mesmo espírito rebelde e desconfiado em relação às grandes frases, aos grandes sentimentos, que é o próprio espírito de nossa época. A tensão afetiva, temperada de lucidez, com que se defrontam essa Antígone, tão forte dentro da sua fraqueza, e esse Creon, tão fraco dentro da sua força, chega aos nossos ouvidos com a mesma limpidez com que foi escrita, sem que um dos elementos abafe e perturbe o outro. (...) Sófocles é coisa diferente. Do ponto de vista psicológico, a peça resolve-se em três ou quatro linhas. Os seus temas morais, políticos e religiosos são expostos com clareza que não deixa margem a qualquer dúvida. O

> trabalho do ator é apenas um, mas esse o mais árduo de todos: não se deixar arrasar pelo vigor, pela nobreza do texto. O ator moderno depende do gosto e da sensibilidade. O ator trágico 'antes de tudo uma questão de voz, de exuberância física, de vitalidade, de temperamento – uma irreprimível força da natureza. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 294).

Trata-se de uma alusão crítica à interpretação, embora tenha um caráter geral, torna-se mais clara pouco adiante, no mesmo parágrafo,

> Do ponto de vista, porém, que poderíamos chamar de absoluto, não chegaram a atingir a plenitude requerida pelo texto, apesar da generosa ajuda da direção e do coro. Sentimos, por exemplo, mais verdadeira intensidade dramática (essa que nasce do fundo de nós mesmos e não da garganta ou dos lábios) na Antígone e no Creon de Anouilh do que na de Sófocles – e isso diz tudo. A conclusão não encerra nenhuma novidade: na tragédia estamos apenas dando os primeiros passos, ainda à procura de modelos, ainda à procura de um estilo, e o mais que podemos desejar no momento é que não nos falte a necessária humildade. (*Idem*. p.295).

A restrição feita por Décio encontra eco em grande parte da crítica da época, Miroel Silveira (1976, p.52), por exemplo, considera que "faltou a Luís Linhares e a Cacilda Becker o esplendor físico que se deve pedir a Creon e a Antígone, e a esta faltou mais, faltou a voz pura e comovedora indispensável para tão poética e nobre personagem". E a própria Cacilda, em entrevista a Hermilo Borba Filho, concordou com às objeções opostas ao seu desempenho na peça de Sófocles, ao declarar "(…) em Antígone de Sófocles sentiu a ausência de escola, de aperfeiçoamento prévio, de identificação maior com o teatro clássico, coisa tão difícil para um artista nacional" (Borba Filho, Receita para vencer: Talento e Muito Ensaio. *Visão*. São Paulo, 03.set.1954, p.24).

Ainda, em sua positiva apreciação, Décio reconhecia nas *Antígones* o ponto mais alto jamais alcançado pelo teatro no Brasil. Ele assinala "o perfeito equilíbrio, pela primeira vez conseguido, entre a lucidez fria do pensamento e o calor dos gestos humanos, sem sacrifício de nenhum dos dois polos entre os quais oscila a ação". Como se vê, um amadurecimento de Celi, que revela-se pela ausência de efeitos muito marcados: "A peça não foi menos dirigida do que qualquer outra, mas a direção, desta vez, não se apoia mais em achados brilhantes e de caráter precioso, como o balanço dos *Seis personagens*. A encenação prova que Celi acaba de atingir o ponto ideal de maturidade, aquele em que o interprete realiza o milagre de criar tudo de novo, sem acrescentar propriamente nada" (Almeida Prado, A encenação de Anouilh, *O Estado de São Paulo*, 31 ago.1952 também em 2001, p.298-299).

Outro crítico derramou-se: “não se critica Adolfo Celi: louva-se” por ter conseguido “conservar o caráter erudito da peça e proporcionar um espetáculo teatral acessível ao homem comum” (*Diário de São Paulo*, 26 ago.1952). O público ficava “hipnotizado por aquele sentido de teatro, vivo e operante, aquela força que emana da criação de Celi que, trabalhando sobre um texto de dois mil e quinhentos anos atrás, não só soube devolvê-lo na sua majestade, como também lecionar um abecedário completo sobre teatro moderno”. “Nunca nenhum diretor, brasileiro ou estrangeiro, nos deu essa impressão de maturidade no seu instrumento de trabalho, que se processou mais num ângulo de criação do que de recriação, em que pese a absoluta fidelidade ao texto” (Orlando Marcucci, *A época*, 06 set.1952). A consagração emudeceu as restrições nacionalistas. Foi considerado pela *Folha da Noite* “o melhor diretor estrangeiro e o melhor do ano de 1952”.

Quanto às avaliações de desempenho dos atores, Décio, destaca os pontos seguintes:

> (…) Cacilda Becker é a própria Antígone imaginada por Anouilh, com toda a sua feminilidade de corpo. Como todo o seu fervor de espírito: compassiva e mal educada – os heróis são mal educados por natureza – lúcida e frenética, quase um rapazinho arrogante algumas vezes, profundamente mulher outras vezes, devorada e consumida pela paixão da justiça. Não só a retidão de caráter, mas principalmente a retidão da inteligência, impedem-na de se afastar, um passo que seja, da sua dura concepção de verdade.
>
> (...) Paulo Autran também surpreende mesmo os seus mais incondicionais admiradores. Nunca o tínhamos visto tão humano, tão sóbrio e sutil. A profunda, dolorosa experiência de vida de Creon, essa espécie de imenso cansaço, e também a dureza de quem optou uma vez por todas, transparecem com a maior nitidez em cada gesto seu.
>
> (...) Jaime Barcelos, como guarda, passa pela tragédia sem se aperceber de nada, indiferente como um animal, egoísta como um homem – e esse é exatamente o sentido do papel. Nem a vontade, nem a maldade, nem qualquer outro sentimento conseguem arrancá-lo da esferazinha medíocre em que se move, preocupado acima de tudo com as promoções, com a rivalidade entre os sargentos e os guardas de polícia, com todos esses miseráveis indícios de prosperidade e triunfo na vida.
>
> (...) Maurício Barroso, empresta ao coro o tipo de fingida displicência requerida pela interpretação de Celi, como se nos dissesse em cada palavra tranquilamente amarga – tudo isto é muito estúpido, porém mais comovente do que gostaríamos de admitir. A naturalidade do seu desempenho escondeu com habilidade os percalços do papel, que larga o ator sozinho em cena, sem ser ele mesmo, mas igualmente sem ser personagem, não lhe permitindo nenhum disfarce físico ou psicológico, nenhum ponto de apoio perante o público.

> (...) Hemon tem apenas alguns segundos de dramaticidade: a sua resistência é antes passiva, a sua capitulação rapidíssima. Luis Linhares interpretou-os com sincera e contida emoção. Os outros, Elizabeth Henreid, Sérgio Cardoso, Marina Freire, Nydia Licia, Luiz Calderaro, Benedito Corsi, se mais não fizeram, num espetáculo dos mais perfeitos que já vimos, é porque mais não lhes foi pedido pelo texto (ALMEIDA PRADO, 2001, p.299).

No conjunto, as duas peças formam, seguramente, o maior espetáculo que já vimos no T.B.C., assinala Décio (2001, p.295), "nunca os seus artistas deram tamanha demonstração de talento, dedicação, técnica, inteligência, sensibilidade. A vez em que visaram mais alto foi também aquela em que mais alto subiram. Atrás de todo esse êxito há, como todo mundo sabe, um nome, cuja presença dominou o espetáculo de princípio a fim, durante as suas três horas. Essa presença e esse nome, todos já adivinharam, é o de Adolfo Celi".

Uma Mulher em Três Atos de Vão Gogo

Estreia em Julho de 1953.

Celi dirige a Comédia de Vão Gogo (pseudônimo de Millôr Fernandes), para o Teatro das Segundas-Feiras, com elenco mínimo de dois atores de revista, convidados – Armando Couto e Ludy Veloso – que produziram com os próprios recursos o espetáculo.

Miroel Silveira, não obstante em seu comentário crítico, assinalar algumas falhas, aponta, porém

> Vista em conjunto, a peça de Vão Gogo representa um triunfo indiscutível para seu autor quanto ao público. Uma Mulher em Três Atos, apesar de seu conteúdo negativista e das influências de que se ressente, agrada às plateias inteligentes e marca para seu autor uma estreia bem-sucedida num gênero difícil – o da comédia grotesca. Estávamos necessitados de novos autores, e Vão Gogo sem dúvida nos traz uma contribuição não apenas interessante, mas também promissora pelas qualidades que demonstra poder utilizar nas futuras produções em que não limite seu poder criador a dois personagens e a uma tese tão estreitamente anti-feminina. (*A Outra Crítica*, 1976, p.77; GUZIK, 1986, p.86)

Sobre os atores, Miroel escreve que "já nos habituaram às suas interpretações seguras e honestas, mas desta vez conseguiram ultrapassar-se". Quanto à direção, Adolfo Celi não teve dificuldades em explorar o lado grotesco de Vão Gogo. "Adivinhou perfeitamente os pontos menos sólidos da construção dramática, contornando-os com o sublinhamento dos aspectos pitorescos do texto, e enriquecendo-

os de marcações dinâmicas e imaginosas" (*Idem,* 1976, p.77; Guzik, 1986, p. 86-87). São palavras elogiosas de seu crítico implacável Miroel Silveira.

E Ruggero Jaccobi, mais uma vez, louvou a capacidade de Celi em conseguir dos atores, personagens em atmosfera de inequívoco realismo que davam ao espectador "a sensação de ter já encontrado o tipo na rua". (Jacobbi, Uma Mulher em Três Atos, *Folha da Noite*, São Paulo, 10 jul.1953).

Guzik (1986, p.87) ainda salienta que coube ao T.B.C. a apresentação do teatro do humorista Millôr Fernandes, cujo texto, no alicerce de sua criação não se esteia em relação à construção dramática. Não obstante, afirma Guzik, apenas gigantes do humor "como Rabelais, Swift e Aristófanes ou Molière. Bernard Shaw, Ésquilo, Eurípedes, Pirandello, Shakespeare, Ibsen, todos os outros mais são conhecidos de Millôr, que neles apreende, basicamente, um generoso humanismo, que a realidade se encarrega de destruir a golpes de maça".

A peça de Vão Gogo não é considerada um êxito. Dá um total de quarenta e duas apresentações, assistidas por aproximadamente oito mil espectadores.

Assim é… se lhe Parece de Luigi Pirandello

Estreia em 16 de setembro de 1953.

Em setembro, Celi dirige *Cosí, è se vi pare*, com o título *Assim é, se lhe Parece*, espetáculo memorável, êxito absoluto. Sai de cartaz consagrado como marco do teatro brasileiro, tendo arrebatado três prêmios Governador do Estado (melhor diretor, melhor atriz protagonista e melhor coadjuvante para Waldemar Wey). A Sra. Frola e o Sr. Ponza foram interpretados por Cleyde Yáconis e Paulo Autran. Consenso geral dando particular relevo à performance de Cleyde Yáconis, cuja criação do personagem conduzida pelas mãos de Celi, revela um crescimento excepcional da atriz, que aos vinte e sete anos e apenas três de teatro, monta uma velha com lapsos de memória: "Cleyde, não quero andar de velha, voz de velha. Quero esta velha, cada velha é uma velha. Vamos relembrar das suas" (Yáconis, 1978, p.32). Avisou Celi na manhã do primeiro ensaio.

Que dizer de Cleyde pondera Décio de Almeida Prado

> (...) senão contar simplesmente que até ao vir agradecer ao público, comoveu-se e chorou não como uma mulher de vinte e poucos anos, bonita, elegante, mas como a pobre velhinha imaginada por Pirandello, ainda presa da sua criação, ainda trazendo no olhar batido e inseguro, nas mãos trêmulas, a angústia que nunca saberemos se era da demência ou da piedade infinita dos homens? Ao lado dela, Paulo Autran ofereceu o mais violento contraste, dando-nos a imagem viva da impulsividade sanguínea que chega à irreflexão, fazendo-nos temer

> mesmo vê-lo cair em cena, sufocado por uma crise cardíaca, ou vencido, enfim, por essa sombra de loucura que pesa, todo o tempo, sobre a peça. Waldemar Wey completou o grupo dos protagonistas: a sua é a parte do diabo, um diabo alegre e irônico. É ele quem lança a dúvida nos espíritos (dúvida não em relação à Sra. Frola e ao Sr. Ponza, mas quanto ao próprio espírito), encarregando-se ainda, na cena do espelho, como diria o velho Machado, que também sabia algo a respeito desses assuntos, de dialogar com o abismo, de ouvir e passar aos espectadores "o cochicho do nada". De uma e de outra coisa, Waldemar desempenhou-se de maneira brilhantíssima, fazendo deslizar o drama em tempo de farsa. (ALMEIDA PRADO, 2001, p.302).

Não há como negar o estrondoso sucesso da obra de Pirandello, a peça em cartaz provocou uma enxurrada de críticas positivas; dois registros a seguir ilustram a ressonância positiva do espetáculo. Em *Anhembi*, por exemplo, lê-se:

> (…) trata-se de seu (de Adolfo Celi) melhor trabalho de direção no T.B.C., sem dúvida o mais equilibrado, o mais autêntico, o mais simples, o mais maduro. Nenhuma procura de virtuosismo, nenhum artificialismo, nenhum rebuscamento na marcação ou na condução dos intérpretes, em suma, uma realização adulta, exata, perfeitamente dosada em seus diversos elementos (Anhembi n.36, v.XII, nov.1953; *Dionysos*, n° 25, 1980, p. 95,).

Certamente, é um momento referencial no projeto do Teatro do Diretor que Celi ansiava implantar em São Paulo. Admite ele, ser "uma das peças mais justas, porque recriava uma realidade italiana, um certo grotesco na comicidade, a sátira sobre a província italiana e conseguia isso por atores representando em português". Ora, o que mais nos impressiona neste confronto estabelecido entre os atores brasileiros e os italianos, assinala Almeida Prado (2001) "é a fidelidade por assim dizer de raça, de língua, que Celi imprimiu ao seu espetáculo. Não só o aspecto físico dos atores, as máscaras peninsulares compostas, mas a própria vivacidade da gesticulação conseguiu sugerir fortissimamente a característica italiana, sem deixar de ser brasileira, isto é, sem cair no "pastiche", na confrontação mais ou menos paródica e caricatural" (Almeida Prado, 2001, p. 301).

Celi em parceria com Brutus Pedreira fez a tradução em cena, a partir de um recurso dramatúrgico extraordinário, pois tiveram "de refazer, em português, um certo ritmo e uma sintaxe que correspondesse à sintaxe italiana" (Celi, Depoimento SNT, Museu da Imagem e do Som, 13 jun.1978, *apud* Vannucci, 2014, p.184). O resultado "revolucionário" da montagem, conforme Vannucci (2014, p.184) "coincidiu com uma intensa etapa biográfica de resgate das raízes sicilianas da infância do diretor e dos eixos fundadores de sua personalidade, na compreensão do ritmo concitado e ao mesmo

tempo estático da fala italiana". Foi, no dizer da autora, "uma viagem à *rebours*, no mundo acústico e na paisagem da infância, tentando traduzir Pirandello, sua linguagem particular, para o sentido atual" (Vannucci, *idem*).

Na análise de Miroel,

> Celi traduziu Pirandello para nós, não do idioma italiano ou do dialeto siciliano, mas da linguagem particular do autor para o nosso sentido atual de vida. Siciliano como Pirandello, quantas palavras que para nós têm significado apenas geral não devem ter lhe fornecido revelações? Sua direção, de tão límpida e despojada, chega, às vezes, a roçar o didatismo. Servindo-se de elementos formais rigorosamente dentro da tradição teatral, ele nós iluminou o texto até a transparência, mostrando em cada personagem não um autor dado à polêmica, mas seres humanos vivendo profundamente (SILVEIRA, 1976, p. 86).

> (…) a marcação, fluente, sem rebuscamentos, indica a segurança com que a direção, foi à essência do texto, desprezando a retórica (SILVEIRA, *Folha da Manhã*, 07 out.1953; *Dionysos*, n° 25, 1980, p.95).

Décio de Almeida Prado, também frisou:

> Com duas palavras define-se *Assim é… se lhe parede*: é o melhor espetáculo que o Teatro Brasileiro de Comédia apresentou até hoje. Um dos melhores como peça, certamente o melhor como homogeneidade, como interpretação individual dos atores e, particularmente, como direção (ALMEIDA PRADO, *O Estado de São Paulo*, 20 set.1953; *Dionysos*, n° 25, 1980, p.95).

Décio ainda registra que,

> A direção de Celi esconde as dificuldades vencidas, mas é, de fato, de um incomparável virtuosismo técnico. Porque, afinal de contas, uma coisa é dominar a luz e a marcação, elementos materiais, exteriores ao homem, que se deixam vencer docilmente pela nossa vontade e imaginação, e outra é lidar com o ator, a matéria-prima da representação, aquela que, por sua natureza, mas resiste ao encenador, obrigando-o a aceitá-la tal qual é, com todos os seus tiques de personalidade, com todas as suas características físicas e morais. Celi, trabalhando e dobrando os atores como nunca conseguira antes, arrancando, de cada um, uma pessoa que nada tem em comum com a personalidade real do intérprete, atinge agora o seu ponto de maior maturidade. (ALMEIDA PRADO, 2001, p.302).

Uma Certa Cabana[154] de André Roussin

Estreia em 30 de dezembro de 1953.

[154] Espetáculo que marca a primeira aparição de Tônia Carrero no palco da Major Diogo. Contratada para o elenco permanente do T.B.C. e para a Vera Cruz desde 1951, até então só atuara na companhia cinematográfica, ao lado de Paulo Autran e Maurício Barroso.

Enfim um extraordinário sucesso popular, "que contribuirá sobremaneira para a consolidação econômica de nossa principal instituição dramática" (Jacobbi, *Folha da Noite*, São Paulo, 09 jan.1954).

Triunfo de público, a peça de Roussin, de qualidade nada ambiciosa, trata de um triângulo amoroso numa situação turbulenta: uma noiva náufraga é disputada entre o marido e o amante indígena numa ilha! Cenário de Mauro Francini e figurinos eram repletos de clichês exóticos e de achados no estilo do desenho animado. Paulo Autran, o esposo, entrava em cena com a coroa de flores na cabeça e o vestido de esposa de Tônia ia perdendo pedaços, subvertendo o pudor pelo despir. Nas palavras de Guzik, o texto não passa de um *boulevard* escrito com eficiência aspergido de algumas situações brilhantes.

Subversão geral exclamava Celi apresentando a peça:

> Declaro formalmente, como desculpa, que com bordados novos não me parece nada desairoso usar uma velha fazenda. O teatro tem necessidade de respirar as tradições, em vez de pretender formular algo de original. Original, só o será na sua forma exterior: mudança de cenário, de luz, nos elevadores, nos atores que surgem no meio do público, na pretensa falta de lógica no diálogo, no linguajar poético que da poesia só conserva a incompreensão (CELI, *Folha da Noite*, São Paulo, 22 dez.1953. Apresentação da peça *Uma Certa Cabana*, de A. Roussin, T.B.C., dez. 1953, *apud* VANNUCCI, 2014, p.185).

> (…) Foi surpresa agradável a que tive ao receber, do Lux Jornal, o magote de críticas sobre *Uma Certa Cabana,* todas concordes em três pontos: a excelência da direção de Adolfo Celi, a alta qualidade do trabalho de Paulo Autran e a boniteza de Tônia Carrero (BRUTUS PEDREIRA, Manchete, 20 fev.1954, citado em *Dionysos*, 1980, p.96).

Tônia Carrero rememorando a temporada do espetáculo no qual estrelou absoluta – com as coxas de fora em figurino de náufraga e seu parceiro de cena Paulo Autran de cueca com flores na cabeça e maquiado de índio –, diz em depoimento a Simon Khoury: "Nunca o T.B.C. faturou tanto. Diariamente chegavam ônibus e ônibus de todos os bairros e cidades satélites em São Paulo, porque as pessoas queriam ver a Tônia Carrero de coxas de fora e o Paulo Autran de cuecas (*ri*)". "Imagine, diz ela com orgulho, eu com trinta e três anos e umas pernas maravilhosas de fora!" (Tônia Carrero, *in*: Bastidores, 2001, p.66).

Os colunistas seduzidos eram pura excitação diante da deliciosa brincadeira cênica armada por Celi. O mesmo não se pode dizer sobre a opinião de alguns críticos, por exemplo, Miroel Silveira que expressa seu grito de revolta em tom de lamentação:

> (…) A forma não basta, o teatro bem encenado e bem vestido, os bons atores, a bela atriz. É preciso cuidar um pouco do que o homem pode ter de menos animalesco. Auxiliar um pouco, com a arte, o despertar da nossa consciência social e o florescimento do espírito. Não venho preconizar o puritanismo no teatro e na vida. Mas não se pode deixar de lamentar que, em oposição a esse convencionalismo, o que se aplauda agora seja Roussin e sua irresponsabilidade. Enfim, uma tristeza. Uma tristeza que produz receitas salvadoras, mas que nos deprime a todos, já que todos somos por ela responsáveis (SILVEIRA, *Folha da Manhã*, 21 jan.1954; *Dionysos*, n°25, 1980, p.96).

Por outro lado, Jacobbi, celebra a opção de Celi por um repertório que antes desprezava. E faz uma análise entusiasmada do espetáculo:

> Celi preferiu tratar a peça em tom de brincadeira, deixando os atores muito à vontade. *A marcação é das menos rigorosas traçadas até hoje pelo diretor, parecendo mais um esquema que deve ser preenchido pela capacidade de invenção e digamos mesmo de improvisação dos atores*. O espetáculo é um longo esquete de revista, naturalmente de alta classe. Chego a pensar que será ainda mais vivo quando os atores tiverem a coragem de brincar com o público, de piscar-lhe o olho, resvalando para o absurdo típico da farsa. O ritmo será dado, nas sucessivas e provavelmente inúmeras representações, pelas gargalhadas do público em torno das quais será estruturada a verdadeira sequência de efeitos. *Tônia é a que acompanha mais de perto esta nova tendência do diretor para o improviso*. Muito bonita e espontânea, a atriz possui um imediato poder de comunicação que contagia o público fazendo-o rir além e fora da peça. Sua interpretação parece uma modernização do tipo de comediante brasileira tradicional, por exemplo, Dulcina. (JACOBBI, Uma Certa Cabana, *Folha da Noite*, São Paulo, 09 jan.1954, grifos meus).

Com efeito, o público era tomado pelo espírito contagiante da peça, ou seja, gargalhava sem que os atores fizessem grande esforço para isso. Paulo Autran (*apud* Guzik, *Paulo Autran: Um Homem no palco*. Entrevista de Alberto Guzik, p.75, 1998), atuou com contenção, "não uma careta, não um gesto supérfluo" e com *improvisação* de tempos cômicos, algo "que nem sempre se consegue repetir depois" (*Ibidem*). Mas foi o incrível estro cômico da *vedetinha* a revelação que, por involuntária consequência, botou Celi nas alturas. Sua fama de fazer até uma pedra recitar alcançou tons lendários (Vannucci, 2014, p. 186).

Uma Mulher do Outro Mundo de Noel Coward

Estreia em 21 de maio de 1954.

No final de maio o elenco entra em cartaz apresentando *Blithe Spirit*, de Noel Caward. Escrita em 1941, na Inglaterra, com tradução de Carlos Lage recebe o título de *Uma Mulher do Outro Mundo*. O título, na verdade, faz referência a Elvira, primeira esposa de um escritor, Charles Condomine já falecida, que escapa do mundo dos mortos

para atazanar a vida do ex-viúvo e de sua nova esposa, Ruth, após ter sido invocada durante uma sessão espírita que o próprio Charles organizou a fim de coletar fatos para um livro em que está trabalhando. Cabe ressaltar que, *Uma mulher do Outro Mundo*, leva ao palco a alta comédia. "Para além das maluquices do entrecho está uma observação crítica penetrante e impiedosa do comportamento da classe média inglesa" (Guzik, 1986, p.104).

Acompanhando o dito popular "em time que está ganhando não se mexe", a dupla campeã de bilheteria Tônia-Autran seguiu brilhando no palco do T.B.C. Tônia faz Elvira o belo fantasma, Paulo Autran e Célia Biar formam o casal Condomine, sendo Marina Freire, conforme Guzik "a responsável pelo melhor papel da comédia, a médium Madame Arcati" (Guzik, 1986, p.104). Além dos já citados, estavam no elenco, Waldemar Wey, Dina Lisboa, e Carla Nell.

Levíssima e divertida, para *Anhembi*, "(…) a comédia (…) diverte o público sem obrigá-lo a pensar. (…). Talvez mereça um elogio à parte o ator Paulo Autran no papel de Carlos Condomine. Sempre comedido, elegante no gesto e na dicção, sem jamais perder de vista a personagem que encarna, vai ele requintando a sua arte dia a dia" (Anhembi, n.44, v. XV, jul. 1954; *Dionysos*, nº25, 1980, p.98).

Em contrapartida, Miroel Silveira, embora ressalte a permanência equilibrada do elenco, não perdoa a decadência da encenação que, segundo suas palavras "na fase inicial do teatro estava sempre muito acima da capacidade interpretativa dos atores". Ele ainda assinala: "Nenhum espetáculo jamais foi apresentado com tamanha economia no teatrinho da Rua Major Diogo – e essa economia seria louvável se não afetasse a qualidade artística do espetáculo" (*apud* Miroel Silveira, *Folha da Manhã*, 25 jun.1954; *Dionysos*, n°25, 1980, p.8).

Uma Mulher do Outro Mundo obtém uma recepção mediana do público, não se trata de sucesso tampouco de fracasso. Em setenta espetáculos, aproximadamente dezesseis mil ingressos foram vendidos. Número suficiente para que não se configure o fracasso, porém, como nota Guzik, não o bastante para o momento de crise pelo qual passava o T.B.C. na ocasião.

Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias

Estreia em 4 de agosto de 1954.

Era 1954 e a montagem de um texto nacional fez parte das celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo no palco do T.B.C.: uma tragédia do século XIX, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Uma história de ciúme, vivida por um trio

central que se passava em uma arruinada fazenda do Brasil quinhentista. Conforme Vannucci (2014), o texto teria sido proposto por Ruggero Jacobbi a Zampari, com a garantia de tratar-se de uma pérola, comparando-o a obras de Schiller e de Goethe. Para encarar tamanho desafio precisava-se apenas de um diretor à altura, e ninguém melhor do que Celi naquele momento. Em virtude da impossibilidade de retraduzir o texto como havia sido feito para Sófocles, Celi resistiu o quanto pode, mas, frente à insistência de Zampari, acabou assumindo a direção da peça, embora, inicialmente, a contragosto:

> (…) Confessamos que um certo receio à primeira leitura da peça, tinha nos feito duvidar de valores teatrais e dramáticos da obra, limitando nosso elogio crítico aos elementos poéticos e formais da linguagem.
> (…) Apesar destas palavras, devemos confessar que, pouco a pouco a peça começou a nos empolgar. Cada dia descobríamos que os valores tonais escondiam ritmos dramáticos e (…) encontramos um substrato psicológico, um elo que ligava os personagens principais além das palavras que eles pronunciavam.
> Uma certa intimidade ao lado de lances heroicos fez-nos encontrar uma linha dramática (…) fazendo-nos acreditar na possibilidade de imprimir à peça um ritmo variado e dinâmico, baseado na alternância de violência, intimismo e lirismo. Através destes três elementos, cremos ter encontrado o tom e a forma teatral do drama. (CELI, Leonor e a Sinceridade, programa *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias, T.B.C., São Paulo, ago.1954. Ver também *Dionysos*, 1980, p.99).

No ponto de vista da crítica, o teatro atinge um dos inquestionáveis pontos centrais de sua jornada até então, "espetáculo primoroso", escreve Sábato Magaldi (2000, p.4) sobre a encenação dessa "obra prima do romantismo brasileiro".

Para Miroel Silveira,

> Celi encontrou finalmente o despojamento dos efeitos para a descoberta do sentido, da essência que acha expressão numa forma única, simples e pura. A partir daí não pode haver mais dúvida: estamos diante de um grande diretor, lúcido, sensível, que já dominou seus impulsos primeiros de apoio no fácil. *Leonor de Mendonça* é uma confirmação dessa afirmativa, pois constitui o melhor espetáculo deste ano no T.B.C. (SILVEIRA, 1976, p.119).

Enquanto *Anhembi* considera adequadas tanto a interpretação como a direção de Adolfo Celi, sintetizando que não se poderia dizer mais nem menos, afinal, "não é fácil fazer aceitar a si próprio e ao público tragédias românticas ambientadas na era quinhentista[155] como não é fácil evitar a declamação quando se encarna uma

[155] "(…) Há certos trajes (e, a propósito, bonito o guarda-roupa de Clara Hetheny) que não ajudam o ator. Os do século XVI constituem uma verdadeira cilada para os homens que são espontaneamente levados a enrijecer as pernas embainhadas e modeladas em meias compridas, dando assim aos movimentos algo de duro e mecânico, além de levar o ator a usar excessivamente as mãos, privadas do refúgio tradicional e seguro dos bolsos. Pequenezas que, no que nos concerne, não chegaram a comprometer o êxito da

personagem que "declama" a própria vida antes de vivê-la" (*apud* Anhembi, n°47, v. XVI, out. 1954; *Dionysos*, n° 25, 1980, p. 99).

Jacobbi avaliou positivamente a busca, por parte do diretor, de um ritmo específico e flutuante, alternando "lirismo, violência e intimismo", mas observou que, por ser inaplicável ao texto de Gonçalves Dias, "o lirismo ficou formal e a violência não passa de exterioridade melodramática". Uma direção tediosa, um Shakespeare em *grand-guignol*, avaliou, realizado só para fazer jus ao patrocínio. (*apud* Jacobbi, "Leonor de Mendonça", *Folha da Noite,* São Paulo, 10 ago.1954 e 14 ago.1954 em Vannucci, 2014, p.187).

O trio central dessa tragédia que mescla ciúme, honra, inocência e vingança é vivido pelos atores Paulo Autran, Cleyde Yáconis e Sérgio Cardoso. E, a interpretação esteve plenamente à altura da direção, observa Miroel:

> Destaca-se Cleyde Yáconis, em verdade excepcional, já não mais realizando com minúcia um trabalho de composição (como na velhinha de *Assim é*…), mas a ele acrescentando uma contribuição enternecedora de meiguice e acabrunhamento, Sérgio Cardoso e Paulo Autran muito de perto a seguem (…) O T.B.C., que trabalha sempre sob a direção de ensaiadores estrangeiros, continua necessitando de uma Noêmia Nascimento Gama para aperfeiçoar a pronúncia de seus artistas. É lamentável que, numa peça de estilo tão esplendidamente Paulo Autran diga *ludibrio* e não *ludíbrio*, Cleyde Yáconis fale *dão* e Sérgio Cardoso não articule o *i* de *depois*. (SILVEIRA, 1976, p.119).

A despeito do requinte de acabamento dispensado ao espetáculo*, Leonor de Mendonça* não se inclui na lista dos sucessos de bilheteria do teatro. São apresentadas trinta e quatro sessões e seu público não ultrapassa a casa dos seis mil.

Assassinato a Domicílio[156] de Frederic Knott

Estreia em 26 de dezembro de 1954.

Celi montou um policial *Assassinato a Domicílio*, de Frederic Knott, peça extraída do roteiro do filme de Alfred Hitchcock, *Disque M para Matar*, com Grace Kelly fazendo a esposa rica cujo marido contrata um policial para matá-la. Na montagem do T.B.C. o papel ficou com Cleyde Yáconis, e Jardel Filho fez o marido. O desenho rítmico perfaz um rebuscado contorno, expôs Celi no programa da peça;

---

tragédia de Gonçalves Dias" (*apud Anhembi*, n° 47, v. XVI, out. 1954 citado em *Dionysos*, 1980, p. 99).

[156] Encenação que marca o ingresso de Walmor Chagas no elenco permanente do T.B.C. O diretor Luciano Salce retorna à Itália, depois de um sério desentendimento com Zampari.

"No balanço financeiro do ano, declara Zampari: "Após cinco anos de luta contra a instabilidade financeira, o T.B.C. sentiu seus alicerces abalados pelas intempéries inflacionárias (…) Em outras palavras, o teatro, de pequena lotação, não mais comportava aumento no valor dos ingressos. A possibilidade de vida em São Paulo perigou. E assim, para compensar esta insuficiência, tentou-se em 03 set.1954 a experiência na cidade do Rio de Janeiro" (*apud* Zampari, *Diário do Congresso*, 12 ago.1958, em *Dionysos*, 1980, p.100).

> Uma máquina cênica funcionando tão perfeitamente que parece ter a inexorabilidade e a precisão dos produtos industriais. Consegue seus objetivos não só através de um suspense contínuo, mas através do diálogo essencial, sóbrio, leve. Falta a angústia e a desolação da tragédia, falta o desespero do acidente imprevisto: tudo se resume a um brilhante jogo intelectual. É evidente que num gênero como este precisa-se de um estilo especial de representação particularmente difícil para o ator (e diretor) latino, sempre pronto a se emocionar. São necessários uma sobriedade e um controle continuo para que o tom da peça seja bem evidente: leve, ágil, brilhante e inexorável, geométrico". (CELI, Cadáveres em Celofane, programa de *Assassinato a Domicíli*o, T.B.C., São Paulo, dez, 1954).

A dinâmica de sequências rápidas, em estilo cinematográfico, marcou uma direção agressiva que não foi bem recebida por todos.

Miroel, por exemplo, lamenta:

> (…) Cumpre lamentar que um diretor capaz como Celi tenha perdido seu tempo com semelhante bobagem, destinada a levar apenas bastante gente mórbida à bilheteria do teatro. E lamentar também que interpretações realmente boas, como as de Jardel Filho e Cleyde Yáconis, naufraguem nesse mar desumano que é ASSASSINATO A DOMICÍLIO (*apud* SILVEIRA, *Folha da Manhã*, 20 jan.1955; *Dionysos*, n° 25, 1980, p.100).

Ainda sobre a montagem Guzik (1986, p.111) nota que "mais importante que as personagens e o diálogo é a coerência da trama, a maneira pela qual os elementos se encaixam, formando um todo plausível, coerente. Cheia de surpresas, armadilhas, súbitas reviravoltas no enredo, a peça cumpre sua função com muito profissionalismo". Julga o autor, que prossegue "O aspecto competente da montagem é bastante reconhecido".

Assassinato a Domicílio não configura propriamente um êxito em sua temporada, segundo Guzik (1986), são pouco mais de onze mil espectadores para setenta e sete récitas, resultando a média com cento e quarenta pessoas por sessão.

Santa Marta Fabril S.A. de Abílio Pereira de Almeida

Estreia em março de 1955.

Era uma sátira contundente da sociedade paulista feita por Abílio Pereira de Almeida. Celi alcançou um sucesso extraordinário. O acento principal da peça recaía sobre o clã da política do café com leite que, em 1932, havia tentado bloquear a subida de Getúlio Vargas ao poder, e acertava em cheio o alvo polêmico daquele momento. Lançada em fevereiro de 1955, apenas um semestre após o episódio fatal do suicídio de Getúlio, e da onda de comoção popular que foi ganhando o país, e desestabilizou a

representação da direita, e elegeu o herdeiro político de Vargas, Juscelino Kubitschek com seu vice João Goulart. O enredo da peça cobria alguns lances da história recente em três tempos, desde o governo oligárquico de Washington Luís, trafegando pela revolução de 1930, até a deposição de Vargas e o fim do Estado Novo.

Já próximo da estreia, exatamente dez dias, segundo Vannucci (2014, p.191), Celi visualizou certa futilidade nas cenas, e o contorno ingênuo das personagens e seus acabamentos. Considerou, então, que a condição para transmitir ao público essa ingenuidade, seria por meio de um ritmo inusitado. Jogou suas fichas, uma vez mais, na velocidade: "o primeiro ato era acelerado e caricatural, como no cinema mudo". "Ao segundo ato deu uma cortada que esvaziou bastante a banalidade do socialismo da Martuxa e do namorado 'paraquedista'". Ao terceiro e último ato "deu um tom dramático, quase nostálgico, como se fosse uma peça de Tchekhov, exaltando a angústia do nada feito e das tentativas fracassadas" (Vannucci, 2014, p.191-192).

O diretor sugeriu em seu texto no programa a desnacionalização da peça, sua projeção elevada num grau universal como "um grito de revolta compreensível em qualquer país". "Colher a realidade não é objetivo da direção cênica, mas sim revelar uma especial humanidade". Se ainda cabe insistir, atacando agora frontalmente a chamada *Brasilidade*, cuja necessidade representaria tolice. "Na nossa interpretação da peça, poder prescindir de sua nacionalidade é conferir-lhe o maior elogio possível" (Celi, programa da peça *Santa Marta Fabril S.A*.). Pronto! O ato de resistência, de fissura em relação ao tema foi o estopim para protestos, gerou comentários revoltosos. Diante de um enquadramento hostil Celi foi acusado de "pouco honesto":

> (…) em *Santa Marta Fabril S.A*. Abílio Pereira já demonstra progresso de ordem filosófica, pois faz desta vez uma como que apologia da doutrina do SESI – pacificação social, o patrão resolvendo o problema dos operários pelos simples fato de recebê-los em comissão e de permitir-lhes a existência, no local de trabalho, de uma cantina e assistência médica… (…) Temendo enfrentar diretamente o vergonhoso do tema, Adolfo Celi (…) subverteu todos os valores a fim de confundir um julgamento exato, tonteando o público. É uma direção brilhante, sem dúvida, mas pouco honesta (SILVEIRA, *Folha da Manh*ã, 08 mar.1955).

Já *Anhembi* reconhece o mérito do autor, mas também aponta o equívoco da direção:

> Fui assistir à peça de Abílio Pereira de Almeida infiltrado das prevenções que semearam o paulistano apaixonado embora respeitável de uns, o temperamento de maria-vai-com-as-outras da maioria talvez e o espírito de mexerico de muitos.

> (…) Assisti atentamente à peça de Abílio Pereira de Almeida. E a impressão que de lá trouxe é a mesma que me dão as melhores obras modernas da literatura brasileira. *Santa Marta Fabril S.A.* é o rascunho de uma grande peça! Ao lado de altas qualidades encontro-lhe defeitos enormes, todos, porém diferentes daqueles que viram nela tantos preservadores intransigentes das virtudes de 1932!
> (…) em profundidade, *Santa Marta Fabril S.A.* é uma correição. Uma martelada seca na estrutura podre de uma sociedade que precisa mesmo ser renovada de alto a baixo. (…) Há nela falhas lamentáveis de linguagem (…); mereceria uma profundidade que o seu autor não pode dar: o princípio do primeiro ato está pessimamente dirigido, pois o cunho caricatural que lhe deu Adolfo Celi rebaixa a peça, torna-a grotesca de mau gosto (…) (*apud* Paulo Duarte, *Anhembi* n° 53, v. XVIII, abr.1955 em *Dionysos*, 1980, p.101).

Não obstante as polêmicas causadas pelo pensamento de Celi em relação ao tema e etc., a peça ficou quatro meses em São Paulo, recorde absoluto para uma peça nacional. Além disso, *Santa Marta Fabril S.A.*, em sua montagem paulista, é, dentro do T.B.C., o quarto espetáculo em número de público, com 42.918 espectadores. Dentre os textos nacionais montados até então, é o único que não acarreta prejuízo financeiro.

Profundo Mar Azul[157] de Terence Rattingan

Temporada Carioca em 1955.

Escrita em 1952, *Profundo Mar Azul* é, segundo Guzik uma delicada história de amor não correspondido, com algumas pinceladas tchekhovianas. Ele remete às palavras de Kenneth Tynan quando diz tratar-se da "mais absorvente obra inédita inglesa a aparecer em muitas temporadas". "E contém algo que nenhum dramaturgo inglês mostra (exceto Shaw em *Santa Joana*) desde Pinero: um papel de fôlego, vibrante, comovente, para uma jovem atriz". (*Tynan on Theatre*, p.20, citado por Guzik, 1986, p.117).

Contudo, a receptividade do público ao espetáculo é fraca, em consequência o trabalho não é trazido para temporada em São Paulo.

Cabe salientar que esta montagem realizada pelo T.B.C. no Rio de Janeiro, completa o ciclo das encenações realizadas por Celi no T.B.C.

A partir desta breve análise das encenações realizadas por Celi, e a formação dos atores, não consigo encontrar uma linha mestra de uma política de repertório, que delineie o que foi o início do processo de construção daquilo que Celi definiu como "um propósito para uma época". No ponto de vista de Guzik (1994, p.199) "Talvez esta

[157] Em decorrência da interrupção por dois dias da temporada *de Santa Marta Fabril S.A* em São Paulo, por causa de um incêndio que destrói a cenografia de *Volpone* (que está sendo ensaiada) e afeta todas as instalações do teatro, Celi inicia imediatamente no Rio de Janeiro a montagem de *Santa Marta Fabril S.A*. (com Tônia Carrero, Paulo Autran, Odete Lara e Maurício Barroso), a fim de que o T.B.C. possa refazer-se do golpe financeiro. Ao mesmo tempo em que estreia *O Profundo Mar Azul,* com Tônia Carrero e Paulo Autran.

ausência de uma linha mestra, de uma política de repertório, de uma política cultural, seja um dos traços que definem o T.B.C. naquele momento". Não obstante este fato, os primeiros espetáculos parecem refletir o início de um percurso que dá conta, antes de tudo, de um projeto de desenvolvimento artístico individual e coletivo que ocorreu nesse período intenso de aprendizagem sobre a prática de atuação e o trabalho em companhia. A rigor, uma trilha clara, aberta pelas descobertas e pelo aprendizado, embora seja uma trilha que, a princípio, não pode ser definida como um projeto artístico concreto, mas que pode conduzir os atores aprendizes, passo a passo, à construção das bases onde se levantará uma estrutura vindoura.

Decerto que este projeto sendo ao mesmo tempo processo, em virtude de seu dinamismo e poder de transformação, se reorganiza com o passar dos anos. Mas, as pedras fundamentais sobre as quais é erguido todo o arcabouço deste projeto não rolam com facilidade, bem ao contrário até, firmam-se como rochas com o passar do tempo. O exemplo talvez mais gritante disto é dado por Almeida Prado (1996, p.45): "Sucediam-se os encenadores, revezavam-se os atores, mas o espírito da companhia e o nível do elenco mantinham-se com poucas oscilações". (…) "Foi durante uma década o denominador comum do palco brasileiro, ao mesmo tempo em que o seu mais alto padrão de qualidade. A lista completa dos atores que por lá passaram dá um verdadeiro *Who's Who* do teatro nacional".

À luz dessas distinções críticas, consideramos que é possível perceber melhor o recorte dado por Celi à sua produção cênica no palco do T.B.C., compreendida entre 1949 e 1955.

2.4. "Realismo-Puro": Uma Nova Linguagem Atorial no Eixo da Renovação Teatral Paulista

> Na distância entre intenção e gesto, ou em sua estreita relação, uma época manifesta suas possibilidades de estetização da vida. A vida, assim, flui diferente (MEICHES e FERNANDES, 1988, p.169).

Em certa medida a noção de "realismo-puro" é a pedra angular, a partir da qual se ergue toda a concepção da *plataforma estético-conceitual* planejada por Adolfo Celi. Esta plataforma estabelece um percurso artístico e também uma trajetória pedagógica que se desenvolve na procura de uma dimensão mais aguda e essencial do realismo. A rigor, uma leitura poética do real nomeada por outros de "neo realismo" e que Adolfo Celi chamaria de realismo "puro". O distanciamento do usual-cotidiano inflamava a estética do novo realismo teatral, instigando a negação da *mimese* em favor dessa

dimensão visionária e poética do real. Ajustada no projeto formal definido pelo olhar do diretor, a realidade torna-se visão autoral tanto mais potente quanto mais artefata e vã.

Este olhar do diretor perante a realidade e o teatro, guarda uma relação profunda e coerente com o percurso-processo de formação do ator no T.B.C., e que transparece uma característica fundamental do trabalho do intérprete, qual seja, "à busca de uma verdade artística que se dá na construção de um outro mundo".

Evidentemente que, neste percurso, que será um dos pilares deste projeto artístico, cabe ao diretor descobrir e manifestar o esquema particular e os elementos primordiais que fundamentam sua plataforma, bem como todos os seus espetáculos. Para isso, tem à sua disposição o conjunto das técnicas teatrais que partem de diferentes matrizes teóricas logradas dos seus estudos na Accademia d'Arte Drammatica e experiências teatrais; a entrega absoluta dos atores; a espacialização; a elaboração artística coletiva, do cenário; do figurino etc.

Esta noção de "realismo-puro" que cimenta os princípios do trabalho do ator junto à plataforma de Celi na construção de uma nova linguagem atorial no eixo da renovação teatral paulista, é o que esta tese defende como elemento fundamental para a compreensão do *projeto artístico-formador do T.B.C*. Este percurso tece a estética que virá a ser associada como preponderante à renovação teatral paulista.

A rigor, estava em jogo, neste ciclo, uma nova dinâmica que não era praticada pelo teatro profissional estabelecido no Rio de Janeiro, e que significava um distanciamento frente aos hábitos mecânicos das gerações anteriores. Tal dinâmica levou à abertura de caminhos para a eclosão de uma forma nova de fazer teatro, em que um projeto artístico articulava-se como referência profunda, sólida, fundamental para a formulação de uma proposta, daí o lugar de importância que passou a ocupar o diretor, reconhecido como o artista capaz de manifestar seu gênio por meio da elaboração de um conceito de obra.

Em consequência, uma forma nova de instaurar companhias, em bases absolutamente intactas se impôs, a partir de novas concepções sobre o trabalho do ator, as quais estavam delimitadas na ideia de comediantes, quer dizer, artistas entusiastas, cujo comprometimento é *servir* à arte a que se consagram, submissos aos seus papeis. Ainda, para a proposição de uma cena moderna, também era necessário outra concepção do que se exigia do ator. Seria preciso banir o estrelismo do ator principal desta cena emergente, e uma saída seria a proposição da *noção de elenco* como organização de conjunto, sem hierarquias, sem primeiros nomes, tendo em vista o caráter coletivo de sua arte.

É possível argumentar que o termo comediante é peça chave para o estudo da modernidade brasileira e sua origem está atrelada a distinção francesa entre *comédien* e *acteur*. Para Brandão (1994, p.219) "As definições sumárias dos dois termos resumem o confronto ocorrido no palco nacional entre a geração antiga e a moderna". De acordo com Pavis (2015, p.57), a sistematização de uma distinção implícita entre ator e comediante teria sido feita por Louis Jouvet: o ator é aquele que imprime a própria personalidade a todas as personagens, desta maneira, sua presença assume a função dramatúrgica, quer dizer, é a estrela que se sobrepõe ao personagem, enquanto o comediante é aquele em que a plasticidade atorial permite uma transformação profunda ao passar de uma personagem a outra, revelando uma arte superior, não mais submisso a uma padronização. Neste caso, assumindo a categoria de intérprete, o comediante desaprece totalmente por trás da máscara do personagem.

Por essa via, outro argumento relativiza essa distinção proposta por Jouvet, e que é construído por Duvignaud. Ao considerar um tanto arbitrária essa distinção apresentada por Jouvet, Duvignaud preenche a noção atribuindo ao ator a capacidade que uma sociedade reconhece ao homem de encarnar personagens imaginários, já o comediante, sustenta ele, é o artista que "toma consciência de si próprio e da tarefa que deve desempenhar para o público" (Duvignaud, 1972, p.9). "Por mais arbitrária ou ociosa que a distinção possa parecer – e a ressalva é feita no verbete do *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse – ela traduz uma batalha importante". (Brandão, 1994, p. 219).

Desta perspectiva proposta, é possível observar que os princípios fundadores que orientam determinada batalha concernente às novas premissas da prática teatral, e, que refletirão no trabalho com os atores, suas mudanças e progressos irão ser organizados, inicialmente, por Adolfo Celi.

Com efeito, logo que chega ao T.B.C., de acordo com Vannucci (2002), o gesto inicial de Celi é comunicar abertamente como projeto estético o "realismo puro", que passa a acontecer na vivência prática da rotina teatral, oportunizado pela cena dirigida, como pesquisa íntima e minuciosa de uma linguagem atorial que averiguava, desde então, sua drástica ruptura com o modelo tradicional dos palcos brasileiros. Apresenta-se, assim, a partir de Celi a questão fundadora do ator moderno despersonalizado, vinculada à utopia realista europeia dos anos 1930, de Jacques Copeau e Louis Jouvet – O ator estaria apto a representar qualquer papel sem moldá-lo à própria personalidade. Desta forma, estaria inaugurada a noção de "ator/intérprete", superando-se a conduta anterior, que consagrava a presença convulsa do engenhoso ator, seus improvisos

excessivos e virtuosismo no centro da cena. Um estilo arraigado *às antigas tradições histriônicas da comédia brasileira*, ao qual Adolfo Celi se opõe de imediato.

Por esta via, se encontrará uma fase de novas posturas críticas em relação aos procedimentos adotados até então pelo teatro vigente. Foram estabelecidos e constituíram os novos paradigmas para essa nova configuração teatral. A partir daí, novos intérpretes surgiram, servindo à nova ideia de teatro, que era o Teatro de Direção, função presente entre autores e atores "que se encarregaria de transformar em vivência cênica não uma ou outra personagem, mas toda a obra, integralmente, traduzindo seu espírito com todos os recursos que a cena moderna pode oferecer para o gosto do público moderno". (Silvio D'Amico, La crise del Teatro, *Comoedia*, 20 abr.1926, *apud* Vannucci, 2014, p.26). O diretor é, antes de tudo, figura soberana capaz de impor o espetáculo como conceito, ou seja, a encenação.

Estas proposições podem nos remeter a Georges Banu (2001), que em suas notas a respeito do reconhecimento do alcance da postura de costas, adotada pelos precursores atores alemães do teatro de Meininger, sob a direção de Ludwig Kroncck nos anos 1880, recorre a Peter Brook quando afirma que "A encenação começou quando se mostrou o ator de costas" (Banu, 2001, p.11). A prática da representação de costas, segundo a leitura de Banu, intuída, na verdade, por Diderot, como observa o autor, só se tornou efetiva graças ao encenador que ousou lhe atribuir legitimidade no palco. "A frontalidade clama, enquanto as costas murmuram; uma exalta a palavra intempestiva, a outra estima o gesto contido" (Banu, 2001, p. 18). Para além disso, na perspectiva de Banu, o fato de virar as costas configura-se, ainda, como atitude que afirma o poder de negação do teatro no alcance antigo de sua atividade. Relativizando o poder da palavra e do rosto mirando alargar o registro físico do comediante, sem nenhum impedimento, as costas atingem esse novo patamar, incluindo-se entre os recursos corporais que o comediante e o encenador podem lançar mão. Fato, este, supõe o autor, que reflete, provavelmente, às demandas de Stanislavski em suas sondagens junto ao seu trabalho sistemático no Teatro de Arte.

No entanto, ao desenvolver as intuições de Diderot, a experiência dos Meininger e as constatações de Antoine: "costas mostradas oportunamente dão ao público a sensação de que há o que aconteceu" (Antoine conforme citado por Banu, 2001, p.9), Stanislavski vai embasar sua perspectiva da representação no acordo da delimitação estilística com especial reverência ao mecanismo da "quarta parede". "O comediante deve exercitar-se em jamais esquecer dessa fronteira que exige ser respeitada a fim de poder agir com toda a liberdade o palco: profilaxia contra qualquer histrionismo

execrável e dependência condenável" (Stanislavski, *apud* Banu, 2001, p.10). Os atos estão, portanto, subordinados às diretrizes internas da cena que propõe de modo subjacente aos comediantes – "verdade tão desejada a adotarem as mais variadas posturas, da discriminação em relação ao cotidiano" (Banu, 2001, p.10).

Voltamos, assim ao ponto de partida da batalha de Celi contra a velha cena da figura histriônica do grande ator. É necessário destacar que este ponto tem como referência primordial a ideia utopista do *comédien desincarné,* desenvolvida pelos mestres franceses do cartel (Copeau, Jouvet, Dullin), adaptada e introduzida pelo diretor junto à primeira leva de jovens atores que participaram do processo de instauração da companhia. No que diz respeito aos princípios desta doutrina, Dullin (citado no programa do *Nick Bar*) recomenda ao ator buscar o personagem na mais profunda camada do *ego*, alcançando assim um estado de semi-consciência em que a verdade "emana da alma, irradia e se impõe". É a "presença", mítico *graal* da arte moderna do ator. Somente dessa maneira o personagem pode transbordar no corpo do intérprete, mais vivo que o próprio intérprete.

Esta poética ancorava-se no novo espaço de trabalho, a partir de conhecimentos distintos adquiridos por Celi ao longo dos anos de sua formação, em oficinas de interpretação nas quais manejava corpos e vozes com o intuito de esvaziar estes corpos da personalidade do intérprete. "A palavra era explorada *por dentro* do corpo do intérprete que precisava ser esvaziado de seus hábitos gestuais e fonéticos e reduzido a uma caixa acústica, isto é, potenciado como um instrumento sinfônico" (Vannucci, 2014, 129-130). "Despersonalizar-se" propunha Celi aos atores, libertar-se de si abrindo alas a fim de dar "passagem" à personalidade da personagem. Desta forma, o processo de despersonalização o tornaria apto para descobrir outros tons de vozes, emoções, sonoridades diversas e, personalidades completamente distantes à sua própria.

A técnica da "despersonalização" tornou-se relevante no imaginário dos apreciadores do teatro daquela geração. "Um determinado ator mostra-se perfeitamente despersonalizado" era, seguramente, o elogio superlativo, sintetizando em uma marca todo o processo de busca e consecução da arte cênica moderna: arte de altuístas *comédiens*. O elemento de altruísmo aqui considerado como possível fonte de noção de entrega em oposição à velha arte individualista dos grandes comediantes-histriões populares. Na revista *Anhembi*, por exemplo, lê-se:

> Cacilda Becker atinge (em *Pega Fogo*) o território da verdadeira personificação. O apagamento dos traços pessoais, em proveito da criação de uma nova personalidade, foi total e ainda mais exemplar se torna quando notamos a minúcia com que o adolescente de Renard renasceu nos nervos da atriz. (*Anhembi*, 1951).

Exemplifica-se nas referências de Celi que Cacilda, de origem pobre, não conseguia "conter-se" na frase (do *Nick Bar*) da prostituta Kitty: "Eu não tenho uma casa, eu quero ter uma casa" já que era realmente isso que a atriz sentia. Assim, o diretor fez com ela um demorado trabalho de "despersonalização" para extrair a "verdade" da personagem calcada na flutuante "espontaneidade" da atriz. Os resultados segundo Celi foram muito bons. (*in* Fernandes e Vargas, 1995, 2ed. p.119). Ainda nas lembranças de Celi ela possuía, "alguns defeitos técnicos, mas era capaz de usar esses defeitos a serviço de uma interiorização profunda".

A partir do exposto, ganha sentido aqui a pergunta que faz o entrevistador Júlio Lerner[158] a Ruggero Jacobbi sobre Cacilda Becker: "A personalidade de Cacilda Becker impunha-se às personagens, aos papéis que ela interpretava?" (Lerner, *In*: Fernandes e Vargas, 1995, p.138) Eis a resposta de Ruggero:

> Ela fazia o possível para despersonalizar-se, conforme uma mitologia de ator que vinha de Copeau, de Jouvet, de Silvio D'Amico mesmo, e que tinha sido a preocupação de nossa juventude. Vínhamos depois de uma época de atores que faziam sempre o mesmo papel e queríamos voltar a essa transformação perpétua do ator conforme papéis (JACOBBI, 1981, *In*: FERNANDES e VARGAS, 1995, p.138).

No polo de oposição a Celi, Jacobbi reflete orientado pela passagem do tempo:

> Hoje sabemos que isto é uma bobagem colossal. (…) quando o ator agride a personagem, quando vai em cima da personagem, ele vai armado. Mas vai armado do quê? Do que é: de si mesmo, da própria personalidade, que se faz reconhecida, que deve ficar reconhecida. Ora, penso que, naquela época, Cacilda fez o máximo de esforço para acompanhar essa impossível ideia de objetividade que todos queriam realizar. Na verdade, *Cacilda realizou o que era justo realizar*: Não uma subserviência absurda de uma personalidade real a uma escrita, à do papel; *realizou uma espécie de tensão dialética entre aquilo que esperava voz, que esperava corpo, e aquilo que já tinha voz e corpo*. (JACOBBI, 1981, *In*: FERNANDES; VARGAS, 1995, p.138, grifos meus).

Nesse sentido, um exemplo significativo pode ser encontrado, na "rara felicidade de composição que convertia o trabalho de Cacilda no papel de Poil de Carotte em sua criação dramática ímpar no teatro brasileiro de então" (Guinsburg; Vargas, 1995, p.260). O desempenho extraordinário de Cacilda Becker impressionou a crítica nacional e a de Portugal, e provocou igual reação na crítica francesa quando lhe foi mostrada as suas imensas possibilidades técnicas, na remontagem de *Pega-Fogo* em 19 de Abril de

[158] Entrevista concedida em Roma em 10 de março de 1981 publicada em *Uma Atriz Cacilda Becker*, 2 ed., 1995, p.138.

1960, no Teatro Sarah Bernhardt, durante o festival das nações[159]. "Fisicamente, carnalmente a criação de Cacilda Becker é espantosa" (PAGET, Jean, "Le Brésil au Théâtre des Nations", *Combat*, Paris, 21 abr.1960, *apud* Guinsburg; Vargas, 1995, p.260). E como observam Guinsburg e Vargas (1995) a crítica Jacqueline Cartier realça algo que, como efeito de encarnação e mascaramento, pode constituir, para um comediante no desempenho de forte impacto de uma personagem, um supremo reconhecimento, pois, ao seu ver, o modo como Cacilda representou *Pega-Fogo* "nega (na atriz) o seu sexo ao ponto de, no final do espetáculo, estarmos falando apenas *dele* personagem e não *dela* a intérprete. É o mais belo exemplo de anulação e de modéstia de uma comediante" (Au Théâtre des Nations le Brésil présente: *Poil de Carotte*", *France Soir*, Paris, 21 abr.1960, *apud* Guinsburg; Vargas, 1995, p. 260).

Com respeito a Celi e ao rumo que poderia imprimir à sua arte, ele inaugura e explicita o conjunto de suas ambições teatrais, quando lança seu manifesto estético apresentando-o como um ideal que buscava realizar na prática de sua rotina do T.B.C., ou seja, um teatro atravessado por um "novo realismo poético" que passava, claramente, pela percepção que a realidade aparentemente seria imperfeita diante da arte;

> O verdadeiro realismo, aliás, é o do teatro e não o da vida. Na vida, o realismo se apresenta e ninguém ousa negá-lo, com os maiores defeitos. No teatro, os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isso quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte, a 'vida' está 'realmente' no palco e não na vida. (CELI, 01 fev.1949).

Ainda, para expressar o essencial sobre o espetáculo e o texto, Celi proclama ser um fiel seguidor deste último:

> Quanto ao espetáculo, não é necessário dizer que precisa ser homogêneo, isto é, artístico e honesto ao mesmo tempo. Por isso mesmo, respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor pretendeu dizer com esta ou aquela frase ou expressão. O que realmente interessa é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. (CELI, 01 fev.1949).

É neste contexto, que Celi sustenta uma reforma *radical* de que pretendia ser paladino no palco do T.B.C. Lançando as bases programáticas de um novo teatro, planejava um palco mais largo de ação, livre do convencionalismo barato, de espirito organizado, e com grandes chances de ressonância artística.

---

[159] De acordo com Guinsburg e Vargas, "pode-se imaginar, inclusive, um certo pasmo diante de uma interpretação tão consentânea, por uma atriz estrangeira, de uma personagem que, devido a seu criador literário e às relações ambientais de suas características, parecia demasiado gravada de entonações francesas. De qualquer maneira, a repercussão em Paris, dentro dos limites que impõe um espetáculo em português e no quadro de um festival, foi mais do que significativa. (Guinsburg; Vargas, *In*: Cacilda: a Face e a Máscara - Um estilo de interpretação, 1995, p. 260).

Portanto, as ideias ambiciosas de Adolfo Celi merecem extrema atenção, porque estabelecem, no plano imediato, as grandes linhas que vão nortear, regular e comandar o perfil do T.B.C., e cujas consequências, variações estéticas e técnicas, irão se desenvolver ao longo do percurso em que o diretor, com espantoso empenho, dirigiu artisticamente a companhia (1949-1955). Note-se, sempre num desejo compulsivo do aperfeiçoamento da expressão na cena teatral.

Com suas ideias arrojadas Celi estava à procura de um estilo, de uma alma poética, quiçá de uma plataforma de autonomia, diz Alessandra Vannucci (2014, p.125)[160].

"A busca de uma essência quase física da palavra, instigava a pesquisa cênica de Celi desde o primeiro encontro com Saroyan. Naquele 'lirismo crepuscular'" A bem dizer, nesta busca, de um estilo que deixasse aflorar a "verdade da palavra" não borrada pela camaleônica emoção do intérprete, mas "feita veículo essencial de poesia", Celi pôs-se a lutar, desbravou rumos, tomou posições e as manteve. De acordo com necessidades específicas, fez escolhas, delineamentos, estabeleceu hierarquias, realizou cortes, que traduzem, de algum modo, a amplitude de sua pesquisa cênica, e de uma nova linguagem atorial, em particular, o "realismo-puro".

Celi seguiu modelado pela influência do realismo do Pós-Guerra de que era oriundo, não obstante sua discordância crítica ao velho "realismo social" dos últimos anos do século XIX. Era entusiasta de um "realismo teatral" que pretendia "corrigir a vida", e investia contra o esteticismo vanguardista, que exercia soberania nos movimentos modernos[161] da primeira metade do século XX.

Bem longe disso, estava a geração de Celi, marcada com as cicatrizes deixadas pela guerra. Essa geração tinha os olhos fixos num retorno ao realismo, queria vê-lo manifestar-se intrépido, voraz, não apenas como pálida imitação da vida. Pode-se dizer que o seu móvel era ressignificá-la e criticá-la dramaturgicamente. Procurava também, alcançar uma ideia elevada de reconhecimento do valor do texto no sentido da fidelidade.

Parece claro, que havia, certamente, pontos de interligação que se encontram entre o realismo mencionado por Celi e o acompanhamento dos rastros, aparentemente, deixados de reformulação do realismo em direção ao naturalismo, paralelos ao neorrealismo que ganhava as telas de cinema salpicadas pelo mundo afora. De maneira

---

[160] Adolfo Celi, notas sobre Saroyan, programa *Nick Bar*.

[161] Refere-se aqui de movimentos como: Surrealismo, expressionismo, dadaísmo, simbolismo, introduzidos no teatro europeu por intermédio de Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Alfred Jarry e Jacques Copeau.

inequívoca, havia, explicitamente, uma recíproca admiração entre os jovens cineastas Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Luigi Comencini e dramaturgos renomados no contexto do novo realismo inglês e norte-americano como Eugene O'Neill, William Saroyan, Tennessee Williams, Lilian Helmann e Arthur Miller.

No que diz respeito ao T.B.C., além de congregar o ideário desse novo "realismo", haverá o início de uma verdadeira onda de refinamento técnico que se desejava promover em todas as escalas do trabalho criativo da arte teatral, colocando-se em primeiro lugar o quesito interpretação.

Sob esse prisma, a concepção de personagem que o ator no T.B.C. deve encarnar, segue o ideal de "realismo puro" de transformação perpétua do ator. Nesse aspecto, "os atores adquiriram uma dimensão de palco capaz de transcender suas próprias presenças" (Guinsburg; Patriota, 2013, p.282). Celi defende essa concepção e define para os atores que a construção das personagens depende dessa construção subjetiva. Em decorrência disso, constitui-se uma nova arte do ator, que tornou-se possível, no caso do T.B.C., com as práticas modernas e inovadoras operacionalizadas pelo diretor.

A força dessa nova concepção de ator mobilizou Celi para a tarefa que se apresentava, pois somente um ideal não seria suficiente para torná-lo possível, e igualmente para estabelecer uma nova linguagem atorial. Para dar forma a essa concepção, incorporá-la, de forma ampla, ressoaria como mola propulsora a partir da qual o próximo passo deveria ser pensado – a estruturação de sua *plataforma estético-conceitual*. Com esse intuito, o diretor empreende diversos esforços, a fim de articular o caráter formativo de sua plataforma (preparo técnico, conhecimento teórico e etc.), à atividade do ator profissional tebecista. Transformam-se aqui, os próprios predicados do ator brasileiro, que passa a encarnar uma nova linguagem atorial no palco nacional, a partir de uma estética planejada por Adolfo Celi – o "realismo-puro".

Em vista disso, Celi deixa para trás, a antiga prática de memorização superficial das falas e exige, antes de tudo, uma técnica de interpretação, com base no aprofundamento subjetivo da personagem. Dessa maneira, introduziu o chamado "ensaio de mesa", em que detalhava todas as relações presentes no texto.

Importa ressaltar, nesse sentido que, os atores que participam do primeiro elenco permanente da era inicial do T.B.C., contratado em 1950, de acordo com Licia (1980, p.168-169). São eles: "Cacilda Becker, Nydia Licia, Marina Freire, Elisabeth Henreid, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Sérgio Cardoso, Maurício Barroso, Ruy Affonso, Antônio Carlos Carvalho (A.C. Carvalho) e Waldemar Wey", que

desenvolvem seu aprendizado (e suas carreiras) a partir de um período que instaura um interesse literário no teatro brasileiro. Existe aí uma preocupação com a qualidade do texto, com a sua importância universal e seu valor teatral. De acordo com Meiches e Fernandes (1988), ocorreram diversas iniciativas que foram responsáveis por transformações tais como o deslocamento da figura do ator-estrela para um segundo plano e o foco central de interesse no texto e no trabalho que um diretor fará com ele e com os atores. Além disso, a perspectiva da direção como a marca extraordinária da encenação, cria necessidades notórias para o teatro: uma apreensão do texto para que se colha dele a potencialidade de uma ideia-eixo a ser trabalhada; a ambientação histórica do autor e de uma proposta estética que o diretor vai desenvolver; e, especialmente relevante, a formação de atores aptos, não apenas para fazerem eco aos comandos da direção, mas que dominem um código através do qual o texto e a direção tentam edificar-se para tornar possível a expressão teatral.

O marco inicial de construção de uma nova linguagem atorial na cena tebeceana é a estreia de *Nick Bar... Álcool, Brinquedos e Ambições*, peça de William Saroyan que, aliás, mostra-se como um hábil cartão de apresentação do diretor, pois segundo Vannucci (2002, s.p.), "já a encenara em 1946, em Milão, com uma companhia profissional (De Sica-Besozzi-Gioi)". Como sublinha Guzik (1986, p.28), "Obra sentimental calorosamente acolhida nos Estados Unidos em sua estreia (1939), a peça servia à expansividade natural de Celi, ao seu acentuado gosto pela teatralidade". Com efeito, já na estreia de *Nick Bar*, salientou-se a *pesquisa da teatralidade* e um fulgor espetacular. Além disso, a importância concreta da encenação deve-se ao fato de que a mesma estabelece *uma ruptura na linguagem cênica que os amadores vinham desenvolvendo*. Quanto a isto, Décio de Almeida Prado, afirma que o trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de alto nível nos últimos tempos, embora atuando sempre no sentido da maior naturalidade e discrição possível. Na opinião do crítico, "Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do T.B.C. um senso de espetáculo, mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da peça. O rendimento que obteve dos atores, nesse ponto, foi excelente" (Almeida Prado, *O Estado de São Paulo*. 12 jun.1949, *apud* Magaldi, *Dionysos*, n° 25, p.44).

Assim, não é falso dizer que desde o início da jornada de Celi no T.B.C., sua seleção de textos não passava apenas pelo crivo dos grandes títulos da dramaturgia universal. "Mas, também, se tratava de agendar no programa do teatro um repertório que aumentasse passo a passo o nível de dificuldade na arte da interpretação" e, por

conseguinte, “servisse como laboratório para por à prova as habilidades dos atores, ao mesmo tempo formando o gosto da plateia para assimilar aquilo que concebia, como bom ou *verdadeiro* teatro”. (Vannucci, 2014, p.108).

Por esta perspectiva, para o diretor um drama realista se tratava segundo Vannucci (2002), principalmente, de uma opção estilística, de forma e não de conteúdo. Cabe, então, salientar que o realismo interessava a Celi como campo de pesquisa voltada para o trabalho do ator, ou melhor, servia como material para uma busca de tempos sonoros e inflexões, tanto no dizer prosaico, como no excepcional. Sob essa ótica, esse primeiro encontro com Saroyan, requer dos atores um intenso laboratório de ensaios. O elenco ensaiava com extrema disposição e entusiasmo das duas às sete da noite, retomando, após o espetáculo, se estendendo da meia-noite até a madrugada, e nos dias em que havia matinês aproveitavam-se dos intervalos para mais algumas rodadas de ensaios. Celi experimentava os mais rigorosos recursos tentando suplantar os impasses do amadorismo e transformar os defeitos da interpretação em qualidades. Estimulava os atores a abandonar o porto seguro da expressão espontânea, isto significava despir-se de freios para se lançar no universo da construção da personagem, buscando ganhar sua inteireza, sua “presença” em cena de corpo inteiro, ao vivo e praticamente sem intervalos.

Logo após a distribuição dos papéis, a análise do texto era feita em volta da mesa reunindo todo o elenco. Cada um lia e estudava o texto buscando assimilar os ritmos das falas, as pausas, as inflexões e reações de seu personagem. Tal prática prepara os atores para o domínio coletivo dos sentidos relacionais entre todos os personagens, não só para o contorno psicológico do seu. O texto, nesta prática, “era pretexto para uma pesquisa de ritmo, de tempos musicais envolvendo cada detalhe, cada pequena reação: olhar, respiro, tragada, risada, cinza de cigarro caindo no chão” (Vannucci, 2014, p.123).

No que diz respeito ao laboratório físico este se desenvolvia a partir de um trabalho com exercícios de ritmo (fonético e dinâmico) e improvisações temáticas, com memória emotiva, personagens imaginárias e imitação de animais, até fluir o movimento natural que pode ser o germe de personagens, sem aplicar modelos de dicção, mas procurando dar corpo às palavras, dinamizar sua potência plástica “em quarta ou quinta dimensão”. Só então Celi partia para a fase da marcação, o deslocamento do corpo no espaço e suas reações. Os atores, em completo estado de euforia, entregavam-se de corpo e alma ao ritmo compulsivo de trabalho do diretor, numa interação altamente fluida de “estranha comunhão” que Celi conseguia sem

nenhuma imposição, mas “porque eles queriam mesmo ter aquela experiência que sabiam não iam encontrar em nenhum outro lugar” (Celi, Depoimento para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 13 jun.1978, *apud* Vannucci 2014, p.123).

No vaivém dos ensaios o diretor agenciava uma ampla mobilização de mecanismos didáticos, isto é, um projeto de corpo, como exercício de máscara facial para deformar a fisionomia do ator mirando a limpeza e desconstrução de seus clichês e seus vícios de “espontaneidade”, bem como para chacoalhar seus sentidos e estimular ondas emocionais subconscientes, inflamá-lo com avalanches corporais**,** imaginárias e associativas. Desse modo, era crucial que todos os atores seguissem à risca tais orientações, abandonassem a sua personalidade e, abrissem mão do domínio sobre si, em nome de uma espécie de culto ao qual referiam como “transmutação do ator no papel”, a partir do qual o ator realizava um trabalho de elaboração de “dentro para fora” da personagem, no extremo oposto à composição do papel de “fora para dentro” que “constituía um dos hábitos de interpretação dos atores da velha guarda e que Cacilda Becker costumava chamar de ‘blefe’” (Vannucci, 2014, p.148). Uma plataforma estética e ética erguida para ser compartilhada por todos, artistas e o público.

Esta plataforma conceitual sustentada por Celi junto aos atores acaba por instaurar uma dinâmica teatral completamente renovada dentro das práticas habituais do teatro que se fazia na época, particularmente para o público. É nesta perspectiva que toma impulso a visão idealista e pioneira de Celi, ao mesmo tempo em que abre caminho para lado a lado com os outros diretores estrangeiros afirmar a percepção de encenação e de conjunto, e dimensionar, de modo tangível, as várias possibilidades modernas de “autoria” da direção, e do ofício de ator.

Portanto, o trabalho do ator, no objetivo do “realismo-puro” proposto por Celi, consistiria num apanhado expressivo entre seus recursos (ou a falta deles) e a idealização sugerida pelo texto. Conforme Vannucci (2002, s.p): “o 'equilíbrio perpétuo' entre impulso e racionalidade, naturalidade e controle, já expresso por Copeau e Jouvet (na esteira da vanguarda classicista da *Nouvelle Révue Française*)’”. Também, é importante salientar, que o processo exaustivo de ensaios conduzidos com regularidade até alta madrugada, o contínuo retornar à mesa a fim de dissecar cada palavra, a troca de papeis, o desassossego da experimentação de cada fala, de cada pontuação; corrobora a imagem fixada de um diretor que costumava virar as costas aos truques fáceis e às sofisticações estilísticas, segundo Autran: "muito mais preocupado em fazer espetáculos, em nos transformar em atores, em nos melhorar como atores, do que em

nos incutir teorias na cabeça". E acrescenta: "Era comum as pessoas dizerem *o Celi é uma fábrica de atores*! (...) Ele formou um núcleo muito bom de atores (...) gente consciente do que é o ato de representar, do que é transmitir um personagem à plateia" (*Dionysios*, 25, 1980, p.177, grifo meu, p.160).

Por fim, rastreando os estudos historiográficos sobre a cena atual, depara-se com a presença de um panorama largamente diversificado de linguagens e alternativas criativas para a cena. Esta "abertura" de possibilidades criativas não apenas embasa discussões em relação à grande parte das convenções que instituíram o teatro dramático do ocidente, como trazem novas possibilidades para o âmbito das pedagogias do ator, tornando-o disponível a uma série de investigações. Dessa perspectiva, percebe-se que algumas dessas questões colocadas pela cena atual, de modo geral, dão a conhecer as limitações das técnicas de atuação projetadas à aquisição de *know-how* ligadas a uma estética específica (caso do "realismo-puro"). Dizendo de outra forma, o ator motivado em aperfeiçoar-se tão somente como "bom intérprete de personagens" fincado em uma determinada técnica, estará vulnerável diante aos desafios de um palco e dramaturgias inquietas que rompem com *moldes* teatrais e, que questionam a própria função da arte do ator. A partir daí, pode-se destacar a relevância de se desenvolver estudos dos métodos de pesquisa sem paragens do treinamento da entidade ator.

Sem entrar aqui numa problematização mais direta e específica sobre o modo como o conceito de teatro moderno, e a aplicação das ideias de ruptura de Adolfo Celi, *no processo pedagógico, metodológico e técnico junto aos atores do T.B.C.* são compreendidos; procuro explicitar, registrar e avaliar no interior do que foi nomeado – no item 2.2. – de "circuito da potência": *matrizes teóricas e procedimentos artístico-pedagógicos à aplicação da transmissão de saberes que vão sendo passado por Celi aos atores*, nos ensaios iniciais, nas primeiras tentativas de proposição do "realismo-puro".

Capítulo 3 – A FUNCIONALIDADE DA PLATAFORMA CONCEITUAL DE CELI NA PRÁTICA ESTÉTICO-FORMATIVA DO ATOR DO T.B.C.

3.1. A Materialização Profissional do Perfil do Ator Intérprete

> Ao lidar com a sutileza ou a caricatura ou a verve ou a exacerbação, o ator conjectura uma outra existência. Do lado de lá, vivendo nela, ele decide a ampliação de nossa geografia sensível. Que direção tomará para ser seguido por aqueles que o assistem?
> Há, evidentemente, um outro lado nisso tudo que é uma última aproximação do teatro aos demais fazeres. Ele se repete, ele se apresenta em temporadas. Diariamente, uma engrenagem se move para executar a função. Como é para o ator essa repetição? (MEICHES E FERNANDES, 1988, p.168).

Este capítulo da tese aborda, a partir do tema proposto, a funcionalidade da plataforma conceitual de Celi na prática estético-formativa do ator no T.B.C., as implicações e ocorrências que a essa plataforma se podem relacionar no âmbito da renovação estética do palco nacional. Focalizando, neste item, o novo modo de ação na linguagem estabelecida da arte do ator brasileiro a partir da supressão do histrionismo do *ator-estrela* característico da dinâmica do palco tradicional. Procurando sustentar que tal mudança é acompanhada pelo princípio da interpretação enquanto técnica sistematizada, mas, desmontando os clichês de espontaneísmo inscritos na tradição teatral, junto à materialização profissional do perfil do ator-intérprete.

De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, durante muito tempo inexistente ou preterida ao aprendizado de técnicas próprias de certa tradição, a formação do ator acompanhou o movimento de sistematização do trabalho de encenação (tema do item 1.3.2.). Ela objetiva desenvolver o indivíduo global: voz, corpo, intelecto, sensibilidade, reflexão sobre a dramaturgia e o papel social do teatro. Por esse viés, conforme aponta o verbete, "O ator contemporâneo *deixou definitivamente para trás, os dilemas e mitos do ator-senhor ou do ator-escravo*; ele aspira a representar o papel modesto porém exaltante de *um intérprete*, não mais de um simples personagem, mas do texto e de sua encenação" (Pavis, 2011, p.30, grifos meus).

Sob esse prisma, em 1948 o panorama teatral que se deseja transformar, apresenta certos pontos de desgaste, que os recém-inaugurados T.B.C. e EAD (como visto no item 2.2.), juntos, num primeiro momento, tentarão contrapor. Um desses pontos, segundo aponta Alfredo Mesquita[162], é o espaço privilegiado que a figura do

[162] Ver Depoimento de Alfredo Mesquita para a publicação de "A Formação do Ator" artigo de autoria de Mariângela Alves de Lima, *in*: *Dionysos* EAD, n° 29 1989, Rio de Janeiro, MINC/FUNDACEN, p.80.

primeiro ator das companhias desempenha na concepção do espetáculo. “Essa organização que permite ao ator sobressair-se do contorno da personagem transforma o texto em suporte da evolução do ator”. Destaca ele: “Mesmo as companhias que já possuem o seu projeto artístico definido repousam por vezes no desempenho do primeiro ator, uma vez que *não dispõem de um elenco homogêneo*” (Mesquita, *in*: Lima, 1989, p.80, grifo meu).

Como contrapartida ambos os empreendimentos tiveram em mira nesse processo fazer descer o ator do seu pedestal de *estrela* com o objetivo de dar-lhe, em troca, o estatuto de *intérprete*. “O palco não deve ser o lugar onde se exibe a individualidade do talento, mas o lugar onde se exerce um ofício” (Lima, 1989, p.80). Dessa perspectiva investe-se no encolhimento da visibilidade do ator e amplia-se a visibilidade do seu trabalho. E para edificar um trabalho que ofusque o brilho da expressão natural da estrela, esse novo ator-intérprete tem que, necessariamente, tentar acompanhar de modo crítico todas as etapas de estruturação do espetáculo, quer do ponto de vista artesanal quer do ponto de vista artístico.

A formação desse ator-intérprete não é, portanto, “para um teatro existente, pressupõe a transformação de todo o modo de produção teatral, uma vez que esse ator, consciente da integridade da obra cênica, só poderá contracenar com outros atores igualmente conscientes do peso significativo da réplica” (Lima, 1989, p.80).

As alterações processadas são, por certo, mobilizadas a partir de um novo evento, qual seja o comando absoluto da cena que passou das mãos do primeiro ator, totalmente imbuído na escolha do repertório mais adequado à sua carreira, para as do encenador, que, entre outras atribuições, tinha a de conter dentro de certos limites a vaidade própria de cada ator. Não obstante essa transformação radical no modo de produção teatral, o poder absoluto do encenador – ao contrário do primeiro ator – não deveria ser exercido em benefício próprio. Acima de tudo e de todos segundo lição de Stanislávski e de Jacques Copeau, brilhava, intangível, o texto literário. “Não admira, em face disso, que os ensaios começassem em torno de uma mesa, onde se procediam com rigor quase acadêmico as análises preliminares – psicológicas, sociais, filosóficas, estilísticas – que seriam, já no palco, transmudadas em signos cênicos e interpretativos” (Almeida Prado, 1996, p.47).

O ator, paradoxalmente, nas palavras de Décio de Almeida Prado (1996) não ficava em desvantagem perante tal sistema. Motivado pelo encenador, que não o deixava acomodar-se em sua antiga moldura, quer dizer, em truques genéricos ou maneirismos pessoais. O ator adquiria com este sistema um vocabulário que se ajusta às

modernas teorias cênicas que o encenador lhe apresenta. Nos ensaios os atores conhecem o expressionismo, o método Stanislávski, e a teoria brechtiana do espetáculo. Tanto o adestramento físico quanto a disciplina intelectual que o novo espaço de produção propõe ao ator devem confluir para uma capacidade de entender e interpretar emoções e conceitos que são do texto dramático, e não do próprio ator.

Avaliando esse processo e fixando algumas de suas particularidades, escreve Décio:

> Autorizados pelo ecletismo do repertório, lançaram-se os nossos intérpretes em múltiplas direções, procurando reproduzir em cena um pouco de tudo: a sofisticação inglesa – ou aquilo que nos atores não ingleses parece sempre sofisticação; a malícia do *boulevard* parisiense o balbuciante realismo nacional; as modulações de voz, próximas do canto, do teatro grego; a intensidade emocional e física das peças americanas. Os resultados variavam do péssimo ao excelente, mas deixando sempre um saldo favorável, um alargamento dos meios expressivos. *Este tateamento não se completava sem a pesquisa técnica, visto que se tornava necessário inventar, em língua portuguesa, com gestos e inflexões forçosamente nossos, soluções dramáticas que correspondessem aos modelos estrangeiros.* Tratava-se, na verdade, de um *experimentalismo*, mas de tipo especial: a recriação em termos nacionais de práticas alheias. (ALMEIDA PRAGO, 1996, p.47-48, grifos meus).

Ainda segundo o crítico, o corte histórico revelou-se tão abrupto que dividiu os atores em dois blocos exclusivos. Os elencos saídos do amadorismo não aceitavam normalmente intérpretes com idade acima de trinta anos, deve-se ressaltar as honrosas exceções de Sadi Cabral (1906-1986) e Eugenio Kusnet (1898-1975). Tal rejeição, sugere Prado, dava-se não apenas por intolerância geracional, mas principalmente por incompatibilidade absoluta de métodos e estilos. Uma vez que esses elencos já estavam habituados à prática de meses de ensaio, e a presença do ponto trazida pelo viés da inutilidade resultava-se em estorvo. Tornou-se mais evidente a percepção de que as falas tinham de vir de dentro, com as inflexões sopradas pela verdade interior. Nessa fase de intensas transformações os atores veteranos a despeito da longa prática não se sentiam seguros no palco sem a voz sussurrante do ponto. Nesse sentido, o ator Modesto de Souza, segundo Décio (1996) bom intérprete de papéis populares, criador de "Cachacinha" na comédia *Anastácio* de Joracy Camargo, recusou-se a trabalhar no T.B.C., então em seu apogeu, porque do seu ponto de vista a ausência de ponto era um desrespeito à profissão.

O mesmo se diga com relação ao "caco", às tradicionalíssimas improvisações em cena. Para os veteranos, surgia ele como a "pitada de sal" indispensável da peça, emprestando à representação o seu toque final. Em contrapartida, os jovens atores,

consideravam o caco uma "insuportável excrescência". A dignidade do ator consistia no respeito ao texto. "Ele era o executante, não o compositor ou o maestro" (Almeida Prado, 1996, p.48).

Em relação à ruptura que ocorre entre a tradição anterior e a nova geração de atores, uma declaração que merece um comentário particular, é a feita por Nydia Licia[163] em entrevista concedida à estudiosa Alessandra Vannucci, no seguinte contexto: Em um breve comentário da atriz sobre alguns aspectos do modo de trabalho usado por Ruggero Jacobbi em suas direções, Nydia salienta o desejo desse diretor de que o ator se autodirigisse, dando total liberdade para o ator chegar com seus meios a render o personagem. Diante disso, diz Vannucci: "Então, o que aparentemente se apresentava como ruptura entre o velho teatro e a nova geração, do teatro dos diretores, no fundo acaba apresentando alguma continuidade?" (Vannucci, 2000, Anexo III, p.71). Nydia Licia responde:

> Não, *na ocasião, foi uma ruptura sim*. No sentido de exigências, de fazer tudo novo. Ninguém ligou para eles. Às vezes não era nem uma questão de idade; era até uma reação um pouco bairrista, em princípio: da nova geração paulistana contra os grandes atores do Rio. Contra tudo que vinha do Rio; formou-se aquela consciência, "agora somos nós", com aquela petulância dos jovens. *Depois, acabou também nossa reação sectária, fechada*. Acontece sempre assim, não é? (LICIA, *in*: Vannucci, 2000, Anexo III, p.71, grifos meus).

Embora, como se sabe, as relações entre Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi tenham se apresentado extremamente respeitosas, cordiais e etc. Ao longo do convívio entre os dois diretores, são evidentes as tensões estéticas entre eles. Em 1955, Jacobbi, abordou as particularidades do fazer teatral daquele momento em sua "Introdução à poética do espetáculo"[164]. Pronunciado na aula inaugural dos Estudos Teatrais da Universidade de Porto Alegre, o estudo ressaltou como principal solução adotada pelos diretores a recusa de qualquer limitação da própria liberdade. Com espantosa lucidez crítica, conforme sublinhou Fernando Peixoto, Jacobbi percebeu as inquietações de nossa época e reconheceu a inexistência de limites como forma de alívio para o anseio pela sondagem de todos os caminhos. "Por mais que se intitulassem os herdeiros e os conservadores de uma tradição teatral, os artistas queriam ao mesmo tempo se libertar de modelos fixos de representação" (Massa, 2008, p.47).

Quanto ao trabalho de Celi no T.B.C., a ruptura com os convencionalismos de interpretação do teatro antigo é totalmente radical, e é possível identificá-la nitidamente

[163] Ver Entrevista concedida a Alessandra Vannucci. Residência da atriz, São Paulo, 16 de junho de 1997.
[164] "Introdução à poética do espetáculo", aula inaugural dos Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul, publicada em *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 abr.1955, *In*: Fernando Peixoto. *Um Teatro Fora do Eixo*, *Porto Alegre*: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1997, p.355-362.

não só pela exposição enfática de sua visão crítica a esse modo de produção e de atuação tradicionais, mas, principalmente, pelas suas intenções, expressas nas formas de criação propostas aos atores corroborando que, a noção de ruptura, o mobiliza ao tratar das novas possibilidades experimentais do trabalho do ator. Como se pode constatar neste enfoque:

> A maneira de representar no Brasil, naquela época, parecia-me extremamente característica de uma descendência portuguesa de velho teatro, que correspondia a uma velha maneira de representar na Itália, isto é, de um velho teatro italiano. *Eu queria acabar com aquilo*. E nós, num certo sentido, estávamos procurando certas emoções, como as que foram procuradas mais tarde, bem depois, nos anos 60, pelo Actor's Studio. Acho que chegamos antes. (CELI, *In*, Fernandes, Vargas, 1995, p.124, grifo meu).

Fica subentendido nessa fala de Celi, que o T.B.C. foi precursor do *Actor's Studio*. Além disso, temos aí enfatizada a ideia de ruptura. Afinal, ele trata das novas possibilidades experimentais à "procura de certas emoções" desvinculando-as do contexto cênico local. Tudo isto nos leva a crer, que nos espetáculos de Celi não houve uma poética de conciliação com a dinâmica anterior, mas sim de ruptura.

É fato, que, o aparecimento do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.) em 1948, é um exemplo palpável desse novo giro das coisas entre nós. Igualmente é fato que Franco Zampari empenha no teatro o capital da indústria arriscando-se ao lance: "o que dá certo na indústria pode dar certo no investimento cultural" (Lima, 1983, p.100). Através dessa política empresarial "o T.B.C. globaliza e descaracteriza as relações socioeconômicas, produzindo uma arte com um padrão de qualidade teoricamente habilitado a ser consumido na Europa ou pelo menos à altura do que se consumia no continente europeu" (Oliveira, 1919, p.156). Com efeito, a proposta de atualização da prática teatral condiz a um marco zero, de maneira a romper conexões com a vivência anterior tanto do público como dos atores, e move-se diligentemente dando início a uma era de modernidade. Nessa direção o T.B.C. inaugura suas atividades (como foi visto no item 2.1. desta tese), com iniciantes amadores, portanto, supostamente, nenhuma proposta consagrada, como expressão teatral ou como prática habitual de consumo se ajusta ao T.B.C. que "intenciona varrer da produção da arte a imagem da província, colada especialmente à cidade de São Paulo". "De uma maneira geral a atuação do T.B.C. abomina os regionalismos ou o ufanismo nacionalista" (Lima, 1983, p.101). Em vez disso, preconiza a implantação de novos hábitos compatíveis a uma era global de acesso a participação ativa do Brasil no acordo internacional das transações comerciais e da cultura:

> Em tempos de globalização, também cultural, a criação de competências de orientação transcultural torna-se algo premente. Porque a globalização cultual leva ao surgimento de zonas de ruptura, quando espaços culturais fechados, com princípios evidentes e uma identidade vista como tendo surgido naturalmente, são rompidos e sua predominância e autenticidade espacial são postas em questão. Nisso entram em funcionamento processos que literalmente dão uma rasteira nas pretensões de exclusividade de representação de qualquer cultura tradicional, sem que se chegue a uma transição regrada para um estágio moderno. (HEEG, 2008, p. 49).

Neste sentido, a renovação de nosso palco ocorrera por intermédio de diversos embates que, gradativamente, fixaram novos patamares para a encenação e a dramaturgia. Com destaque para os grupos amadores que (como foi visto e revisto no primeiro e segundo capítulos), ao longo dos anos de 1940 comandaram a modernidade no contexto nacional, quer dizer, as experiências amadoras do Teatro do Estudante e de "Os Comediantes" prefiguram uma forma de fazer teatro que o T.B.C., em parceria com a EAD, cristalizaram em São Paulo. Percebe-se, nesse sentido, que já no início da década de 1950 tais padrões encontravam-se consolidados em torno do T.B.C., atuando em São Paulo e no Rio de Janeiro, cujo repertório era garimpado em modelos da produção internacional, através de encenações realistas acuradamente ensaiadas e buriladas, em todos os seus aspectos. Como base no propósito inaugural do T.B.C., impulsionado por um sopro inovador, a questão da formação e atualização técnica dos atores foi colocada pelo T.B.C. como programa consciente a ser perseguido. O T.B.C., desse modo, será o novo espaço que efetivará significativas transformações.

Assim sendo, nessa nova concepção de teatro do T.B.C. o ator teria ensejo de entregar-se a um trabalho contínuo, num local estável e privilegiado de criação cênica, com uma variação de textos, de estilos e de propostas que, certamente, lhe expandiriam em grande medida o domínio técnico e num contato intenso e fecundo, não só em termos especificamente teatrais, bem como em termos intelectuais, com um diversificado corpo de diretores responsáveis pelas diferentes montagens, que refinariam a sua forma de interpretação e fariam irromper *a materialização profissional do perfil do ator-intérprete.*

Sob essa ótica, as intervenções modernas do diretor Adolfo Celi nessa fase complexa de nosso passado cênico, em particular no módulo paulista da renovação teatral, se afirmaram e ajudaram a vislumbrar os necessários aportes que podiam demolir os padrões de interpretação do ator-estrela, em busca de uma nova fundação para a arte do ator, e ainda, para a irrupção da *teatralidade*. Isto significa que o talento inato para a cena se transformou em conquista passível de ser adquirida através de um

método, a codificação dos papéis teatrais em uma hierarquia foi soterrada, "para que surgisse a liberdade completa diante das infinitas hipóteses do ser humano. O ponto de garantia de rapidez da confecção foi suprimido, e cada montagem se tornou um novo desafio, um processo específico de preparação" (Brandão, 2001, p.17). Esta conjuntura especial, que começava a desenhar-se na vida da cena brasileira propiciou a Celi desenvolver sua ideia de *Teatro do Diretor* no T.B.C. – Um laboratório de criação em que ele, senhor da cena enquanto mestre e condutor do jogo, pudesse tratar os atores como "material plástico". Mas para que tal abordagem seja contextualizada torna-se necessário, ainda que sumariamente, fixar alguns sentidos que recobrem o prelúdio e o desenvolvimento desse percurso de Celi, de modo que seus pormenores possam ser rastreados.

Dentre as proposições de Celi, talvez, a mais forte, será a busca pela possibilidade de superação de uma interpretação mecânica e codificada, repleta de clichês inscritos na tradição teatral. Os passos para tanto, implicam, de certa maneira, num esforço da ideia de se desfazer do histrionismo – um maneirismo atorial que enfatizava virtuosismos –, no intuito de refazer uma nova trilha, a fim de aplicar os recursos técnicos visando conquistar a presença, ao vivo e praticamente sem intervalos, de personagens em corpo, nervos e sangue.

Esse processo criativo teve uma proposta como princípio (como visto no item 2.4. desta tese). Proposta colada a um texto previamente concebido, a partir das ideias de teatro de Celi e, também, das descobertas na sala de ensaio que pudessem auxiliar o trabalho de construção. A dinâmica de funcionamento da *plataforma estético-conceitual* planejada por Celi é pedra-basilar do "método" de criação em todos os espetáculos encenados por ele na companhia. Foi lugar de criação em todos os sentidos desse processo. Fincados nos conceitos desta plataforma, foram experimentadas, pelos atores, incontáveis tentativas tanto no que concerne aos aspectos do jogo cênico, quanto aos aspectos da encenação propriamente dita e do texto teatral. Constituiu-se, portanto, a partir dos procedimentos da plataforma uma linguagem cênica que tinha o ator seu centro nevrálgico. Com efeito, o ator como centro do processo de criação, é uma reivindicação das práticas relacionadas ao ideário teatral moderno.

A formação técnica inicial leva em conta que, para um novo teatro, que pressupõe um intérprete em lugar do ator que, permanentemente protagoniza o espetáculo, será necessário criar novas técnicas de treinamento do corpo e da voz. Adolfo Celi coloca a questão, assim:

> Em várias palestras e em artigos pronunciamo-nos sobre a necessidade de criação de cursos para a formação de atores.
> Sabemos da importância da preparação física do ator, do conhecimento técnico da respiração, que permite uma melhor modulação da voz, e, sobretudo, da necessidade de melhorar e uniformizar a prosódia teatral.
> Não seria possível enfrentar textos clássicos para os quais são requeridos fôlego e agilidade, violência e senso de ritmo, sem uma preparação físico-vocal dos atores. (CELI, *apud* Almeida Prado, 1987, p.33).

Nesse sentido, a disciplina dos atores, fortalecia o controle e a orientação de conhecimentos técnicos e da criatividade no plano da interpretação e também quebrava barreiras para a explosão de novos modos expressivos. Os meios expressivos tornavam-se assim, recursos técnicos mobilizáveis em função das novas necessidades para os atores, o que possibilitou a Celi propor a noção de *despersonalização* enquanto quintessência para o trabalho do ator na companhia. Ou seja, no instante exato em que abdica das marcas distintivas de sua personalidade para extrair dela a personalidade fictícia do personagem, o ator abre mão da supremacia sobre seus instrumentos expressivos (corpo, voz). Será esse o pressuposto central que permitirá ao ator no T.B.C. arremeter insistentemente contra os rompantes de exibicionismo e excentricidades – prática corrente naquele momento –, tendo em mira a constante *experimentação* de variáveis quanto aos meios expressivos, a partir da dinâmica de treinamento da plataforma de Celi.

> A arte não está em *o que*, mas no *como* fazer. A técnica, por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras deste *como* fazer, descobrindo novos instrumentos, além de aprimorar os já conhecidos (BURNIER, 1994, p.199).

É possível considerar que a ausência de preparo técnico dos jovens atores e o anseio de aprendizagem favoreceram Celi à elaboração empírica e à exploração de um método de ensaio, preciso e refinado para suscitar e educar no ator o "intérprete" preparando-o para o desempenho teatral em sua capacidade de "artista" e "intelectual" tanto quanto de comediante. Tal método levava em conta uma didática decorrente dos princípios estéticos que norteavam o trabalho criativo e o pensamento crítico de Sanislávski. Sob essa ótica, nas palavras de Gusmão (2020), a atuação que Stanislávski buscava era aquela que lhe fora indicada pelo dramaturgo Hauptmann em sua turnê do Teatro de Arte de Moscou pela Europa: "sem artificialismo e convencionalismo teatrais, simples, profunda e rica em conteúdo" (Stanislávski, 1989, p.403 *apud* Gusmão, 2020, p.47). Desta perspectiva, assinala Gusmão a grande tarefa que Stanislávski atribui para

sua obra seria a de encontrar as ferramentas exigidas para a construção de uma atuação verdadeira, complexa e profunda interiormente. Está claro que todo o programa elaborado pelo TAM em protesto "contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável daquela época" (Stanislávski, 1989, p.264-265, *apud* Gusmão, 2020, p.47), "teria como ponto de chegada a descoberta de um processo de trabalho que levasse os atores a agirem de modo crível e complexo, tendo como referência o próprio comportamento das pessoas fora dos palcos" (Gusmão, 2020, p.47).

Notemos ainda, quanto ao método usado por Celi, que coexistem nessa formulação uma série de instrumentos de medição e aproveitamento de dificuldades e virtudes de cada elemento da companhia. Os procedimentos básicos conduzidos a partir do método nos ensaios principiam com a leitura dos textos pelos atores. No programa de *Arsênico e Alfazema*, Celi tece considerações sobre a construção de um espetáculo:

> (…) a leitura dos papeis é instrutiva, pois permite sublinhar a importância dramática ou cômica de certas palavras ou falas, o valor dramático ou cômico do estilo, isto é, da harmonia que deve existir entre este estilo e o que foi previsto para a interpretação.
> No curso dessa leitura, o diretor artístico poderá aconselhar a um ator ou mesmo a todos, a leitura de uma obra qualquer, literária, artística ou crítica, ou também o exame de quadros e gravuras que lhe permitam melhor compreender traços, características, alusões e ideias da peça que será ensaiada. E também, e principalmente, o contato com os fatos. Isso é particularmente importante para peças contemporâneas, ou estrangeiras, ou que devam ter um sentido literário, filosófico, social ou político.
> Depois de assimilado o texto pelos intérpretes, a critério da direção, é iniciado o trabalho de marcação (CELI, Programa *Arsênico e Alfazema*; *Dionysos*, n° 25, 1980, p.75-76).

Vale lembrar que no primeiro espetáculo dirigido por Celi, *Nick Bar*, já nota-se os indícios de uma possível formação teórica e técnica que o diretor promoverá imediatamente aos atores. Há desde esse primeiro momento, uma postura metodológica, que permanecerá inalterada durante toda a trajetória do diretor no T.B.C. É em volta desse eixo constante de procedimento que se alinham os diversos subsídios técnicos de que o ator necessita para realizar esse universo que rodeia o texto teatral. Dessa feita, a evolução cultural do ator, o conhecimento de teatro, vinha em função do processo original de aprendizagem nessa fase da carreira dos atores principiantes, que passa por uma etapa de sistematização e teorização dos conhecimentos e técnica. Foi nesse sentido que Cleyde Yáconis destacou: "Com Celi aprendi duas coisas. Ouvir e pensar".

> O meu conhecimento de teatro, eu fui aprendendo aos poucos. Aí é que aprendi que tem que estudar o personagem. Quando você pega uma peça, tem que primeiro localizar o autor, de onde ele veio, saber o que ele pretende, como ele era, o que ele comia, a personalidade, porque que ele escreveu aquela peça, o que aquele texto quer dizer, o que o personagem quer dizer. *Aquilo que é letra de forma, que é texto, é que acaba se transformando numa pessoa. Você fala porque pensa*. Não existe a fala sem pensamento. *Para representar, o fundamental é ouvir e pensar, pensar e ouvir.* Você ouve e registra, responde. *Tem gente que estuda o texto. O texto é uma consequência de um pensamento. O que tem que estudar é o que a personagem pensa*. Ela pensa e depois fala. Aos poucos, e guiada por pessoas diferentes, fui entendendo esse trabalho de construir um ser humano, que sai da letra de forma e vira gente (YÁCONIS, "Depoimento" *In*: Ledesma, 2004, p.45. grifos meus).

As realizações de Celi desse período manifestam um estilo de direção com traço forte e incisivo na marcação da personagem, uma concepção da cena que não define suas formas de interpretação condicionando-as ao realismo. Recebe destaque o jogo interpretativo do ator, de modo a dar vazão à exteriorização do gesto da interioridade através de alta voltagem de *teatralidade*, expressa na construção minuciosa de um comportamento físico. No entanto, este acento estava longe de ser puramente simbólico, pelo contrário, aponta para um "além" do puro simbolismo. Para Guinsburg; Vargas (1995, p.244) "Em consonância com o traço externo, o trabalho interno é dilacerado, como se procurasse fazer surgir dos movimentos da alma e do entrecortar-se das tensões conflitantes o mesmo desenho contundente".

O horizonte teatral no qual se desenvolve a criação cênica de Celi, parte da sala de ensaio usada pelo diretor como laboratório pioneiro de abordagem técnica do trabalho do ator. A importância de tal abordagem está, sobretudo, na assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, esculpir e articular o corpo, à apreensão no corpo de certos princípios, comandos, de uso do corpo cênico. Dessa maneira, nos deparamos com um novo modo de trabalho, inesperado e invulgar.

Através da descrição feita pelo diretor de seu trabalho de direção em função dos atores, é possível perceber que Celi apresentava sua dinâmica de ensaio como que salientando uma das principais características de sua personalidade e de seu trabalho de encenador: o gosto pela "relação interpretativa ao vivo", pelo menos é o que se depreende, quando ele diz em sua entrevista a Júlio Lerner (1981)[165]:

> Lembro-me que sempre gostei de representar junto com os atores que dirigia. Isso era um defeito, reconheço. Depois de ter falado e trabalhado com 90 diretores diferentes, descobri que é um erro fundamental. Porém acho que consegui certos resultados somente

[165] Ver Entrevista publicada em *Uma Atriz: Cacilda Becker*, org. por Fernandes e Vargas. São Paulo: Perspectiva, 1983.

> porque trabalhei com eles dessa forma. (CELI, *in*, Fernandes; Vargas, 1995, p.121-122).

O pensamento expresso por Celi ilustra muito o sentido em que se verificam as diferenças existentes nas formas de apropriação e no desenvolvimento de uma proposta lançada por esse diretor no processo de atualização técnica dos atores. Por essa razão, o período dos ensaios pressupõe também momentos pedagógicos importantes para atores mais experientes como Cacilda Becker e, certamente para os sem nenhuma ou pouca experiência, caso da irmã de Cacilda, a atriz Cleyde Yáconis que trabalhava como camareira do T.B.C., enquanto se preparava para o vestibular de medicina, até o acaso mudar o rumo dessa trajetória: "aconteceu que Nydia Licia – intérprete da personagem Rosa Gonzáles, rival de alma ficou doente…" (Almeida Prado, 2004, p.330), e Cleyde, então, diz: Eu posso fazer! Deu-se, aí, o encontro, a revelação: "O teatro não me ensinou só a representar, me ensinou a viver" (Yáconis, *In*: Ledesma, 2004, p.16).

No que se refere à pedagogia usada pelo diretor, vê-se que ela está provavelmente relacionada ao modo como cada um procederá no processo de criação. Afinal, cada processo solicita uma forma de aproximação específica por parte de seus criadores, fazendo com que estes elaborem, reelaborem, duvidem, mudem de ideia, retomem, ou encontrem "achados" e, em consequência, novos modos de fazer. Além disso, cada proposta atinge e movimenta de modo diferenciado e revelador um mesmo sujeito, que igualmente se modifica, se transforma em um ato contínuo, "uma metamorfose ambulante".

A dinâmica de ensaio de Celi tem como ponto de partida a busca por uma base de comportamento físico dos personagens – o gesto finaliza uma construção interior. Esse processo está ligado à condição de des-mecanizar os clichês expressivos do ator (tema que será aprofundado no tópico seguinte), isto resulta edificar uma prática de treinamento no contexto técnico. Ou seja, introduzir uma proposta mobilizadora que prepara o ator, trabalha e aprimora seus instrumentos (corpo e voz), de maneira a lhe permitir a descoberta e o aprendizado de códigos elementares para a articulação da própria arte, do processo comunicativo à demonstração. O que significa dominar e conjugar tais códigos no seu comportamento em cena. A rigor, um treinamento, que engendra um método empírico criativo visando a função espetacular. Sendo assim, seria preciso, em primeiro lugar, ao ator estabelecer contato e, assimilar, o "método" pessoal, que o próprio Adolfo Celi chamou de "estilo". "Um estilo de invasão violenta sobre o ator". E, conforme enfatizou: "(…) Nenhum (diretor) tinha esse estilo de invasão violenta sobre o ator (que eu tinha)":

> (…) Eu não impunha uma marcação; impunha, sim, uma violência. Inicialmente impunha uma violência fonética muito grande, de sensações de violência, eu gostava de desnortear o ator no contraste de uma sensação antes ou depois da outra. E os atores reagiram muito bem a isso, acho que eles mudaram na sua vida pessoal exatamente por essa forma de dirigir. (CELI, *In*: Fernandes; Vargas, 1995, p.122).

Parece claro que o método empírico alicerçado nos bloqueios físicos e psicológicos de cada ator, torna-se o eixo central em volta do qual gravita a pesquisa estética de Celi e acaba por produzir cenas nobres, de alta tensão teatral, que alcançam forte repercussão, e finalmente configurou-se na marca estilística do diretor. Por outro lado, é a partir dos efeitos do estilo-método da interferência "violenta" de engenho pedagógico, que se constituem diversos percursos criativos na busca do ator pela "verdade" de sua expressão, bem como do domínio do uso de suas ferramentas, que também vão, passo a passo, nos ensaios se delineando, ao permitir o afloramento das sensações e emoções, tentando traduzi-las na *materialização profissional do perfil do ator-intérprete.*

A propósito da interferência "violenta", o entrevistador Júlio Lerner interroga o diretor: "Como é que Cacilda recebia essa invasão, essa violência fonética?" A essa questão Celi responde:

> Acho que ela recebeu muito bem. Tenho a impressão que os resultados melhores de Cacilda foram depois, naturalmente, quando montou a sua Companhia e pôde então fazer as coisas maravilhosas que fez. Mas tenho a impressão de que a base de tudo foi aquela ginástica (porque foi uma ginástica). Foi um treino, como os bailarinos o fazem ou os corredores, que devem correr dois mil quilômetros para então chegar a um quilômetro. Nós também corríamos muito mais antes, para depois correr menos. (CELI, *In*, Fernandes; Vargas, 1995, p.123).

À luz dessa exposição, é possível perceber melhor o recorte dado por Celi em relação ao procedimento de Cacilda Becker, no que concerne ao seu processo de criação. Diz, ele: "Cacilda (…) se entregava totalmente ao papel. Ela não construía imediatamente uma personagem, não procurava chegar imediatamente ao resultado". "Não sei se se poderia falar de estilo de uma pessoa ou outra em teatro: pode-se falar em *approach*, isto é, de uma maneira de se "acostar[166]". Ela amava 'repetir'[167] muito o que

[166] Pensamos ser relevante reproduzir, aqui, a nota dos autores esclarecendo a expressão "acostar": "Leia-se 'se aproximar'". Conservamos o italianismo do texto porque ele dá um peso quase físico ao pensamento que está expresso por Celi e ilustra muito o sentido em que se verifica a dúvida de Celi sobre a possibilidade de se empregar uma noção tão intelectual como a de estilo, com respeito ao ator. *In*: *Uma Atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.248.

[167] "Repetir" Leia-se! "Ensaiar".

fazia (…) gostava de ouvir os outros também repetirem o papel" (Celi, *In*: Fernandes; Vargas, 1995, p.121).

Outra dinâmica que ganha um contorno fundamental de criação no interior dos processos com os atores, parte da atenção dada pelo diretor aos tempos e ritmos de atuação. Nesse sentido, alguns de seus espetáculos eram demarcados por um ritmo frenético que surpreendiam e tocavam a plateia:

> É *um ritmo*, *uma velocidade de representar* e, na época, eu estava obcecado pela maneira de representar brasileira – ela dava tempo ao público para ouvir até se cansar daquilo que ouvia e então comentar uma sensação. Queria passar por cima de tudo isso e dar muito mais coisas ao mesmo tempo. Todas as minhas peças duravam dez minutos a menos do que deveriam durar, sempre. Eram muito mais rápidas, eram terrivelmente rápidas. Mas o público pegava. (CELI, *In*: Fernandes; Vargas, 1995, p.123, grifo meu).

Nesse mesmo contexto pode-se entender o crítico Yan Michalski (1995) que, em um ensaio com significativo título "Cacilda Becker, um estilo de interpretação", defende que esse condicionamento transferia-se, também inevitavelmente para Cacilda em matéria de noção do tempo. De acordo com Michalski (1995),

> O estado de tensão que era uma constante da sua presença cênica fazia dela, por natureza, uma intérprete agitada e rápida, de uma velocidade de reflexos que eventualmente a conduzia a pequenos preciosismos de elocução *em disparada*. Mas num dado momento vinha uma brusca pausa, interrompendo o turbilhão de palavras e gesticulação. Cacilda dominava esse recurso de pausa com um raro virtuosismo, sabendo definir o seu tempo certo de maturação e saturação, preencher o seu tempo de parada com sugestões iluminadoras, explorar às últimas consequências o contraste entre o repouso estático e a energia das *disparadas*. O seu antológico grito mudo no terceiro ato de *A Noite do Iguana*[168] é um exemplo do recurso do silêncio aproveitado a fundo, que permanece vivo na lembrança de muitos dos que o viram, há mais de 16 anos (MICHALSKI, Cacilda Becker, um estilo de representação, *In*: Fernandes e Vargas, 1995, p.191).

Sob esse ângulo, convém destacar uma pergunta que o entrevistador Júlio Lerner (1981) faz a Adolfo Celi e, que o diretor, em sua resposta, dá detalhes sobre suas abordagens de procedimento didático visando a construção das estratégias práticas e teóricas, que possam orientar os atores em seus processos:

---

[168] *A Noite do Iguana* (*The night of Iguana*). Autor Tennessee Williams. Tradução Lygia Nunes e Carlos Laje. Produção: Teatro Cacilda Becker. Estreia: 5 de março de 1964. Teatro Cacilda Becker, São Paulo-SP. Direção: Walmor Chagas. Cenografia: Jean Gillon; Direção de cena: Renato Pagliano. Elenco: Olga Navarro (Maxine); Ricardo Zoucaje (Pedro); Leo Lopes (Pancho); Walmor Chagas (Reverendo Shannon); Jurandyr Viana (Hank); Ulrich Neise (Herr Fahrenkopf); Karin Balz (Frau Fahrenkopf); Julcir Rossi (Wolfgang); Gaby Go (Hilda); Kleber Macedo (Judith); Cacilda Becker (Ana); Lilian Lemertz (Cartola); Ferreira Maya (Jonathan); N.N. (Jake).

Júlio Lerner pergunta a Celi: – Você chegava a dizer claramente ao ator de que maneira ele deveria dizer as frases e as palavras?

> Sim, mas sem impor completamente. Eu queria, sim… Não só isso. Eu representava depois também. *Quando eles representavam nos ensaios, eu os precedia*: *enquanto representavam, eu já sabia o papel de cor muito antes de todos*. Eu representava com eles, antes de eles falarem. Quando eles deveriam dizer: "Então"… eu antes dizia: "Então"… Eu poderia ser um ponto para eles. (CELI, *In*: Fernandes; Vargas, 1995, p.123, grifo meu).

Por esse viés, o entrosamento entre diretor e elenco era perfeito. De ensaio a ensaio, o elenco da companhia permanente crescia, ganhava força e o espírito de equipe. A dedicação dos atores era incondicional e apaixonada. Nesse sentido, os testemunhos sobre o trabalho de ensaio dirigido por Celi apresentam facetas diversas: Ruy Affonso Machado (1920-2003) registra sobre seu trabalho na encenação de A*rsênico e Alfazema*:

> Como criei o tipo de Teddy? Isso é uma longa história. A linha do papel resultou, evidentemente do estudo da peça que fiz em companhia de nosso diretor. Mas como você bem sabe o nosso diretor tem um grande respeito pela personalidade de seus artistas: ele prepara o terreno para que o próprio ator faça surgir o tipo desejado, sem interferir despoticamente nessa criação. Nós mesmos, em geral, é que vamos, pouco a pouco, esboçando e dando vida aos papeis (…). Para emprestar maior força ao tipo de louco que me coube encarnar, procurei observar dementes que sofressem de idênticas manias. Como o meu Teddy crê que é o próprio presidente Teodoro Roosevelt, tratei de encontrar loucos chefes de estado (…), visitei em dois sanatórios, dois pacientes (…). Um traço curioso que também pude incorporar ao meu papel está relacionado com a segurança e autoridade demonstradas pelo maníaco: sua lógica é, de um certo modo, um tanto peculiar, mas dentro dela tudo é coerente e consequente. Ele joga com absurdos e chega a uma conclusão absurda, mas sempre chega a uma conclusão, e com a maior seriedade. (RUY AFFONSO, *In*: Programa Arsênico e Alfazema, 1949).

Enquanto a atriz Elisabeth Henreid (1980, p.157), afirma que Celi "falava um pouco por metáforas (…) dava as dicas, mas você tinha que desenvolver".

Entrevistando o ator Paulo Autran o crítico Alberto Guzik (1998, p.50) lhe faz a seguinte pergunta: – "Você diz que, se alguém lhe ensinou a ser um ator, essa pessoa foi Adolfo Celi. Como foi isso, esse aprendizado?" Paulo Autran responde:

> Celi pegou todos nós, amadores do T.B.C., e transformou em atores. (…) Celi ensinou o bê-á-bá da interpretação para nós. Foi a primeira vez que ouvi falar em Stanislávski. Celi nos dava os textos dele para ler e fazer exercícios com todos nós. (…) Chamava a atenção do ator para a dicção para o trabalho com o corpo. E a noção de equipe. A primeira vez que entendi isso foi trabalhando com ele. Não havia atores ou papeis menores ou maiores. O T.B.C. hoje é acusado de maneira absurda de ter alimentado o estrelismo dos atores. Não havia sombra disso. Nem Cacilda era estrela. Quer dizer, ela era a estrela do

> T.B.C., o primeiro nome da companhia, nós sabíamos disso, mas ela não agia assim, nem os diretores a tratavam como se fosse uma estrela. Tinha o mesmo tratamento do elenco inteiro. Era um trabalho duríssimo que a gente fazia lá, e apaixonante. (…) Celi, indiretamente, passou-nos informações preciosas sobre os gêneros no teatro. Ele tinha uma vastíssima cultura teatral, que transmitia para o elenco. (AUTRAN, em entrevista a Guzik, 1998, p.50).

O relato de Cleyde Yáconis dos ensaios de *Assim é se lhe Parece*, deixa claro que Celi, atualizado com as tendências contemporâneas do espetáculo, buscava algo mais efetivo para propor aos atores, isto é, uma formação interpretativa perfeitamente compatível com o que de mais moderno se fazia então, em qualquer lugar do mundo. Um dado de extrema importância que traz este relato, diz respeito ao laboratório externo, ou seja, os exercícios aplicados por Celi não se fazem apenas na sala de ensaio, existe uma busca de material para os exercícios *fora do espaço de trabalho*.

> Em 1953, depois de vários papeis pequenos, o diretor Adolfo Celi me deu a protagonista de *Assim é Se Lhe Parece*. Foi uma responsabilidade muito grande fazer essa peça do Pirandello. Com apenas três anos de teatro e com menos de trinta, fui fazer a Frola uma velha de 80 anos, sogra do Paulo Autran. Celi foi formidável e disse: '*Todo principiante fala: eu vou fazer um velho. Não faça.* Não existe andar de velho, voz de velho, não tem nada. Cada velho é um velho'. Ele marcou ensaios de manhã comigo, duas horas antes do resto do elenco. Celi fazia laboratório comigo, foi o primeiro, claro que sem usar a palavra laboratório. *Saíamos pelas ruas do centro de São Paulo*, *eu vestida com as roupas da personagem*. Ele dizia 'vamos passear, você tem 80 anos, olhe uma vitrine. O que você está vendo? Mostra pra mim se você está vendo alguma coisa pra eu perceber o que você está vendo. Agora você cansou, senta, levanta, vamos tomar um café'. Eu tinha que agir como uma velha, atravessar a rua, quase ser atropelada, ver cachorro, ver criança, rezar, ir na igreja, tudo para ir criando a minha personagem.
> (...)
> Celi também me fez recorrer à memória emotiva, lembrei de minha avó Maria e usei vários elementos dela. *Minha avó morreu com 84 anos, começou a ter lapsos de memória e o tato foi o sentido que nela ficou muito vivo. Ela primeiro punha a mão e depois dizia "copo"*. Se as palavras não saíam, apelava para a mimica. Foram esses achados, mais que a maquilagem, que me ajudaram a compor a Frola. A peça foi um sucesso incrível. Eu era aplaudida toda noite, numa cena muda em que contracenava com o Paulo. Ele falava e a cena era só minha reação. (YÁCONIS, "Depoimento" *In*: Ledesma, 2004, p.37-39, grifos meus).

A busca do comportamento físico do personagem explora, também, o processo visando a des-mecanização das ações do ator, na medida em que prepara o corpo para uma atividade na qual os aspectos humanos e subjetivos são despertados, vivenciados pelo ator-intérprete e experimentados no palco ao longo de um amadurecimento da

pessoa no ofício. “Em todo o trabalho, é possível encontrar o ator, sua emoção pessoal, que subjaz a toda construção” (Meiches; Fernandes, 1988, p.85).

Portanto, a materialização profissional do perfil desse ator-intérprete é resultado de um novo processo de trabalho, onde o centro de interesse, como foi registrado, é o indivíduo enquanto criador de uma personagem. Um indivíduo “especialista” na arte de representar personagens, capaz de adaptar sua *técnica* às exigências ocasionais de um texto ou papel. Este ator é um ator dotado de características ecléticas, e pode formar-se de maneiras diversas – por escolas, por atividades no palco com diretores ou atores que transmitem certos macetes de criação ou ainda pelo contato com mestres – que, teoricamente, o conduzirão à criação de um tipo de representação especializada.

De modo geral, costuma-se entender o ator especialista como aquele que carrega em sua bagagem técnica um instrumental variado que lhe capacita o ecletismo. “Sua técnica seria *um instrumento neutro*, usado indiscriminadamente para um ou outro teatro sem afetar-lhe a substância *e lhe garantiria a condição sócio-profissional de ator*” (Meiches; Fernandes, 1988, p.160, grifos meus).

Quando uso a palavra técnica, me refiro às técnicas estruturadas e codificadas. É notório, no entanto, que o termo “técnica” corresponde a um *know-how*. A um conhecimento prático de manuseio de instrumentos determinados, a um fazer. Seu conceito é, portanto, deveras expandido.

Em relação à neutralidade técnica, percebe-se que certo treinamento de ator foi criado para responder às exigências de um teatro de texto fixado na existência de personagens fortemente caracterizada, como por exemplo, um teatro que se desenvolve a partir das noções de Stanislávski. No processo criador para realizar a mimese realista, o ator tem, necessariamente, que equipar-se por meio de um treinamento específico que lhe ofereça certos recursos técnicos. Este treinamento, desenvolvido para um tipo de teatro, segundo Meiches e Fernandes (1988), pode estruturar-se em formas que envolvam e anulem outros projetos de encenação. Ou seja, quando as técnicas são apartadas da proposta artística que as gerou tornam-se artifícios mecânicos, bloqueios para a irrupção de novos modos expressivos.

O método de *despersonalização* do ator absorvido por Adolfo Celi foi concebido respondendo ao contexto teatral representado pela dramaturgia realista, e ligava-se ao estilo de representação que o T.B.C. tornou exemplar. Portanto, a transmissão de técnicas, neste contexto específico, à apreensão prática de tais princípios torna-se relevante. No processo de treinamento do ator, a técnica que vai se delinear deve conter no seu cerne tais princípios. No que tange ao ator no T.B.C. em relação à dinâmica de

trabalho de Celi, nota-se que o importante não era somente aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar por meio delas seus princípios. Era a experiência prática, – as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo –, baseadas no *estilo de invasão sobre o ator* aplicado por Celi. O ator adquirindo assim, uma nova cultura corpóreo-artística.

Outros criadores, imbuídos de outros projetos teatrais, como Antonin Artaud e Bertold Brecht, foram forçados a criar seus próprios métodos, desenvolver técnicas teatrais específicas para levar a bom termo as suas propostas teatrais, tendo em vista que o conceito de teatro realista não servia aos seus pressupostos. Estes dois encenadores são exemplos cabais de como as diversificadas técnicas de ator são adequadas para algum teatro "e se usadas indiscriminadamente, terminam por amoldar a seu estilo tentativas de outra natureza". "Uma técnica nunca é neutra. O ator especialista é sempre especializado em algum teatro" (Meiches e Fernandes, 1988, p.161).

Como sublinhado pelos autores, a afirmação não invalida uma relativa capacidade versátil desse ator especialista. Apesar de ser notório que ele trabalha dentro de um espaço não muito amplo de possibilidades interpretativas, é capaz de colocar-se a serviço. É detentor de uma técnica que lhe capacita ser intérprete de algo. Sua voz é colocada buscando encontrar o "tom certo", igualmente seu corpo está treinado para desenhar no corpo certas linhas de posturas necessárias à representação da personagem, seu desempenho mira detalhes de minuciosa construção psicológica gestual.

O modo de expressão do ator especialista, aparentemente, está associado ao tipo de teatro onde se originou. Este ator versátil pode adaptar-se com relativa facilidade a certos tipos de papel, pois sua condição de intérprete exige e assegura essa versatilidade, necessária ao desempenho de seu ofício. Dessa maneira, o ator especialista aprende a ser intérprete no sentido de colocar-se como *material plástico* mediador de um mundo imaginário projetado pelo texto.

> Embora para o ator o conceito de técnica tenha uma restrição operacional, é possível ver que *a técnica do ator é o resultado de um comprometimento com um determinado tipo de teatro*. Este exige *um* desempenho e em função dele cria-se uma capacidade específica para a atuação. *A operacionalidade cederia então seu lugar neutro para um comportamento que é o detonador daquele aprimoramento.* A técnica só adquire seu sentido último no desempenho, embora a referência a ela seja de um patamar para ele, que o antecede, portanto. (MEICHES E FERNANDES, 1988, p.166, grifos meus).

Assim sendo, o ator fará uso do conceito técnica para captar uma parte que ele aprende a urdir no seu trabalho. É por meio de uma relação pessoal e única com este suporte que ele desenvolve sua capacidade de expressão.

Sob esse prisma, a exigência da técnica de interpretação pode estar diretamente relacionada a uma visão do ator sobre a construção de uma trajetória, baseada num rigor perfeccionista, fruto de um jeito próprio de fazer teatro. Tal exigência remete ao que sugere a atriz Marília Pêra:

> Pra você soltar a poesia e a loucura você tem que ter uma técnica te apoiando, senão não tem interesse a tua poesia e a tua loucura, se você tem péssima dicção, se a tua barriga está solta, se você não sabe andar, se você não sabe sentar, se você não tem o mínimo.
> Pra contar a história de um personagem, você tem que preparar o seu instrumento. Você pega um instrumento desafinado, solta lá a poesia e a loucura, e fica tudo meio desagradável de ouvir. Podem sair notas lindas, mas pode ser desagradável. (MARÍLIA PÊRA, Depoimento à Divisão de Pesquisa do CCSP, 18 nov.1983, p.3-17, *apud* Meiches e Fernandes, 1988, p.48).

O ator, por lidar com a sensibilidade do público, que é a veia por onde circula a comunicação, necessita de suportes mais precisos. Suportes que, na verdade, compõem parte do seu trabalho, e que por si mesmos podem detonar uma apreciação enquanto manifestação de um grau de refinamento, de um apuro técnico (vocal e corporal) na execução da interpretação.

Cogita-se, sob essa ótica, que a prática de exercício do ator é a condição básica para que ele compreenda que toda preparação forma um profissional para uma habilidade. Sem a aquisição dos elementos próprios de sua formação (o treino do corpo, o preparo da voz, a leitura poética que aguça a sensibilidade e chacoalha o senso artístico), ele dificilmente poderá alcançar um patamar de perícia em cada parte que compõe o seu acervo instrumental.

Ainda segundo Meiches e Fernandes, o preparo técnico presumivelmente possibilita a formação de um ator especializado em determinados papeis, ou em certo estilo de encenação, aprofundando uma rica "fonte" pessoal que ele dispõe. Mas a precisão técnica pode permitir também uma versatilidade no desempenho de papéis variados, a plenitude de uma vivência teatral.

Jean Duvignaud, em sua obra lançada em 1965 sobre a *Sociologia do Comediante* examina uma questão que envolve o papel desempenhado pelo ator nas sociedades monárquicas, liberais e modernas, restringindo-se, principalmente a uma cultura teatral europeia. Nesta versão da obra o autor afirmava que:

> Se a tarefa do ator em geral consiste em representar um papel - social, mítico, imaginário – o *métier* de comediante começa no momento em que um homem se especializa para reproduzir de maneira existencial, para viver na própria carne, personagens imaginários que expressam ora um desvio fundamental em relação aos mitos antigos (teatro grego, Nô japonês), ora condutas afetivas novas que resultam do

> acréscimo do poder coletivo do homem e de suas maiores capacidades para atingir a plenitude. (DUVIGNAUD, 1972, p.19).

Já na reedição da mesma obra, em 1993, como demonstra Neto (2016), o autor registra suas impressões relacionadas às significativas modificações vividas pela sociedade europeia e em particular o teatro francês trinta anos depois. Na reedição Duvignaud acrescentava:

> De todos os criadores, o ator é aquele que não é herdeiro de nenhum passado: a poesia, a música, a literatura, a pintura são capazes de se projetarem nas obras que sobrevivem. O comediante está nu: não existe nenhuma genealogia de expressão gestual ou de atuação através do tempo. Ele, o ator, se inventa quando sobe no palco. (DUVIGNAUD, 1993, p.20, *apud* Neto, 2016, p.126).

Ao longo de sua obra pode-se constatar que Duvignaud (1993, p.20) trabalha com a hipótese de que, se existe uma escola de formação associada ao preparo técnico necessário para o ofício, ou caso se pretenda transmitir códigos para a expressão de sentimentos e emoções, a verdadeira criação estaria, no entanto, na capacidade do ator em saber se desvencilhar dos adestramentos formativos para poder inventar, de modo autônomo, sua forma de atuar. Na esteira da pós-modernidade vêm junto novas tecnologias comunicacionais. Tais tecnologias, na verdade, fornecem subsídios instrumentais para impulsionar esse movimento de autonomia em relação à criação, realização e recepção do trabalho criativo dos artistas de teatro, singularmente no que concerne ao ator.

Entretanto, coisa distinta, sugere Neto (2016), ao fazer uma ponte para se pensar o papel ocupado pelo ator na cultura teatral brasileira:

> Pensar esse comportamento criativo é tão complexo quanto estranho é considerar João Caetano, Dercy Gonçalves, Renato Ferracini, Bibi Ferreira, Matheus Nachtergaele ou Tânia Faria desempenham o mesmo ofício. Pensar hoje o papel ocupado pelo agente-criativo-ator em nossa sociedade é problematizar essa figura para além da sua condição de artista de palco, isto é, profissional da exibição, que empresta seu temperamento, seu corpo e sua voz, sua personalidade desdobrada, para iluminar a atuação de um personagem ficcional, um papel, ou às vezes, um roteiro de ações, ou uma sucessão de partituras gestuais, estando sempre em situação de exibição pública (NETO, 2016, p.127).

À vista disso, cabe destacar que o significado e o valor do trabalho pioneiro de Celi quanto ao conceito de aperfeiçoamento técnico tanto da cena quanto do trabalho do ator, vão gradativamente ganhando reconhecimento e espaço no mercado teatral, não apenas em São Paulo, mas, também, no Rio de Janeiro. Sua atuação artística produziu

transformações de grande impacto que, supostamente, tiveram profundas implicações no isolamento do modo de produção tradicional dos *monstros sagrados*. Consequentemente, algumas das especificidades de Celi no recorte do processo de renovação estética da cena nacional, atravessam os temas – Direção *versus* Intérprete. O primeiro, na afirmação da supremacia do diretor contra o elemento vicioso da prática do ator-estrela. E, o segundo, a formação do ator-intérprete rumo a uma definição estética o neo-realismo. Marcas e contribuições, que apagam por completo a imagem – no palco do T.B.C. – do perfil correspondente ao modo de atuação da antiga dinâmica do palco tradicional. Cujo ponto culminante dessa transformação resulta no bloco de atuações de Cacilda Becker.

> O ator dotado de técnica trabalha com a noção de *montagem*, de colagem, de modelagem. Mesmo ao criar uma ação nova, ele utiliza parâmetros claros e determinados, regras já incorporadas e precisas. A "construção" de uma personagem é, nesse caso, mais próxima da imagem evocada pela própria palavra *construção*, ou seja, a somatória de elementos, um tijolo colocado após o outro. Sem precisar *criar* ações, o ator recorre a elas como se estivesse compondo, como um músico que não cria as notas, mas a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração (BURNIER, 1994, p.199).

Parece completar-se assim um primeiro núcleo de sentido sobre o que seja a funcionalidade da plataforma conceitual de Celi: uma nova dinâmica de trabalho nos ensaios em que interessa ao diretor conseguir uma estrutura objetiva, prática e técnica que trabalhasse simultaneamente a dinamização de energias potenciais do ator e a sua capacidade de articular e modelar os instrumentos de sua arte. Para, além disso, materializar um perfil profissional do ator como intérprete.

3.2. O Ator como *Material Plástico* na Dinâmica da Cena de Celi: Procedimentos Pedagógicos, Metodológicos e Técnicos

> Se o ator é um artista, ele é, de todos os artistas, aquele que mais sacrifica da sua pessoa para o ministério que exerce. Ele não pode doar nada se não se doar a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.
> Aí repousa o mistério: que um ser humano possa se pensar e se tratar como matéria de sua arte, agir sobre si mesmo como sobre um instrumento com o qual deve identificar-se sem deixar de se diferenciar dele, atuar e ser ao mesmo tempo aquilo que ele atua, homem natural e marionete. (COPEAU, 2013, p.162).

Um dos procedimentos fundamentais dos processos de criação no âmbito cênico de Adolfo Celi, e o primeiro a ser adotado em suas pesquisas estéticas é a *transposição teatral*, ou seja, um deslocamento, uma mobilidade perceptiva na maneira de se relacionar com o real, a fim de conferir-lhe uma qualidade poética de realismo ilusório que se apresenta artisticamente, fora e distante do ordinário-cotidiano, projetado num além que o transcende. Com efeito, uma *transposição teatral* que busca aproximar imediatamente os atores do jogo realista-psicológico seguindo uma mitologia de despersonalização e de transformação perpétua do ator, e ainda, assegurar essa aproximação em relação à leitura poética do real – "o realismo-puro" – descrito pelo diretor como sendo o "verdadeiro realismo" situando-o no palco e não na vida. Dessa ótica, diríamos que é justamente "esta separação entre a vida da rua e a vida no teatro que instaura a possibilidade da experiência estética que denominamos teatral, porque *carregada de teatralidade*" (Mostaço, 2010, p.49, grifo meu).

Josette Féral registra a respeito:

> A teatralidade aparece então em seu ponto de partida como uma operação cognitiva, mesmo fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que olha em relação àquele que faz. Cria um espaço virtual do outro. Esse espaço transacional de que fala Winnicott; esse umbral (liminar) de que falava Turner; esse enquadramento de que falava Goffman, que permite ao sujeito que faz, assim como ao que olha, a passagem do aqui para alguma outra parte. (FÉRAL, 2003, p.96).

Neste prisma, a teatralidade não é, portanto, um dado empírico comensurável, mas uma relação alusiva ao sujeito e estabelecida com o mundo e o imaginário. Ao se verificar certos sentidos com base em cada situação particular de representação, é evidente que a teatralidade não detém um significado estável no âmbito estético, pois em cada lugar funcionará de maneira diferente. A representação pode ser a mesma, porém seu funcionamento, ou seja, sua teatralidade é fluida, porque é resultante do

contexto imediato no qual ocorre. Em seu texto "A invenção da teatralidade" Jean-Pierre Sarrazac observa:

> Sou tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama *teatralidade.* (SARRAZAC, 2013, p.57).

Como procedimento mais fundo para o estabelecimento da teatralidade nos espetáculos de Adolfo Celi existe a utilização de *dispositivos estéticos* por ele inventados; elementos de transposição teatral, que são, ao mesmo tempo, o que, pela mobilidade, aproxima o ator do jogo realista-psicológico, o guia/ensina um novo estilo de interpretação através de meios teatrais. E ainda, o que faz vibrar a atenção do espectador, expandindo-lhe uma vereda de conhecimento. Esses dispositivos por serem, também, procedimentos de enquadramento de uma leitura poética do real, auxiliam a transpor, e, a tornar significante e visível o mundo inventado do palco para o mundo real do espectador: "Na vida o realismo se apresenta com os maiores defeitos". Argumentava Celi, "No teatro os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isto quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte a vida está realmente no palco e não na vida" (Celi, *Diário de São Paulo*, 06 fev.1949). Tais dispositivos podem ser ainda observados em sua capacidade de provocar os atores, no seu desenvolvimento em modo fértil, capaz de engendrar múltiplos conhecimentos, aderidos à imaginação, à criatividade, aos conteúdos físicos.

Daí surge uma indagação: o que é, afinal, um dispositivo e de que forma sua utilização, pelo teatro se relaciona com a ideia de encenação e pedagogia e, mais precisamente, com a prática artística-pedagógica instaurada nos espetáculos de Celi? A fim de melhor compreender o seu significado recorro à definição de Giorgio Agamben. Para o filósofo (2009, p.40), o dispositivo é "qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, *modelar*, controlar e *assegurar os gestos*, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (grifos meus). Podemos ler a definição a partir do pressuposto que todo dispositivo corresponde um processo de subjetivação. Logo, o dispositivo não é apenas um "equipamento" ou "aparato tecnológico", mas um intricado conjunto de relações estabelecidas entre seus elementos dessemelhantes, pois é antes um "regime", um modo de reger, de dirigir, de conduzir e organizar que captura e orienta.

Não seria um bom exemplo disso a função dos *dispositivos estéticos* utilizados na dinâmica da cena de Celi? Evidentemente que, como afirma Agamben (2009), toda escritura – e aí se inclui a noção de encenação – é um dispositivo. Dispositivo de captura e coloca em jogo subjetividades. No caso, tanto as subjetividades de quem faz como as de quem assiste, de modos singulares.

> No trabalho devemos sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade (…). A arte começa quando não existe papel, existe somente o "eu" em uma dada circunstância da peça (…). O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* do seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles. (STANISLÁVSKI, *in* Torpov, s.d., p.156).

A utilização destes dispositivos estéticos na emergência pela teatralidade nas práticas de Celi traz em si dois objetivos importantes. Um primeiro, mergulhar o ator no espaço da teatralidade sob um influxo de dinamizar as energias potenciais do ator, desencadeando, assim, um processo verdadeiramente vivo, a fim de evitar uma possível transformação de suas *ações físicas*[169] em meros códigos a serem executados de forma mecânica. No transcurso desse labor, as ações físicas transformam-se em *material de trabalho* e como tal, elas são modeladas e retrabalhadas. As múltiplas variações deste material são trabalhadas no tempo e no espaço abarcando uma perspectiva interior ou exterior da ação. Assim, todos os elementos componentes de uma ação (intenção, impulso, élan, movimento, ritmo) e suas diversas variantes internas, podem ser redimensionadas, lapidadas. O objetivo principal deste trabalho é primeiramente: des-mecanizar os "chichês" expressivos do ator. O segundo objetivo é tentar "fisicalizar[170]" ao máximo a ação do intérprete e pô-lo em cena como presença humana vibrante, tangível. Sob este influxo, a atuação pode, de um lado, "desbloquear-se na vivência dramática, para o potencial tensivo, vibrátil, elétrico (…) e de outro, concentrar-se no traçado incisivo, enfático, essencializado, de uma personificação autenticamente teatral" (Guinsburg; Vargas, 1995, p.250).

No que tange a certos clichês expressivos de um ator, cabe a pergunta: O que pode ser considerado marca de clichê na realização de uma ação? Segundo o historiador do teatro Henrique Gusmão (2020, p.43) a noção de "clichê", tão recorrente nas críticas de Stanislávski junto ao trabalho dos atores de seu tempo é entendida como "um

[169] Por "ação física" leia-se ações físicas e vocais. A noção de ação física é, portanto de fundamental importância para a arte do ator. Mas o que é exatamente uma ação física? O termo parece lógico é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação.

[170] Aproprio-me deste termo utilizado por Guinburg e Vargas na obra *Uma Atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.250.

conjunto de modos mecânicos e genéricos utilizados para se interpretar qualquer personagem, mesmo os mais requintados". Dessa forma, diante da exiguidade de tempo da labuta teatral cotidiana que impedia o desenvolvimento de processos criativos mais longos, os atores precisariam; "expressar as experiências mais complexas e sublimes dos heróis com truques padronizados" (Stanislávski, 2017, p.32).

Evidencia-se, assim, um conjunto de convencionalismos e tipificações tidas por motivos de tradição como teatrais, que se apresentam, inevitavelmente, bloqueando possíveis caminhos que permitiriam a organicidade e o fluxo da circulação da energia potencial nas ações.

Vale ressaltar, quanto aos dispositivos, que estes mergulharão – além do ator – também o espectador, no espaço da teatralidade, proporcionando-lhe outra forma de experiência, como veremos mais à frente.

Sendo assim, o estilo-método de trabalho, isto é "de invasão violenta sobre o ator" introduzido por Celi nos *ensaios-laboratórios* (como explicitado no item 3.1. desta tese), é o catalizador para o fechamento da questão que envolve, aqui, a relação entre encenação e pedagogia a partir da observação e análise dos processos do encenador com os atores nos ensaios-laboratórios e na representação. Como aponta Banu (2005), as transformações empreendidas pelos grandes reformadores do teatro sempre se organizaram por uma reformulação no modo de ensaiar: "uma renovação no teatro pressupõe uma renovação no modo de ensaiar" (Banu, 2005, *apud* Vaccari, 2014, p.117).

A descrição de seu "estilo" de trabalho na abordagem técnica do treinamento do ator nos ensaios-laboratórios revela, de certa forma, também, o modo como o diretor pensa o espetáculo, e antes o percurso de criação para concebê-lo, este, por sua vez, reflete a feitura cênica em sua peculiaridade: Encenar é "ensinar a fazer fazendo". Podemos dizer que muito disso encontra-se evidenciado na maneira de ensaiar de Celi que, ao representar com os atores nos ensaios, conduz à sua forma de pensar e fazer teatro. O projeto nasce, assim, da vontade de transmitir um ensinamento, bem como do desejo de pesquisar mais profundamente, de investigar com acuidade os caminhos, em outras palavras, um processo vivo de troca com os atores como um incitamento a procurar-se descobrir uma maneira de atuar que almeja a criação de uma verdade artística. É ela que interessa como fim e para consegui-la há um método da "invasão sobre o ator" que despreza o efeito teatral e se vale das matérias do ator para estruturar a atuação.

Deste modo, é possível perceber que os espetáculos de Celi respondem sempre a um desejo de instrução, de ensino-aprendizagem, e podem ser assim considerados fonte de ensinamento. Nas palavras de Mnouchkine "Quando há teatro, há fonte de ensinamento, seja ensinamento físico, ensinamento político, ensinamento etnológico, há fonte de ensinamento. Um teatro que não é fonte de ensinamento, fonte de reflexão, alimento para a alma e para a inteligência, em minha opinião, não é teatro" (Féral, 1998, p.255, Mnouchkine, Ariane, *apud* Vaccari, 2014, p.79).

Recorrer a Mnouchkine aqui significa justamente reforçar o caráter dialético da relação entre encenação e pedagogia (tema delineado no item 1.3.2.). Claro que, a noção de ensinamento, neste caso, deve ter sempre o zelo de estar atrelada à ideia de prazer. E, é através de uma conjugação surpreendente nos espetáculos de Celi entre gêneros diversos (abordados no item 2.3.), que se concentra este pilar de seu projeto artístico. Dialética que estabeleceu um procedimento de base das criações do diretor no T.B.C.

No que diz respeito à singularidade de cada encenação, de um modo geral, as construções-criações de Celi se conceituam alicerçadas (como visto no item 2.4.) a partir da noção de "novo realismo poético" como plataforma expressiva para transcender a realidade e sublimá-la em imagens simbólicas artisticamente potentes. Assim sendo, predomina em suas realizações um tipo de olhar apurado na orientação de fazê-las igualmente exuberantes, capazes de envolver e deslocar o público ao longo da apresentação para um "outro lugar" distante da chamada vida "real", estimulando uma percepção diferente do que lhe é familiar. Logo uma concepção da cena que não define suas formas de interpretação condicionando-as ao realismo, mas, sim, ao pressuposto de que a vivência artística deve contribuir para a fuga do ordinário-cotidiano.

A poética texto/espetáculo, portanto, teria um compromisso de ostentar sempre um "algo" mais do que os sentidos podem absorver na vidinha tacanha do dia a dia fora do edifício teatral. O sentido do fazer teatral era estético e não tinha como propósito a inserção social do palco. Dessa feita, a interlocução palco-plateia se processava em torno de questões estéticas e histórico-sociais. Uma estrutura poética que segue um ideário humanístico, buscando para suas personagens uma amplitude universal. Não obstante tal modelo, o mesmo não elimina a ideia audaciosa do diretor de conferir ao encontro do espectador com o acontecimento teatral um sentido maior, isto é, para além do desfrute estético. Em função disso, a constituição de uma poética do texto/espetáculo deve produzir uma transformação qualitativa na assimilação desse dia a dia, através da *teatralidade*.

A relação da cena realista-textocêntrica com a teatralidade ocorre por meio da descrição da expressividade da encenação teatral, do desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de suas narrativas, bem como da percepção da artificialidade da representação. Portanto, da maneira como cada expoente é apresentado ao espectador e se propõe a requerer dele determinada atitude estética. "O corpo e a voz do ator, bem como sua presença como um todo são empregados na construção do universo concebido pelo dramaturgo e recriado pelo encenador, utilizando fala, tom, gesto, mímica facial e deslocamento para compor sua expressão em cena" (Massa, 2008, p.45).

Neste sentido, para Celi, de acordo com Vannucci (2014, p.125) só o intenso laboratório dos ensaios poderia fazer levitar o ator na terceira dimensão da palavra dita ao vivo, produzindo um artefato de realidade. Era o que Celi entendia por encenação. "A validação plena do texto (sua verdade revelada em cena) através de uma meticulosa composição de partituras físico-sonoras cuja orquestração garantiria coesão dramática (uma sucessão de ações no tempo presente, sem distância épica e sem narrador)". Ainda segundo Vannucci, Celi conceitua o diretor como um demiurgo que manipula e amplifica (no nível fonético, mímico, interpretativo) o "material plástico" que tem nas mãos de maneira que se encaixe em sua visão. "Material plástico" enfatiza a autora: "é o ator – material a disposição do diretor, como argila e cores estão à disposição do escultor e do pintor". "Cabe ao diretor 'des-personalizar' o ator, isto é, des-mecanizar seus clichês expressivos e desmontar a falsa verdade de sua expressão – espontânea, ordinária, cotidiana – para fazer emergir a expressão 'essencial' do subconsciente"[171]. Desta maneira, a operação cirúrgica exige extrema confiança por parte do ator no diretor. "Um bom intérprete então, arrematava o jovem Adolfo, deve ser dotado de 'irresponsabilidade criativa'" (Vannucci, 2014, p.126).

Não resta a menor dúvida de que Celi *modelava* suas criações tendo como o elemento fundamental de intermediação o trabalho do ator. Saídas da cabeça do diretor para o palco, as ideias assumem, teoricamente, o desenho estilístico que esse diretor pretende lhes conferir. Porém, deveríamos atentar para o fato que, a definição estilística é afetada, seguramente, por influências externas, por exemplo, pela natureza e resistência do elemento fundamental – o camaleão por natureza que é o ator. Matéria-prima estilisticamente suscetível de ser trabalhada, manipulada, moldada, e, como tal, capaz de conduzir o diretor, dono da cena, ao resultado final da criação. Podemos

[171] Definição feita por Celi em um ensaio juvenil publicado em *Roma fascista*, XXI, 20 mai.1943 *In*: Vannucci, 2014, p.125.

observar, portanto, que pelos corpos dos atores passa a linguagem "própria" da leitura poética do real. Ela nem afirma um realismo comprometido com o real nem com o real dos corpos, tentando mostrar a atuação física e comportamental cotidiana do indivíduo. Antes, ela invoca a mitologia de *despersonalização* – a transformação perpétua do ator em personagem. Exigência vital para um "realismo-puro".

Para analisar-se esse processo, será útil procurar mais do que uma coerência estética na dinâmica cênica de Celi, os caminhos pelos quais a sua maneira de trabalhar a cena e o ator acham uma consistente e constante tradução no palco.

A dinâmica cênica de Celi, no sentido de ter o ator como matéria de sua arte, encontra nos procedimentos do estilo de trabalho da "invasão violenta sobre o ator" uma matriz evidente. Tal estilo, de estratagema didático, é expressão decisiva de abordagem técnica de treinamento do ator, tornando-se uma ferramenta, um princípio a partir do qual os atores vão começar a ser trabalhados – como material de trabalho do diretor – ao mesmo tempo em que também fornece instrumentos concretos com os quais os atores poderão buscar sua própria expressividade e, assim, edificarem sua arte. Desta forma, o estilo de trabalho de Celi da "invasão sobre o ator" constrói uma ponte entre o espaço de treinamento e o espaço da representação. Ou seja, urde uma experiência de "aprender a fazer, fazendo". Para um melhor entendimento dessas noções temos que adentrar, no território da "diferença".

Por este viés, Luís Otávio Burnier (1994, p.107)[172] nos oferece um fragmento em que aparecem articuladas, de modo conceitual, as diferenças existentes entre a natureza do trabalho de treinamento e a apresentação. O treinamento segundo ele prepara o ator para trabalhar as ações físicas e vocais desde seus elementos constitutivos, ou seja, propõe uma série de exercícios que faculta ao ator conhecer na prática, aperfeiçoar, e desenvolver elementos como os impulsos, os movimentos, os ritmos, as in-tenções, etc. Conforme o estudioso, ele é voltado para um "*como* fazer que envolve a relação do ator consigo mesmo e com sua própria arte, com sua capacidade de dinamizar suas energias profundas e potenciais ao mesmo tempo que para a capacidade de desenhar com precisão no tempo e no espaço suas ações físicas e vocais". Já a representação estabelece uma relação com o espectador. Aquele que vai receber, ler e interpretar o que será proposto pelo ator. "Se no treinamento a relação é consigo ou com um parceiro conhecido, na representação ela é com o outro, um desconhecido. Se no treino ela é de

[172] Luís Otávio Sartori Burnier Pessôa de Melo (1956-1995) foi um ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Foi um dos fundadores do LUME – Núcleo Interdisciplinar – de Pesquisas Teatrais, criado junto à Universidade de Campinas – UNICAMP em 1985.

conhecimento e aprimoramento da própria arte, na representação ela é de *mostração* desta mesma arte" (Burnier, 1994, p.229).

Dessa perspectiva, pode-se perceber que a natureza dos dois trabalhos é completamente diferente. O *ensaio* é o que prepara e aprimora a obra, e não mais propriamente ao artista. Burnier (1994, p.229) escreve: "Mais ou menos presente na concepção da obra, com dinâmicas diferentes ao longo da história, e segundo os estilos, as poéticas e até mesmo as estéticas o ensaio sempre foi um apêndice do teatro, assim como a lua é um satélite da terra. Por ser próximo da representação o ensaio é também devotado ao público, ele prepara a melhor forma de mostrar a arte ao público". No entanto, as criações ou seus processos no espaço de ensaios-laboratórios em que Celi trabalhava com o método das ações físicas a partir do seu estilo de "invasão sobre o ator", eram voltados para a representação. Nesta dinâmica, existia uma preocupação absoluta com a *teatralização* das ações, com o objetivo preciso de permitir que a ação irradie plenamente a sua presença na representação.

Trabalhar a teatralização, segundo Burnier (1994) é trabalhar uma série de elementos importantes da ação, "aumentando-os, diminuindo-os, acelerando-os ou desacelerando-os, intensificando-os ou amenizando-os de maneira a nos permitir objetivamente aumentar a luminosidade desta ação". No dizer de Decroux (1963) "se numa obra de arte a grandiosidade física não é causa da grandiosidade moral, ela é condição. O grande não é sempre grandioso, mas o grandioso é sempre grande" (…) "Duas curtas linhas que são talvez divergentes, parecem paralelas, na tentativa de configurar se elas o são realmente, as prolongamos" (Decroux, 1963, p.89, *apud* Burnier, 1994, p.232).

A teatralização é o elemento que rompe a dimensão cotidiana de uma ação, quer dizer, o ator é instigado a conceber certa densidade do cotidiano. No contexto cotidiano, observa-se que uma ação é voltada para cumprir uma meta exata, mas no contexto teatral ela tem a função de *se mostrar*, ou seja, de comunicar algo, além de só cumprir uma tarefa exata. Uma ação deve no contexto teatral ser *mostrada*. Nesse sentido, em seus processos de ensaios, Celi buscava, sobretudo, a teatralização das ações por meio de variações no tempo e no espaço. Isto significava realizarem-se as ações alterando e desdobrando o seu ritmo, o seu tempo ou sua espacialidade. O diretor, conforme suas próprias palavras, dava inicialmente um "projeto de corpo para o corpo dos atores, com a voz deles, esboços de materiais, material fonético, contraste, inflexões". "Impunha uma violência fonética, muito grande, de sensações de violência. (…) desnorteava o ator no contraste de uma sensação antes ou depois de outra" (Celi, *in* Fernandes e Vargas,

1995, p.122). Trata-se, portanto, de uma prática criativa específica de Celi, que configura um treinamento pioneiro que escapa à linha existente nos procedimentos convencionais do modo de ensaiar, naquele momento. Usando o ator como "material plástico", Celi insiste no estilo da "violência sobre o ator" como procedimento metodológico objetivo e operativo com o qual ele poderia de fato construir e extrair as bases da expressividade marcante do ator na cena tebecista.

Sob esse prisma, o eixo da investigação, acontecerá num processo que se dará de modo horizontal, privilegiando a dimensão do conjunto, contudo, exigirá o aprofundamento individual, com o propósito de realizar um mergulho no interior de cada um, de modo a se lançar mão de material pessoal e íntimo que possa ser utilizado junto à dinâmica de aprendizagem, para a instrumentalização dos atores: desenvolvimento de habilidades, reconhecimento dos mecanismos a serem *acionados* para a atuação.

Assim, o foco da investigação recai agora sobre uma base de procedimentos que mira promover alterações nos modos de percepção no interior de cada ator, mergulhos substanciais, que no trabalho de Celi acaba por formar o eixo das ações performáticas dos atores, ou seja, a teatralização do *gesto*.

Em termos corporais, considera-se modelo similar ao proposto pelo método das ações físicas de Stanislávski, numa direção semelhante a que Celi pressupunha que deviam estar caminhando contemporâneos norte-americanos, como Lee Strasberg. Embora, seja necessário esclarecer que, no processo de Celi, tenta-se criar uma forma de interpretação que fosse stanislavskiana no sentido maiêutico, quer dizer, conduzindo o ator à busca da própria expressividade, procurando uma base do comportamento físico dos personagens, do mesmo modo que Stanislávski. Por essa perspectiva, as formas de trabalho propostas aos atores por Celi, seguem uma abordagem das "ações físicas como elemento principal da expressividade cênica" (Toporkov, 2016, *apud* Gusmão, 2020, p.172). Gusmão (2020, p.172) reflete que Stanislávski parece propor no final de sua vida "o entendimento de que a ação física seria a unidade mínima da arte teatral, ou mais especificamente da arte dos atores". "A montagem de uma sequência de ações físicas, de uma 'partitura de ações' (…) articuladas de modos diversos, com ritmos diferentes, cumprindo funções variadas, estaria na base do trabalho do ator de teatro". Assim sendo, é possível perceber, uma forte convergência entre a importante "virada corporal" no teatro de Stanislávski: "a atuação passa a se identificar à ação, ao movimento, ao dinamismo, fundados no gesto corporal. Como se a alma tivesse de recuar para que o corpo ganhasse expressão cênica" (Salomon, "prefácio" A Arte

Romanesca do Ator, 2020, p.14), e as propostas de Celi para o trabalho do ator nas suas encenações.

"Percursos de concentração, exaustão, flutuações de ritmo, construção de personagem através da deformação física (imitação de animais) e da imersão do corpo real em situações ficcionais, da personagem ficcional em contextos reais eram essenciais na preparação de espetáculos como *Entre Quatro Paredes"*. (Vannucci, 2014, p.129). Perseguia-se a exaustão física do ator (para conseguir o frenesi da entrada em cena do Sr. Ponza em *Assim é, se lhe parece* orientou Paulo Autran a dar quatro voltas no edifício). Afinal, "qualquer tarefa física pode ter uma base psicológica" (Stanislávski, 2017, p.155, *apud* Gusmão, 2020, p.183). Frente a dificuldades, ou características específicas que impediam o fluir orgânico das ações, a interferência de Celi parecia não sofrer limitações, então ele trabalhava este elemento *limpando* ou *violentando* os obstáculos emotivos: segurou a língua do Gustavo Nonnemberg, que engrolava, com um lenço; abraçava os pés dos interpretes de *Caiçara* para que não balançassem; explorava-se a memória emotiva (pediu para Cleyde Yáconis, que resgatasse ações e voz da avó para montar um papel de velha em *Assim é, se lhe parece*)**.** Explicava o que pretendia com sugestões, mas, caso o ator não entendesse, subia ao palco para dar a inflexão exata, *tirando partido* do fato de "saber dar a fala com autêntica precisão". (Vannucci,2014, p.85).

Todavia, ao se pensar o espetáculo como espaço de aprendizagem para o ator, vale observar que este aprendizado se dá de forma bastante singular no que diz respeito ao âmbito específico dos processos de criação cênico-poéticos de Adolfo Celi. Ainda que possa parecer evidente que todo espetáculo seja um espaço de aprendizagem, há, no entanto, no caso deste diretor, uma intencionalidade pedagógica que mobiliza suas criações como parte de seu projeto artístico. É o que se verifica, no processo de construção-criação de *Entre Quatro Paredes* que se transformaria em poderoso instrumento para aprofundar seus experimentos: o laboratório de interpretação.

Notemos que esse espetáculo representa um ponto decisivo na trajetória artístico-pedagógica de Celi – e por extensão, do T.B.C. –, e uma descoberta de uma linguagem cênica por parte da crítica e do público naquele momento histórico. Ao rememorar este momento Nydia Licia (2002, p.197), diz: "Como me lembro daquele entusiasmo, daquela confiança! Não havia em mim nenhuma dúvida, medo algum! Só uma vontade enorme de triunfar!". E acrescenta:

> Por ser o primeiro espetáculo de Jean-Paul Sartre montado por uma companhia paulista, a estreia de *Huis Clos* estava sendo aguardada com muito interesse. A preparação revestiu-se do maior mistério; os

> ensaios eram realizados a portas fechadas, sem a presença de estranhos. Só tinham acesso Ruy Affonso, assistente de direção, e Fredy Kleeman, fotógrafo oficial da companhia (já na peça seguinte, ele passaria a pertencer ao elenco). Celi queria que nos desinibíssemos, para não sentir constrangimento ao executar as marcações por ele imaginadas – fortíssimas para a época. Só assim alcançaríamos o clima de exasperação, ódio e desejo, imprescindível à criação das personagens. (LICIA, 2002, p.197).

No programa da peça (1950, p.15), Celi expõe resumidamente: uma lésbica (Cacilda Becker), uma infanticida (Nydia Lycia) e um covarde (Sérgio Cardoso), descobrem, depois de mortos, rindo como possessos, que estão condenados a viver juntos e a sofrer por um olhar ávido ou meigo, suspeitoso ou vidrado, dado ou recusado. Num quarto fechado, e*ntre quatro paredes,* sem espelhos, com poucos objetos, e com aqueles três divãs de mau gosto, verde, azul, *bordeaux* concordantes e necessários. A atmosfera criada por Adolfo Celi, ali está, nas luzes "excêntricas e inexplicáveis que pendem do teto", de maneira inconfundível, enxuta, sensível, brutal, dotada de um ritmo cortante e de uma agressiva fisicalidade nas partituras ideadas com precisão de detalhes, com músculos pulsantes e nervos que não escondem fortes traços de sensualidade. É evidente que esta primeira impressão causada logo no início da peça, surpreendeu e, provavelmente, aturdiu a plateia, afinal o espetáculo inaugurava uma nova estética no palco brasileiro, que rompia de maneira drástica com a estética usual, pois a despeito de sua configuração apoiada no trabalho dos atores, a direção não concedia nenhum acesso às suas virtudes histriônicas. Foi o realismo "físico" tomado como anunciação de um estilo moderníssimo nos quesitos direção e interpretação, sem equivalente com tudo que havia sido apresentado àquele público até o presente momento. Era o "estarrecimento" que Celi provocava na plateia perante a explicitação de uma ruptura radical com os padrões cênicos e os recursos consagrados na memória coletiva.

A força de uma nova estética que afirmava o Teatro do Diretor, e revelava na literatura de Sartre uma densa *teatralidade*, estruturada por ritmos poéticos precisos e ações físicas sintéticas numa "coreografia gestual sensual e cruel", e meticulosamente marcada. Os atores desse teatro serão, quase sempre, instrumentos cuidadosamente afinados que executam uma partitura sob a regência do maestro-diretor. Modelo exemplar usado por Mariângela Alves de Lima (1985, p.42) em sua análise das imagens fotográficas do T.B.C.: "Por isso as imagens desse conjunto sugerem um movimento coreográfico. O que ressalta não é propriamente o desenho da marca, mas a continuidade dos movimentos desencadeados por cada ator. O olhar, o gesto, a postura

em cena, tem uma ressonância proporcional e encadeada na interpretação do outro ator em cena".

Quanto ao texto, traduzido pelo poeta Guilherme de Almeida, o mesmo foi considerado como mais um dos feitos de um dos maiores artífices, da língua portuguesa no Brasil. No dia da estreia, comenta Décio de Almeida Prado (2001, p.248) "o que estávamos ouvindo, em português, era inelutavelmente Sartre, Sartre com o seu gosto habitual pelas situações desagradáveis e palavras grosseiras". "Cada termo da gíria francesa, aparentemente intraduzível, renascia em português num "cafajeste" ou num "safardana", inesperado e exato".

No entanto, a interpretação da peça por Celi, de acordo com Décio (2001, p.246), difere sensivelmente da considerada ortodoxa. O crítico deixa claro neste ponto, que tal interpretação, possui vantagens e desvantagens. Em desvantagem, ele aponta que o diretor "cria uma visão do inferno menos original que a de Sartre", em contraponto a isso "confere ao espetáculo a máxima intensidade física, fazendo o público sentir na própria carne o que lhe seria talvez difícil alcançar pela inteligência".

Com base nessa perspectiva, pode-se perceber que a concepção do espetáculo, pouco lida com as ideias existencialistas, enquanto ideias somente, como aponta Vargas (2013). Interessa ao diretor projetá-las fisicamente quase que "numa contorção de corpos". Essa força física, como elemento interpretativo, sem que se descarte, contudo o interior, não deixa de ser ainda segundo a autora, um choque benéfico para a naturalidade artisticamente elaborada de Nydia Licia. "Precisei me violentar". Diz a própria Nydia Licia:

> Tive que aparentar uma experiência de vida que nem de longe possuía. Dentro de mim travava-se uma luta entre os preconceitos burgueses, oriundos da infância, e uma nova mentalidade em formação, sem a qual não sobreviveria no mundo do teatro profissional. (…) Quanto a Sérgio, eu mal o conhecia. E tínhamos que representar cenas violentas de amor, em que rolávamos pelo chão e eu era disputada, quase a tapa, pelos dois personagens. Vivia com os braços e as pernas cheios de hematomas, que tentava encobrir com camadas de *pancake*. (LICIA, 2002, p.197-201).

Um contraponto para a força trágica de Sérgio Cardoso: **"**Quando Garcin entra em cena pela primeira vez, temos dificuldade em reconhecer naquele vulto mesquinho, o herói de *Hamlet* e de *O Mentiroso"*. "E o mérito da transformação é ainda maior porque não consiste em pormenores de caracterização. O olhar, a boca, o porte, é que são outros: foi o espírito e a psicologia que mudaram" (Almeida Prado, 2001, p.247).

Um despertar para um novo estilo de Cacilda Becker que, como salienta Vargas (2013, p.108), quando chegou ao T.B.C. trouxe na bagagem uma sucessão diversificada

de direções e encontros em cena: “Ester Leão (1892-1971), Sadi Cabral (1906-1986), Décio de Almeida Prado (1917-2000), Zbigniew Ziembinski (1908-1978), Zigmunt Turkow (1896-1970), Laura Suarez (1909-1990), Sonia Oiticica (1918-2007), Bibi Ferreira (1922-2019), Maria Della Costa (1926-2015), Raul Roulien (1905-2000), Caio Caiby, Sérgio Cardoso (1925-1972), Sérgio Britto (1923-2011), Waldemar Wey (1918-2001), Olga Navarro (1905-1993), Rosa Turkow, Jardel Filho (1928-1983)”.

Nas palavras de Décio (2001, p.247) também para Cacilda a peça constituía uma árdua prova: “Cacilda não tem nem o físico nem o tipo de voz ideal para o papel de Inês. (…) Representar, entretanto, é superar com o espírito tais dificuldades, é forçar vitoriosamente os limites da própria personalidade”. E expressa: “Não é de surpreender, pois, que ela nos tenha dado o desempenho mais seguro da peça, extraordinário como firmeza e homogeneidade, progredindo dramaticamente do primeiro ao último minuto”.

Também num pequeno papel está Carlos Vergueiro (1920-1998), vindo do grupo de Alfredo Mesquita. A atuação de Vergueiro recebe comentários elogiosos, para Décio de Almeida Prado (2001, p.248), o ator transfigurou a figura apagada do empregado num grande papel, equiparado aos outros qualitativamente: “Entregar uma ponta como essa a um ator da qualidade de Vergueiro, que se afirma dia a dia como um de nossos melhores artistas, eis um fato que honra tanto o encenador, que fez a escolha, quanto o artista, que a aceitou de bom grado”. E conclui: “São tais gestos que revelam o grau de amadurecimento de um meio teatral”.

“Começamos a ensaiar *Huis Clos* no fim de dezembro, em ‘ritmo Celi’: só tinha hora para começar, não para acabar”, relata Nydia Licia (2002, p.197), “passamos Natal e Ano Novo ensaiando, com direito a uma escapada até o Nick Bar, o barzinho anexo ao teatro, onde festejamos a entrada de 1950 e assinamos oficialmente o contrato”. Ao longo desse período de ensaios-laboratórios Celi experimentou com os atores exercícios de concentração, respiração, ritmo e *improviso*. Em relação ao improviso, o diretor, certamente, aplicou recursos extraídos da didática acadêmica de conteúdos técnicos desenvolvidos por seus mestres no laboratório criativo da Accademia d’Arte Drammática, onde, segundo Vannucci,

> Pequenos grupos executavam tarefas como improvisos de cenas mínimas com um tema dado (por exemplo, uma ação muda diante de uma porta fechada; um jardim público apinhado de figuras que de repente veem cair sobre suas cabeças um avião; o desenvolvimento de um tema a partir de um cartão postal etc.) e burilavam diálogos breves com cuidados minuciosos. Muitas horas de ensaio podiam resultar em uma ação de quarenta segundos. O método indutivo, tirando sinais interpretativos do material dado para chegar a compor o *estilo* compreensível e coerente ao tema, prevalecia sobre a proliferação dedutiva da interferência pessoal, mesmo que genial. O processo de

> burilar o improviso resgatava a essência lúdica do teatro tradicional ao passo que fixava o máximo desafio da cena moderna: 'o gosto de encerrar a vida sem apagá-la, ao contrário, potenciando-a, na preciosa moldura da arte[173]' (VANNUCCI, 2014, p.38).

Assim sendo, em verdade, cremos que Celi não recusa propriamente o improviso. No caso, o desconforto em relação ao improviso explicitado em sua declaração: "tenho horror ao improviso" – citada na introdução desta tese –, à primeira vista parece associar-se por um lado, ao culto da personalidade, do talento do *gênio nato* e, por outro, à consequente desvalorização do trabalho de preparação técnica do ator, que se manifesta, em um tipo de atuação sob as mais variadas formas, inclusive nessa autossuficiência da intuição e da genialidade tantas vezes preconizada. Noções de improviso que são executadas de modo a exercitar, fortalecer e burilar o "jeitinho", a "espontaneidade" que aos olhos do diretor não lhe parecia mais que um simulacro da verdade: "a exibição do conhecido, a busca do revestimento, da máscara que melhor esconde, que melhor disfarça, que melhor camufla" (Burnier, 1994, p.118).

De acordo com Nydia Licia (2002, p.198), a peça ficou pronta em um mês, mas foram horas e horas de pesquisas e experiências. Realizou-se uma investigação física detalhada. Desta maneira, os quatro atores ensaiam o drama de Sartre de forma inabitual para eles. Em determinado ensaio, terminada a fase de análise do texto e iniciada a das marcações, o texto é passado sem palavras, só com gestos e expressão corporal. De outra vez, cada uma das personagens deveria alcançar a sua essência não só pelo entendimento, mas também pela imitação de bichos que se lhes assemelhem. Dizem o texto como se fossem animais. A partir desse trabalho, os desenhos corporais das personagens começaram a ser estabelecidos. Nydia Licia tem a volúpia de uma gata angorá, Sérgio Cardoso chega ao seu covarde Garcin como um rato, Cacilda esgueira-se, traiçoeiramente como uma cobra. Assim, foram-se construindo as personagens em profundidade, como salientado por Nydia Licia. Até transformarem-se "na lésbica suicida, no traidor covarde e na infanticida fútil, imaginados pelo filósofo francês e condenados a viver juntos por toda a eternidade". "O inferno são os outros"! "Enfim, fazíamos sem alarde o mesmo que, anos mais tarde, seria apresentado pelas novas companhias como uma "descoberta": o Laboratório". Nesse sentido, não à toa, Celi comenta: "Acho que nós chegamos antes" (Celi, *in* Fernandes e Vargas, 1995, p.124).

Um bom exemplo do desenvolvimento, e do resultado de todo este árduo processo de trabalho, tanto no que diz respeito à concepção de Celi como ao trabalho

[173] S. D'Amico, Preparazione alla scena moderna, p.24, *In*: Vannucci, 2014. p.38.

dos atores, pode ser encontrado no comentário crítico de Claude Vincent publicado no jornal *Tribuna da Imprensa*:

> A interpretação, realmente de primeira ordem saiu sem dúvida de sua concepção da peça (concepção de Celi). Para ele, essas personagens estragadas se assemelhavam a animais. Estela é uma gata que tem garras. Inês é uma cobra que ergue a cabeça para melhor morder. Garcin? É um rato. Foi nesse sentido que Celi trabalhou durante vários ensaios. Sem usar uma palavra, os intérpretes tinham que exprimir com as mãos, com a expressão dos olhos, com uma movimentação da mímica - os característicos desses animais. Sérgio Cardoso ficou de gatinhas no chão, Cacilda usou os braços e soube virar o pescoço e a cabeça para sugerir a cobra; Nydia Licia procurou os gestos de uma pequena linda gata que sabe se tornar fera num instante de relâmpago. Na interpretação de estreia, Garcin-Sérgio olhava para o chão, Cacilda-Inês fitava as unhas vermelhas, Nydia, com um *écharpe* de gaze, dançava num mundo da imaginação. Mas também no olhar desconfiado de Garcin para trás do ombro, sente-se o rato. Na cabeça erguida, no olhar brilhante e dominador de Inês, é a cobra. E na cabeça ligeiramente virada de lado, com os lindos cabelos dourados soltos, sente-se a atmosfera de uma gata de luxo, quando Nydia Licia faz uma pirueta. (CLAUDE VINCENT, "Teatro em São Paulo" – II: "*Entre Quatro Paredes*", *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 01 fev.1950).

Em relação ao "mistério" em torno dos ensaios-laboratórios que se davam de portas fechadas, vale frisar que tal medida gerou além de muita especulação, uma forte repercussão. De certa maneira, isso pode ter contribuído para a proibição do espetáculo pela censura. A atriz Nydia Licia (2002, p.198), conta que "só no ensaio geral foi permitida a presença dos colegas e de alguns familiares, emudecidos pelo violento impacto que o espetáculo provocava". A atriz conta ainda, que após o término do ensaio geral, ela e Sérgio Cardoso, haviam saído do teatro a tempo de assistir à aula inaugural do curso sobre Teatro Moderno, ministrado por Ruggero Jacobbi no Museu de Arte Moderna, quando receberam um telefonema do T.B.C.[174] convocando-os para voltar com urgência, pois o espetáculo havia sido proibido pela censura.

Logo, a apresentação para os membros da censura foi ainda mais tensa do que era habitualmente. A sessão especial para a censura, embora incompleta (os atores não estavam usando as roupas de cena e o eletricista tinha ido embora, sendo substituído por outro funcionário), realizou-se num clima altamente emocional. "Nossos nervos estavam esticados ao máximo", diz Nydia Licia (2002, p.199). "Ao fechar o pano,

[174] "Voltamos correndo e, por volta da meia-noite, preparamo-nos para enfrentar um ensaio especial. Estavam presentes na plateia os diretores da Sociedade Brasileira de Comédia, o censor oficial e os representantes do Gabinete de Investigações da Secretaria de Segurança e do Serviço de Diversões Públicas. Com uma simples penada, esses senhores poderiam fazer ruir por terra todo o nosso esforço e toda a dedicação das últimas semanas". "Antes do ensaio ter inicio, Cacilda e Sérgio dirigiram-se à boca de cena e declararam ser católicos praticantes, e ter recebido de seus confessores autorização para o trabalho que estavam realizando. Eu achava tudo muito estranho e Carlos Vergueiro, o quarto intérprete do drama, dava boas risadas, achando um absurdo aquilo tudo" (LICIA, Nydia, 2002, p.198-199).

silêncio absoluto na plateia. Os três censores entreolharam-se e… num gesto totalmente inesperado, aplaudiram! A peça estava liberada para maiores de dezoito anos". A repercussão foi gigantesca. No dia seguinte, *Entre Quatro Paredes* era manchete em todos os jornais. Na cidade, o assunto preferido era esse tal "Existencialismo", que poucos sabiam o que realmente era, mas, contudo, estava na boca do povo. Com efeito, a polêmica contra Sartre, escreveu Celi no programa da peça, levantou uma vaga tão impetuosa de curiosidade popular e de indignação crítica, que já conferiu opiniões como esta: "O existencialismo é um perigo mortal para o Pensamento e para o futuro da Civilização[175]" ou "com vulgarizações deste quilate: 'existencialista com toda a razão, só faz o que manda o seu coração'"[176] (Celi, 1950, p. 14). À noite, pouco antes do início do espetáculo, rememora Nydia Licia,

> Subi até o palco e entrei no cenário. Fiquei parada na penumbra, ouvindo, por trás do pano de boca, o burburinho do público que já lotava a plateia. De repente, meus olhos se encheram de lágrimas e me invadiu uma terrível sensação de desamparo. Celi me viu chorando. Aproximou-se, colocou a mão no meu ombro e disse: – Muito bem. Você está começando a crescer. (LICIA, 2002, p.199).

A estreia foi um sucesso. "O espetáculo durava pouco mais de uma hora, mas o esforço físico era tamanho que o suor pingava no assoalho do palco. As três sessões dos sábados exigiam três mudas de roupa" (Licia, 2002, p.199). Na primeira página do *Diário de São Paulo*, a foto altamente chamativa, de um abraço lésbico entre Cacilda e Nydia ilustrava a matéria. Deu-se então um alarde. A revista *Fundamentos*, vinculada ao Partido Comunista, sai com a seguinte manchete: "A abjeção oficializada no T.B.C.: uma lésbica sádica avançando inequivocamente sobre o que outrora se chamava ingênua". (*in* Almeida Prado, 2002, p.317, *apud* Vannucci, 2014, p.130). A Cúria metropolitana interferiu determinando aos fiéis católicos que não vissem o espetáculo, e pedindo a sua proibição. O escândalo acabou criando moda, provocando, assim, discussões acirradas em torno do espetáculo. Embora seco e intransigente, Sartre está sem dúvida ainda à procura do seu caminho e da sua conclusão, expõe Celi no programa da peça. "Acusam-nos os católicos de negar a realidade e seriedade da ação humana, pois a supressão dos mandamentos divinos, e de qualquer valor eterno, acarretaria o arbítrio total". "Do outro lado, os comunistas atacam Sartre pelo fato dele tomar como ponto de partida a subjetividade cartesiana do «cogito», mergulhando o homem na mais desesperada solidão e tornando-o incapaz de se integrar na coletividade" (Celi,

[175]Maurice Blondel, em: *Atos do Congresso Internacional de Filosofia II*, p.95, *apud* Celi, programa *Entre Quatro Paredes*, p.14.

[176] Refrão da marchinha carnavalesca de autoria de João de Barro ou Braguinha (1907-2006) e Alberto Ribeiro (1902-1971), sucesso retumbante do carnaval de 1949.

programa, 1950, p.14). Mas o interesse de Celi não estava voltado para questões políticas e ele se recusou a dar explicações: “o que interessa é o que o autor escreveu e não o que pretendeu insinuar” (*Diário de São Paulo*, 06 fev.1949).

As aberrações descritas por Sartre como máquinas infernais, uma vez isoladas num quarto “entre as quatro paredes” do palco e traduzidas em puro realismo, distanciado do cotidiano, desnudam sua carga de humanidade, afirmam a existência da diversidade. É disto que trata o texto. No mais, tudo que o autor “pretendia dizer”, o existencialismo filosófico, ficaria datado, conforme Celi, uma vez fora do contexto histórico da Europa no pós-guerra. Não passaria de uma estratégia salva-vidas pra defender o indivíduo do conformismo da igreja e do gregarismo comunista. Dessa feita, Adolfo Celi foi capaz de gerar um teatro impactante e, de passar todas aquelas “patologias filosóficas” através de um fluxo de energia pulsante ao público atingido segundo o próprio, "não com golpes de efeitos, mas com violências humanas" (Celi, *in* Rabetti, 1989, p.368, *apud* Vannucci, 2002, s.p). Afinal, o problema para Celi – como para Sartre, “não era impor em cena o vício lésbico, mas sim uma maneira de pensar”. Diz o diretor: “Cacilda conseguiu ter um domínio extraordinário sobre a maneira de se impor, a avidez, a força interior” (Celi, *in*: Fernandes e Vargas, 1995, p.129).

Entretanto, um comentário crítico que merece ser destacado é feito pela cronista Claude Vincent que inicia sua análise sobre o espetáculo contextualizando a ambientação cênica em que as ações se sucedem. Cada ator imprime seu próprio ritmo, cada frase deles tem seu ambiente, precisamente da mesma maneira que cada uma das almas possui o seu sofá, discriminado nas cores vermelho, verde, azul, recebendo um jato de luz que vem de um lustre – horroroso na opinião de Claude – mas que acentua a cor do sofá. A *casa* de cada ator descreve a crítica, é o pequeno lugar iluminado por estas luzes coloridas. O ritmo dentro e fora da *casa* é irregular, ou seja, dentro da *casa* os atores têm sua dinâmica própria, sua maneira de ser e de agir; enquanto fora a movimentação de todos é ininterrupta, num ir e vir acelerado, desassossegado, sem nenhum descanso. Ela afirma,

> É uma interpretação *expressionista* que Celi procurou e conseguiu. Quem quiser ver outra coisa não vai concordar. Se alguém quiser aprofundar só a parte filosófica; se alguém achar que é uma peça existencialista que esta sendo apresentada no Teatro Brasileiro de Comédia – é possível que fique por conta. Celi procurou a expressão de uma peça dramática, movimentada, dinâmica. Seus intérpretes, seguindo essa linha, convenceram até em momentos mais perigosos, por exemplo, nas grandes explosões de riso, que geralmente se tornam ridículas. (VINCENT, T*ribuna da Imprensa*, *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, 01 fev.1950, grifo meu).

Dessa perspectiva, Celi experimenta momentaneamente uma fuga do realismo. A peça é, nesse caso, um exemplo do conceito de teatro enquanto *exercício expressionista*, ao contrário do que se dá nos espetáculos anteriores e seguintes, realizados pelo diretor na via de sua plataforma conceitual, isto é, o realismo enquanto manifestação predominantemente estética. Desta forma, *Entre Quatro Paredes*, pode ser identificado como uma amostragem de um processo de criação específico do diretor.

Em outro comentário crítico encontramos o argumento, que a despeito das dificuldades e dos percalços enfrentados pelo T.B.C. para a apresentação do espetáculo, o resultado cênico é digno de ser visto. Sendo o mérito da vitória creditado a Adolfo Celi, pela esplêndida direção que imprimiu à peça e ao trabalho dos atores. Nas palavras do analista, realçar, por questão de justiça, a direção de Celi, é lembrar-se da peça de Sartre "com suas parcas indicações, sempre vagas, deixando ao *metteur en scène* não só a liberdade de criar algo ao seu talento, mas também os tropeços, os escolhos que o piloto cênico deve evitar, passando ao largo como manobra hábil e experimentada". E mais que tudo, criar partindo do quase nada, quer dizer, "de sugestões e indicações do dramaturgo, a marcação acorde com o espírito da peça, fiel ao pensamento do autor, aos símbolos enunciados ou arquitetados, compreendendo-os, penetrando-lhes o verdadeiro sentido, vivendo-os". E esse labor, constata ele, "Celi o exerceu com maestria que ainda não havia revelado nas direções anteriores" (Miranda, *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, *Diário de São Paulo*, 08 fev.1950).

Em sua análise sobre o espetáculo Décio de Almeida Prado (2001, p.248) assinala que, em conjunto, o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, "transmitiu-nos integralmente a impressão procurada com tanta habilidade por Celi: um emaranhado de répteis, o "nó de víboras", do título do romance de Mauriac".

A partir de *Entre Quatro Paredes*, consubstancia-se um didatismo fértil, ou seja, alarga-se a possibilidade de abertura de caminhos outros. Do ponto de vista dos atores, mudanças de velocidade, de ritmo, alterações vocais, marcante intensidade física do corpo, controle da respiração, das expressões faciais, eram elementos que necessitariam de um apuro e domínio absolutos. Da parte da encenação, em que pese sua relevância no âmbito da renovação cênica teatral para dizê-la com as palavras de Décio: "Se o teatro de hoje tende para alguma coisa, é para um caminho onde o espiritual conquista seus direitos sobre o material, o verbo sobre o jogo e para uma convenção dramática feita de poesia, de graça e nobreza" (Almeida Prado, O Teatro de Louis Jouvet em São Paulo, *Clima*, n.3, ago.1941, p.195-96). Foi esta a marca fundamental do trabalho de Celi que, perdurou ao longo das suas atividades artísticas no T.B.C.

Entretanto, na sequência das encenações de Celi, precisamente a partir da realização de *Antígona*, de Sófocles e Anouilh em 1952, que se observam indícios do prelúdio de um movimento voltado para uma busca de novos sentidos para o teatro brasileiro. Certamente, uma tendência crítica cujas abordagens, condenavam a ideologia dos diretores italianos: "A interpretação diluída dos problemas coletivos, o seu pacto com as camadas mais conservadoras do público, sustentando-as num clima de valores universais, estáticos, irreversíveis" (Almeida Prado, 1987, p.23).

O internacionalismo do repertório e de um *gestual* de um ponto de vista técnico (em relação aos atores) do T.B.C., que várias vezes foram contrapostos à pesquisa nacional, de textos e de uma *gestualidade* brasileiros, o internacionalismo, da visão teatral desses diretores, seria, na opinião dos jovens da nova "geração de diretores", a expressão de uma ideologia burguesa, além da falta de um sentido político no ato teatral – do meio em relação à realidade – ou seja, teatro como consciência crítica da realidade. Condenava-se ainda o completo desinteresse (excetuado Ruggero Jacobbi)[177] pela pesquisa da forma e das raízes do gestual brasileiro. São ilustrativos dessas abordagens três exemplos possíveis de tornar mais claras estas críticas: José Renato[178] falando da pesquisa gestual do T.B.C. e do fato do texto brasileiro ser tratado com muita superficialidade pondera: "Eles preferiram pesquisar os tempos de Tennessee Williams – a amargura, a sofisticação intelectual que havia em outros textos americanos ou em Pirandello" (Zé Renato, *in*: Vannucci, 2000, p.15, anexo III). Gianfrancesco Guarnieri, argumenta[179] "Nós não queríamos reproduzir em papel carbono, em xerox, se diria hoje, tudo o que acontecia fora, como o T.B.C. vinha fazendo de uma maneira muito bonita". "O T.B.C. está fazendo muito bonito, se dizia, mas se é para ser cópia bonita, eu prefiro o original feinho. Eu acho que o T.B.C. podia e devia fazer outra coisa, devia se preocupar com o teatro brasileiro" (Guarnieri, *In*: Vannucci 2000, p.36 anexo III). E, Fernando Peixoto[180], observa: "É a qualidade do teatro do T.B.C. que gera na nova geração um fascínio pelo aprofundamento, pelo desenvolvimento da estrutura teatral, da linguagem da encenação. Essa geração abre para a realidade, entra num propósito de

[177]O interesse de Ruggero Jacobbi não apenas pelo gestual brasileiro, como também pela fala, foi demonstrado através das inserções de gírias que recheiam suas traduções, como por exemplo, no texto clássico *O Mentiroso*. No que concerne ao gestual brasileiro, o próprio Ruggero escreveu: "No meu *Arlequim*, de 1948, a maior dificuldade foi a de convencer o esplêndido Sérgio Cardoso a deixar um pouco de lado suas preocupações de elegância e a não fechar a porta aos espiritozinhos nacionais do moleque negro saci-pererê, do dançarino grotesco índio, do carioca carnavalesco. O resultado foi também estupor" (*apud* Berenice Raulino, *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no Teatro Brasileiro*, São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p.76).

[178]Ver Entrevista concedida a pesquisadora, autora e diretora Alessandra Vannucci. Rio de Janeiro 31 de maio de 1997.

[179]Entrevista concedida a Alessandra Vannucci. Residência do entrevistado; São Paulo. 22 de junho 1997.

[180]Entrevista concedida a Alessandra Vannuci. Residência do escritor, São Paulo, 14, de junho de 1997.

transformação da realidade também, no lado político". Dizia-se que "o que está no palco não é o homem brasileiro, os problemas que estão sendo discutidos não pertencem ao nosso quotidiano, o comportamento físico do ator, o jeito de falar, de se mexer, de se vestir e os conflitos em que ele está envolvido não têm nada a ver com o homem brasileiro". E conclui: "Então vamos pôr o homem brasileiro em cena" (Peixoto, *In*: Vannucci, 2000, p.34, anexo III).

De fato, coube ao Teatro de Arena de São Paulo, criado em 1953 por José Renato (1927-2011) "num exíguo espaço onde cabiam cerca de 180 espectadores e cuja cena media pouco mais de 3x4 metros, afirmar ideologicamente certas mudanças tanto no campo da dramaturgia quanto no desempenho dos atores. (Vargas 2013, p.115). Na procura por uma maneira nova de representar, o ator brasileiro deveria se "livrar do T.B.C.", na época ainda considerado um teatro padrão.

A ocasião tornava-se propícia. O Brasil transformava-se. Desenvolvimento era a palavra mágica. Em seu primeiro ano de governo, o presidente Juscelino Kubitscheck[181], em sua mensagem de "Ano Novo" proclamava: "O Brasil começou a mover-se e atuar, a pressionar tudo, para poder expandir-se" (*apud* Vargas, 2013, p.115). Gradativamente o nacionalismo tornou-se uma bandeira, o Brasil era considerado a *bola da vez*. Abriam-se perspectivas para propostas com conteúdo social mais explícito.

O país parecia haver adquirido confiança e autoestima, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. O nacionalismo, portanto, era a tônica do momento brasileiro. No teatro o objetivo central era montar textos e espetáculos nacionais, procurando um estilo próprio, brasileiro de representar. Isto, de fato, em oposição frontal ao T.B.C., que tinha por modelo o teatro europeu. A nova proposta guardava uma distância considerável em relação ao modelo de teatro moderno adotado pelo T.B.C. posto que este, aproximado de Copeau e do cartel, era derivado de uma vertente teatral francesa razoavelmente divorciada do naturalismo e do realismo crítico. Numa entrevista ao *Correio da Manhã*, em 1960, Augusto Boal definiria da seguinte maneira a postura do Teatro de Arena

> Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira, precisamos desenvolver os nossos estilos de representação. Realismo é realismo, em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando a fisionomia do nosso realismo teatral. Valemo-nos da experiência de Stanislávski, de (Elia) Kazan. Porém, tenha os defeitos que tiver, o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia. Erramos os nossos erros (BOAL, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 mar.1960).

[181]Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) foi presidente do Brasil entre (1956 e 1961).

Contudo, é possível perceber que, antes mesmo da guinada nacionalista, Augusto Boal já pretendia em suas encenações despojamento e simplicidade. “Tom coloquial, de conversa despreocupada e marcações objetivas” (*apud* Vargas, 2013, p.116), era a linha mestra na montagem de *Marido Magro, Mulher Chata*, de sua autoria. “Para uma dramaturgia tão clara em seus propósitos, voltada para a realidade política do país, para personagens tão nossas, e em cena falando quase do nosso lado, era necessário, segundo os mentores, um novo ator, inspirado no homem comum brasileiro”.

Segundo Boal:

> Nacionalizávamos a personagem estrangeira, ao passo que o outro grupo (T.B.C.) alienava as personagens nacionais. As personagens brasileiras que eles faziam, você olhava e dizia: “Essas personagens não têm nada de brasileiro”, ainda que se chamassem José da Silva ou João de Souza. (e conclui) no final dos anos de 1950, estávamos num momento especial de luta. Devíamos afirmar uma arte que não fosse totalmente guiada por padrões estrangeiros. (*apud* Vargas, 2013, p.116)

Relaciona-se esse ponto de vista de Boal, sobretudo, a um movimento de oposição à *alienação*, e à criação de um território poético enquanto resistência a uma forma de teatro prefigurado entre nós de tendência a um irrealismo estetizante, sem grandes compromissos ideológicos. Nesse sentido, cabe destacar que foram os Grupos Arena e Opinião os que, nos anos 1960, enveredaram pela exploração de uma poética nacional-popular. Um norte de alta potência deste movimento era o de afirmar um território de diferença em relação ao realismo adotado no T.B.C. enquanto manifestação predominantemente estética, e essa ação desvela, certamente, uma postura ideológica dessa geração dos novos diretores em relação ao próprio fazer teatral. “Cada vez que o nosso teatro se renova, que procura uma linguagem diferente está reagindo não só ao momento político brasileiro como ao próprio teatro”. “O que em última análise é também uma posição política, ainda que discutível. Isso quer dizer que, antes de mais nada, o teatro questiona primeiramente o próprio teatro” (Lima, 1980, p.22).

O desempenho do teatro de Arena, na visão de Maria Inêz Barros de Almeida (1987, p.21), torna-o original e importante “quando exprimindo as necessidades sociais do momento, eficiência artística e discurso teórico falam, enfim juntos, o português do Brasil”. Pela ótica de Décio (1996, p.68), “em verdade, o conjunto paulista não era popular nem por inspirar-se no povo, não se interessando em pedir-lhe emprestado técnicas e motivos artísticos, nem por dirigir-se especialmente a ele”, e sim, assinala Almeida Prado “por retratá-lo com genuína simpatia, e, mais ainda, por representar, real

ou supostamente, os seus verdadeiros interesses. Teatro de intelectuais de esquerda agiu sempre de cima para baixo, através da propaganda doutrinária".

Tal imagem, no entanto, precisa ser retocada, expressa Décio. O populismo no Arena, além de plataforma política e estética, também foi um modo de viver. Os seus atores, no que diz respeito à origem social, não diferiam talvez fundamentalmente dos do T.B.C. "Mas ao passo que estes se aristocratizavam, refinando elocução e maneiras para estar à altura dos textos estrangeiros, reflexos de sociedades mais civilizadas, o Arena, formado já em outra circunstância histórica, procedeu ao inverso" (Almeida Prado, 1996, p.68). Não apenas absorveu pessoas de nível econômico modesto como lhes deu condição para exprimir em cena esse lado de suas personalidades, não o julgando nem desairoso nem desprezível artisticamente, antes pelo contrário. Significativo, a tal respeito, é que tenha sido a primeira companhia profissional brasileira (com exceção do teatro de revista) a incluir permanentemente em seus quadros um ator negro. "Milton Gonçalves, utilizando-o com as suas qualidades interpretativas, e não somente naquelas peças em que a presença de um preto se tornava obrigatória" (Almeida Prado, 1996, p.68).

Leia-se, a propósito, o depoimento de Milton Gonçalves:

> É nesse trabalho que começamos uma maravilhosa troca de experiências. O que usávamos para representar era também o conhecimento de todas as nossas experiências de vida. Ainda hoje acredito que foi daí que começou a se delinear a nossa grande preocupação com o homem brasileiro. Cada um de nós representava uma área de experiência diferente da vida do brasileiro. O Flávio Migliaccio e eu éramos de bairros populares. Eu havia sido operário e o Flávio era filho de uma família que trabalhava em circo, que tinha essa fantástica vivência de uma forma de representação circense. (...) Essas coisas apareciam no nosso trabalho como atores (*Dionysos*, n.24, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978, p.91).

À medida que transcorre a década de 1960, é possível sentir cada vez com mais força um novo contexto teatral, que começa a exigir do público compreensão e reflexão crítica. As teorias brechtianas, bem como as experiências do encenador Roger Planchon, ativo desde 1953, passam a dominar os horizontes dos encenadores e atores mais jovens. A compreensão das novas relações entre cena e texto, por exemplo, mostrava-se avançada quanto às possibilidades narrativas do palco, produção daquilo que posteriormente Planchon nomeou escrita cênica. "Enquanto isso os filhos do T.B.C., olhando de longe as novas propostas, prosseguiam em seu ideário humanístico, procurando, teimosamente, uma amplitude universal" (Vargas, 2013, p.117).

Nesse sentido, nota-se que as estratégias de representação vivem em contínua transformação, em resposta ao âmbito global de comunicação e às condições sociais, também em permanente mudança, "Isso talvez explique por que a arte teatral, ao contrário de outras linguagens envelhece com tanta rapidez, por sua extrema dependência do contexto no qual ocorre". "Quando o meio é modificado, fica fora do jogo o que havia sido feito com a máxima participação dele" (Cornago, 2008, p.22).

Por essa perspectiva, é crucial ressaltar que a prática da *modelagem* do ator por Celi, aparentemente, funcionava como mecanismo teórico-prático de ensino/aprendizagem, procurando construir parâmetros objetivos, corporeidades, ou seja, buscando sedimentar uma estrutura utilizando instrumentos materiais, técnicos, operativos, a fim de substanciar o ator iniciante com tais instrumentos. O ator com essa base de ensinamento/aprendizado técnico saberia como gerar, como projetar a energia potencial do seu corpo na concretização de sua expressividade. O ator iniciante, supostamente, desprovido de parâmetros objetivos, não saberia como direcioná-la como manipulá-la no espaço e no corpo. Ele não teria o controle sobre esta energia potencial, não entenderia como poderia transformá-la em gesto poético e expressivo de maneira a direcioná-lo no espaço da cena. A Arte é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos materiais, operativos. Assim, segundo Burnier (1994, p.117) "as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos". "Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa se abandonar às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é *acordado*, *dinamizado*, e o remete a imagens muitas vezes longínquas e cruéis".

Essa será a segunda acepção da funcionalidade da plataforma: O corpo do ator é o lugar de onde emerge o *traço essencializado* do "realismo-puro" – presença humana, pulsante de excelência no plano da cena.

Em suma, a experiência dos atores como "material plástico", projetou o trabalho do ator no T.B.C. para outra dimensão – a da personificação autenticamente teatral. Na criação da máscara, na atitude corporal, nas inflexões, enfim, no comportamento cênico, da personagem. Numa ação estético-pedagógica de Adolfo Celi conscientemente voltada a desfazer os princípios da atuação do ator-estrela, sob os auspícios de um ideário fortemente marcado pela reivindicação poética da linguagem cênica do "realismo-puro".

3.3. Rastros da Plataforma: Especialização; Padrão Técnico Sonhado

> Sabemos, porém, que uma grande obra é a perpétua confrontação do homem com as reações do seu tempo, de um ideal com a vida, a perpétua demanda de ordem e de unidade, a incansável reelaboração de um propósito que se altera e parece desfazer-se logo que escapa do operário. (COPEAU, 2013, p.104).

Segundo Georges Banu (2005, *apud* Vaccari, 2014, p.174), "a sala de ensaio é para o encenador o que o ateliê é para o pintor e o escritório para o escritor. O lugar de uma gênese[182]". Dessa feita, o gesto observador de descortinar o universo desses espaços, ressoa na possibilidade de se conhecer de perto os movimentos do processo, ou seja, de onde e de que maneira emergem as obras de arte, em se tratando do teatro, os espetáculos. Desta forma, pode-se dizer que a curiosidade pela gênese de uma obra, abre caminhos possíveis para se tentar compreender sua semeadura em seus desdobramentos e sua germinação em seu desenvolvimento enquanto etapas de um processo.

No entanto, não há aqui, uma pretensão de se fazer uma gênese do traçado inicial do projeto estético de Adolfo Celi no T.B.C. Contudo, sem tentar seguir pela vereda dos estudos genéticos, certas considerações e conceitos desses estudos devidamente apropriados por Josette Féral (2013), devem ser considerados, a fim de contribuir para o curso do traçado e reflexões feitos a seguir.

De acordo com Féral (2013, p.568), o pressuposto que esteia os estudos genéticos, a partir de hipótese de Pierre-Marc de Biasi (2000), é de que a obra seria o efeito de suas metamorfoses e, desta forma, conteria a memória de sua própria gênese. Em face disso, a obra seria o efeito de um trabalho que deixaria *traços*, "resquícios que se depositam *na obra* sob a forma do espetáculo terminado e *fora da obra* sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada".

Um segundo ponto importante observado por Féral (2013) no que concerne aos estudos genéticos e no valer-se de *traços* como material de pesquisa é que existe, na atualidade, uma *fabricação de traços* como característica acentuada de muitos criadores e que deve ser levada em conta na análise genética. Ela refere-se, nesse sentido, a transformação de documentos privados em processo (cadernos de notas e etc.) em documentos públicos, muitas vezes no programa do espetáculo, evidenciando, dessa maneira, um desejo de chamar a atenção também para a obra em processo de *criação*,

[182]O vocábulo "gênese" vem do grego *génesis*, formado por *genos*, que significa nascimento, casta, raça, família e por *sis*, que é ação.

no viés que esta estabelece com a obra em espetáculo levada ao público. Sob esse prisma, a fabricação de traços, ou a publicação de vestígios de processo é uma particularidade altamente relevante para a descrição deste item da tese.

Em relação à utilização de *traços* como material de pesquisa, Maria Inês Barros de Almeida (1987, p.13), promove uma densa reflexão partindo do pressuposto que o nosso teatro, contextualizando-o no período imediato pós-segunda guerra, não vai estabelecer parâmetros reguladores nem opor resistências ao que vem de fora, ao contrário, "vai absorver e incorporar, tanto mais que recebia pronto um modelo de trabalho finamente especializado e metodizado". A autora, todavia, faz questão de ressalvar, como premissa indispensável, que os elementos essenciais do modelo – determinado por ela como um dado referencial para que não se distorcesse a sua leitura –, foram recolhidos em programas da época em foco, quando os diretores[183] em ação teorizavam sobre o lançamento de seus espetáculos, "permitindo-nos identificar seus propósitos, disposições e preconceitos estético-culturais".

Detendo-se em uma análise a partir de trechos dos programas do T.B.C. onde se condensam, segundo a autora, propostas perfeitamente identificadas ao plano geral de trabalho imprimido à companhia na sua fase mais opulenta e generosa, são manifestados alguns textos de Adolfo Celi, Luciano Salce e Flamínio Bollini, citados na obra, como exemplares reveladores de um sistema único de ideias, não obstante expostos de modo diferenciados, em estilo pessoal. Todos, no entanto, convergindo para pontos idênticos: "repúdio à improvisação, à espontaneidade; culto à crítica, à razão, à lógica; respeito ao texto como fundamento da pesquisa e da análise; a procura intencional e metódica da unidade e da regularidade do espetáculo" (Barros de Almeida, 1987, p.15).

> A transcrição destes fundamentos, que se provam eficazmente operados, fornece-nos dados indispensáveis à formulação de um modelo de teatro que, por necessidade de raciocínio, simplificaremos em quatro atributos básicos: *racionalidade, homogeneidade, disciplina, regularidade* – conjugados todos num mecanismo único para que o fenômeno teatral se realize como forma, ideia e profissão, considerada esta última condição fundamental para o prestígio do artista, integrado no mercado de trabalho do qual depende, obviamente, sua continuidade.
> O ovo de Colombo? Pois o ovo de Colombo, de pé, fixado, sistematizado. Orientando-se por este quadro modelar trabalhariam os

[183] A autora esclarece em seu estudo o seguinte: "a opção pelo discurso teórico de Adolfo Celi, Luciano Salce e Flamínio Bollini não representa aqui discriminação de outros, que a seu turno serão evocados como testemunhas válidas, mas o fértil período do Teatro Brasileiro de Comédia, entre os anos de 1951-1952, provocou-nos pela sua clareza e serviu-nos de veio orientador pela sua representatividade. As colocações teóricas desses três diretores, trabalhando alternadamente no T.B.C., são amostragens de um tipo de postura artística e profissional que funcionam como instrumentos de articulação lógica e seleção de dados para a determinação de um modelo". (BARROS de ALMEIDA, Maria Inês. Panorama visto do Rio: Cia, Tônia-Celi-Autran, Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p.14. Col. Ensaios).

> diretores estrangeiros de várias procedências, de Ziembinski e Morineau a Celi e Ratto, como trabalharam os diretores brasileiros, de Dulcina a Boal, cada um utilizando-o a seu modo, ajustando-o a inclinações ideológicas e comerciais (BARROS de ALMEIDA, 1987, p.15).

O modelo, é necessário que se esclareça, preexistia às colocações do grupo do T.B.C., mas foi por meio dele que se tornou inteligível e apreensível simultaneamente: "inteligível, porque debulhado em termos teóricos, apreensível porque concretizado às vistas de uma sociedade espectadora, lentamente atraída pela sua funcionalidade" (Barros de Almeida, 1987, p.15).

Estabelece-se por esse viés, a ideia de que será pela eficácia do tratamento dado ao modelo que serão obtidos resultados efetivos no quadro histórico do teatro brasileiro, pois é a partir das marcas deixadas pelo seu uso *sistematizado* que "se poderá rastrear um processo consequente de desdobramento de companhias, relacionando-se séries novas e origens idênticas e inaugurando-se, assim, aquilo que se pode considerar a *era genealógica do teatro no Brasil*. (Barros de Almeida, 1987, p.16, grifos meus).

Sob essa ótica, deve ser percebido, pela argumentação apresentada, que, num dos termos do modelo – a regularidade – continha-se a possibilidade implícita de continuidade. Desta forma, ao se processar a ultrapassagem de um termo para outro, estabelece-se de fato o quadro das genealogias dos nossos grupos teatrais, até então identificados pelas boas intenções, num lento trabalho esporádico em que alternavam-se boas ou excelentes realizações, mas fragmentadas, discordantes, de árduo e paciente trabalho de sua apreensão pelos espectadores.

> Sabiam eles – os diretores estrangeiros – entre as valiosas informações que se propunham a nos transmitir, a importância da coordenação de teoria e prática e que, formalizando-as em ações qualitativas simultâneas, no palco e na extensão da palavra analítica e didática além do palco, poder-se-ia construir num Brasil de muitos episódios e pouca tradição um trecho de história teatral inteiriço e coerente. (BARROS DE ALMEIDA, 1987, p.18).

Em sua avaliação, a estudiosa Maria Inês Barros de Almeida (1987, p.18), constata ainda, que sem o método que desse crédito ao modelo e sem o didatismo que o divulgasse, alargando-se o seu ciclo de influência, não se teria chegado à elaboração de um discurso unificado, abrindo, por assim dizer, o mais amplamente possível, os ouvidos "dos diretamente interessados em adquirir conhecimentos, no palco, aos que, na plateia, espontaneamente ou não, informavam-se do processo teórico-estético de um espetáculo, desde a emissão do texto pelo escritor até a criação daquele momento planejadamente único".

Por fim, sustenta ela:

> Um diretor fala, se exprime, elucida, rebate, analisa, corrige-se, conduz, induz e tudo isto através de palavras que serão retidas, repetidas, amadurecidas e confirmadas no papel impresso de um programa, de um jornal ou de um ensaio.
> Produzirá, assim, resultados eficazes, pela difusão sistemática de seu uso, o modelo que distingue racionalidade, homogeneidade, disciplina e regularidade como um código de valores, onde suprimir ou substituir um dos termos afetará o conjunto, como de fato afetou, quando da passagem da *regularidade* para a *continuidade*, dando procedimento à aparição de novos conjuntos, e determinando, assim, um dado original na história do teatro brasileiro – resguardados os atributos do modelo, quando o grupo estrangeiro se dispersa, por uma geração que não se entregará ao desbunde dos anos 1970, ignorando o irracionalismo, a desmedida, a disritmia como formas artísticas ou existenciais, geração esta cujos representantes mais insignes são Fernanda Montenegro e Paulo Autran, como foi Oduvaldo Vianna Filho, entre os mais moços, e ainda é Gianfrancesco Guarnieri (BARROS de ALMEIDA, 1987, p.20).

E conclui:

> Foi, a nosso ver, *a aquisição de um conhecimento especializado e a adesão a um modelo reconhecidamente familiar, que fixou, legitimou e empolgou a expressão nacional*, a partir da fase em que o Arena conjuga esforços para revalidar estilos e falas dispersas em múltiplos palcos, até então sem suficiente ressonância. Teria, assim, *o Arena desempenhado sozinho, por certo período*, numa operação de carga pesada, *o papel equivalente ao do longo e perseverante trabalho dos diretores europeus,* cabendo a estes *a fixação de um padrão de qualidade de espetáculo*, e àquele, *a fixação do prestígio da dramaturgia e do estilo nacionais* (BARROS de ALMEIDA, 1987, p.21, grifos meus).

Tomando como válidas as formulações de Maria Inês Barros de Almeida, é certo que se alcançou essa nitidez de leitura histórica pelos esforços e pela articulação coerente da eficiência teatral com o discurso teórico. Sua abrangência contribui, até mesmo, para a consolidação dos estudos teatrais como um campo de conhecimento dando visibilidade à partilha de experiências e relatos, refletindo sobre processos criativos particularizados. Pois, como reflete a estudiosa (1987, p.16), se entre todas as artes, já atualizadas ou no processo de se elaborar, poucas prescindirão da palavra para explicar-se, fortalecer-se, perpetuar-se, "o teatro fenômeno transitório e efêmero na fluidez temporal do espetáculo, será a que mais necessita de uma reflexão voltada para si mesmo, de uma expressão paralela, verbalizada, grafada, documentada, para que não se percam suas realizações e tradições".

Ainda na esfera das influências, Adolfo Celi foi, entre nós, um dos principais transmissores da cultura teatral europeia, nesse caso é notória a sintonia entre as

transformações do nosso teatro e a história mundial. O diretor marcou, em particular, a prática teatral brasileira e, em geral, fecundou a noção do ator como "material plástico" na cena nacional. Não é só o trabalho criativo, mas, sobretudo, os efeitos causados em nós pelas obras do realizador italiano, que abrigaram em si, uma experiência teatral importante para a formação dos nossos atores e da nossa linguagem cênica.

Assim, levando-se em consideração os alicerces de uma concepção da cena moderna que incluem: a ética da equipe, a reverência ao texto no centro da cena, a supremacia do diretor, anexados aos tópicos fundamentais à modernização, como a formação do gosto e a interlocução de conteúdos pelo texto, isto nos permite localizar, claramente, a existência de um conceito moderno de elenco, absorvido das diretrizes do moderno, junto à configuração do primeiro elenco contratado durante a fase de instauração do teatro de equipe no T.B.C. por Adolfo Celi.

O conceito de elenco se constrói, naturalmente, a partir da implementação de procedimentos. Lembrando ter colaborado na construção das técnicas e dos princípios artísticos do T.B.C., como o horror à improvisação, diz o diretor: "Consideramo-nos, no Teatro Brasileiro de Comédia, criadores da fórmula 'teatro de equipe' e, naturalmente, pretendemos continuar mantendo-a na nossa companhia, para que haja em todos os elementos cênicos e interpretativos o justo peso e o intérprete adequado" (Celi, "O elenco" Programa de lançamento da CTCA, *apud* Barros de Almeida, 1987, p.33).

Sob esse prisma, convém destacar que o teatro de equipe, teoricamente, é um "produto moderno"; por conseguinte seu domínio, bem como seus resultados estéticos, exige do ator uma prática de trabalho formativa, ou seja, um treinamento técnico e pedagógico capaz de fazer do ator um agente adequado e oportuno para o teatro dramático, onde a soberania do texto e dos autores é defendida de qualquer tentação de vaidade e histrionismo. No Brasil existia a falta de uma tradição de intérprete. À vista disso, é possível afirmar, que o conceito de elenco no primeiro T.B.C., delineado junto ao pressuposto do conjunto homogêneo contrário às hierarquias fundadas nas antigas convenções era o de *especialização* que se tornaria um marco de estilo exclusivo do T.B.C. – era *a moda da casa*. Atores-intérpretes esculpidos para a cena. Rigorosamente preparados à capacitação profissional, à adequação da experiência do trabalho em equipe e, igualmente, para ocupar o lugar que lhes fora atribuído pelo projeto renovador da cena teatral.

Não obstante, a adequação do conjunto, composto por talentosos intérpretes a equipe era colocada à frente do brilho individual, a partir das linhas determinantes de escalação e distribuição do elenco consideradas pelo empreendimento T.B.C. "A

modernidade supõe a maleabilidade absoluta do ator – hoje protagonista, amanhã figuração" (Brandão, 1994, p.222). Nesse sentido, pode-se ponderar que, em 1952 Sérgio Cardoso, por exemplo, participou de cinco das sete peças feitas pelo teatro. Mas de todas elas teve apenas *O Mentiroso* com as atenções inteiramente voltadas para o realce do seu talento. Em *Diálogo de Surdos* segundo Guzik (1994) criou uma personagem de ingrata construção, em *Inimigos Íntimos* dividia o protagonismo da cena com Cacilda Becker, nas *Antígonas* tinha papeis de importância relativa. "O jovem ator possuía mais carisma e ambição que isso" (Guzik, 1994, p.80).

De fato, conforme relata Nydia Licia ao final de 1952,

> Sérgio declarou não querer mais continuar no T.B.C., onde não via futuro para sua carreira. Apesar de prestigiado pela crítica e pelo público, jamais seria reconhecido oficialmente como o Primeiro Ator da companhia.
> Enquanto nós, atrizes, nunca discutimos sequer a posição de destaque de Cacilda – reconhecendo nela a figura maior do teatro –, entre os homens a situação era diferente: havia, além de Sérgio, Ziembinski, Paulo Autran e Maurício Barroso, todos atores de primeira linha. Nenhum deles admitia ficar abaixo do outro.
> Além disso, o que mais desgostava Sérgio era a certeza de que Celi nunca permitiria que ele dirigisse um espetáculo. E ele queria ser diretor. Seu interesse pelo teatro não se limitava ao simples ato de representar (LICIA, 2002, p.247).

Constatada a possibilidade de efetivamente ser o líder absoluto de um grupo, Sérgio não deve ter hesitado muito em deixar a companhia. E, ao sair, levou consigo Nydia Licia e Leonardo Vilar.

A saída de Sérgio Cardoso, forçosamente traz à tona a questão das dificuldades na convivência harmoniosa de astros da mesma grandeza. Os atores Ruy Affonso, Nydia Licia e Elizabeth Henreid, pelo olhar de Guzik (1983, p.80), não se encontravam no patamar de Sérgio, Cacilda e Paulo Autran – via de regra consagrados "cabeças de elenco" ou no mínimo atores de primeiro plano. "Estes, durante algum tempo partilharam as honras de formar um primeiríssimo time de talentos em harmonia. Mas na surdina, sem dúvida, disputava-se a primazia, a possibilidade de estrelar todas as peças, não algumas, a oportunidade de escolher o texto a ser montado".

Ainda conforme demonstrado por Guzik (1994, p.80), o fato marcante do afastamento de Sérgio Cardoso diz respeito à formação das dinâmicas internas que regem os grupos de teatro. Em teoria, dadas às condições nas quais se gerou o clima propício à renovação teatral no Brasil, com fundamentos que definiriam o combate à tirania do ator, nada seria mais adequado do que um conjunto como o T.B.C., composto por intérpretes de indiscutível talento, mas, integrados a uma equipe disciplinada por

rituais coletivos e critérios anti-virtuosismos estrelares. Na prática, porém, as coisas se processavam de forma diversa. Muito embora, não houvesse uma intenção deliberada de retornar-se aos esquemas das companhias centradas ao redor de um único nome, esquemas que estiveram em vigor nas companhias de Jayme Costa ou Procópio Ferreira. Sucede que o frágil equilíbrio capaz de manter unidos atores do porte de Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e Paulo Autran se rompia sem muito esforço, não sendo simples recompô-lo. "Atores desse calibre, personalidades necessariamente poderosas e fortes, tenderiam a optar, como demonstrou a realidade, pela possibilidade de dominar seu próprio espaço de modo inconteste. O episódio de Madalena Nicol se repetia".

Segundo Brandão (1994, p.222), na maleabilidade absoluta do ator suposta pela modernidade, encontra-se um primeiro grande limite da modernidade brasileira. Brandão argumenta que o T.B.C. não dissolveu inteiramente o comportamento básico da dinâmica anterior. "A sua redução do ator foi feita como conciliação, resultou em um novo *divinismo*, em prejuízo da noção de elenco". "Nunca o estrelismo, o vedetismo, chegou a se dissolver completamente, em benefício de uma nova compreensão do caráter do ator". Ela intui que serão necessários ainda muitos estudos e pesquisas para fechar questão neste ponto. Mas, ao que tudo indica, avalia ainda Brandão, é justo atribuir ao T.B.C. a formulação de um vedetismo novo, "cinematográfico", sofisticado, em contraposição ao anterior, popularesco, fundado muito mais em uma espécie de diva-deus *ex-machina*, nas artes do cômico e na exploração de uma sentimentalidade de tintas grossas.

> A nova origem de classe dos atores engajados no T.B.C. e no teatro moderno, agora em sua grande maioria oriundos da classe média, distantes das "camadas populares" e *sem nome* que fizeram a história dominante da categoria, nova origem esta responsável inclusive pela elevação do grau de formação escolar dos atores, foi uma influência importante para o surgimento deste novo *divinismo*, com a disseminação de uma ideologia do *gênio-artista* cara à classe média. (BRANDÃO, 2001, p.206-207).

Por essa via, no dizer de Marta Góes graças ao T.B.C., trabalhar em teatro estava deixando de ser uma atividade suspeita:

> A revolução que o T.B.C. promoveria na mentalidade do público e dos atores, *projetando o teatro para a categoria das atividades respeitáveis*, produziu depressa os primeiros efeitos. Um ano depois da inauguração, o produtor Oscar Ornstein convidou Abílio para apresentar *A mulher do próximo* no Rio de Janeiro. Paulo Autran substituiu Abílio. Cacilda estava ocupada em outra montagem, e desta vez, o papel principal foi interpretado por Nydia Licia. A imagem do teatro já tinha mudado o suficiente para ela se sentir inteiramente confortável naquela história de adultério. (GÓES, 2005, p.198, grifo meu).

A despeito de processos distintos e problemas internos, o que importa observar é que um padrão técnico de qualidade foi fixado. Referências *tebecistas* serviram de base para o trabalho das novas companhias difusoras da modernidade que surgiram em torno, entre essas referências podemos destacar a profissionalização incontestável da categoria (direitos trabalhistas) e a sua promoção social (sofisticação esvaziando o lugar de marginalização e gueto). Enfim, um conceito que se firmou e consolidou novos intérpretes, servos de uma nova ideia de teatro, o teatro de equipe, e, de direção. Grosso modo falo da geração de atores que tomaram parte no processo inicial da chamada Renovação cênica teatral, atuando no palco protagonista (o T.B.C.), em momento importante da história da cena e do ator brasileiros. Essas atuações, a bem da verdade, geraram trabalhos de atores de imorredoura lembrança como externam as análises críticas teatrais do período aqui estudado.

Por outro prisma, cada vez que se tenta definir a revolução teatral que se completa nesse momento da história do teatro brasileiro, como ponto de vista geral, coloca-se ênfase na sagração do *moderno* diretor teatral e no fim do teatro do Primeiro Ator. Essa visão crítica, supostamente, estaria, de certo modo, fortemente associada ao princípio nuclear das criações de Adolfo Celi, experimentado pelos atores da chamada "geração T.B.C." no ambiente laboratorial da companhia permanente. Princípio este completamente envolto sob o aspecto da linguagem de ruptura que é devidamente realizada nos espetáculos apresentados pelos servos e fiéis escudeiros desta nova ideia de teatro, na cruzada contra o império da cena de caráter improvisacional. Há neste ambiente, uma necessidade de terminar de uma vez por todas com uma arte fundada no primado do histrionismo.

Deste ângulo, percebe-se, ter chegado a hora de um teatro inteiramente dedicado ao evento cênico, e, à focalização do artista na essência de sua arte. Entrou-se, segundo a crítica especializada na "era de ouro" do teatro moderno brasileiro, ou seja, do primado do diretor sobre os malefícios gerados pela instituição do reinado do primeiro-ator-empresário. Assim, como bem nos ensina Walter Lima Torres Neto (2016, p.137) em seu ensaio sobre o "agente criativo": "Uma época de glória é sempre evocada em nome de valores que não são mais acessíveis, mediante as condições sociais de uma nova sociedade que gera, por sua vez, uma nova arte e uma nova atitude criativa".

Além disso, o estudioso chama a atenção para o fato de que a cultura teatral manifesta-se nos intervalos evocativos de uma memória teatral, especialmente a memória do espectador e do crítico. Essa manifestação da memória, no entanto, pode

traduzir também uma idealização acerca de uma época de ouro que, via de regra, é situada no passado "idealizado ou mitológico". Ora, a meu ver, para os manifestantes de dimensão evocativa o teatro da "época de ouro" sempre adquire uma cor nostálgica, quase desencantada. Será que isso acontece porque suas atividades de espectadores e críticos permanecem fundadas, para sempre, nos embates atritantes de concepções teatrais novas e concepções teatrais sedimentadas? Ou porque nenhuma outra concepção de teatro pode responder completamente à expectativa criada por esses? Como se o grande teatro já tivesse sido feito e que, naquela altura, só existisse uma arte "menor" agonizando entre um ranger e outro das tábuas do "velho teatro"? Para Neto,

> Esse tipo de pensamento, eivado de excessivas idealizações, acaba por projetar para uma instância no futuro que, de fato, redimirá o presente, a realização de um novo e excelente teatro. *Mas esse tipo de evocação também impossibilita a convergência entre o novo e a tradição*. Com isso, o teatro ou a arte do tempo presente escapa de nós, não é notada. Acaba sendo engolida pelas idealizações de passados gloriosos e futuros que nunca chegam e nos parecem sempre mais promissores. (NETO, 2016, p.138, grifo meu).

Nos dias atuais, no âmbito da cultura teatral brasileira vive-se quase que de maneira predominante a presença de um teatro de "grupo", cuja denominação vincula-se a uma concepção organizacional, mas também criativa. É possível pensar que a concepção de Teatro de Grupo[184] "negaria o modelo heroico (individualizado) ao propor valores ideológicos que estabelecem o lugar do coletivo como âmbito de contenção e propulsão do indivíduo, uma vez que o aprendizado e o projeto dos indivíduos se fariam com e no coletivo". (Carreira; Vargas, 2008, p.228, *apud* Neto, 2016, p.145).

Ao examinarem-se os programas de espetáculos brasileiros, como observa Neto (2016, p.145), há uma enxurrada de denominações, inimagináveis na primeira metade do século XX em termos de volume e acumulação de funções criativas ou apenas divisão do trabalho teatral no que tange ao trabalho autoral: "ator-compositor; ator bailarino; ator-criador; ator-colaborador; ator-pesquisador; ator-pensador; ator-imaginário; ator-leitor; ator-cênico; ator-performer; ator-dramaturgo…" A rigor, em todas essas denominações subjaz a reivindicação de uma postura menos marcadamente verticalizada junto ao processo de trabalho nas relações criativas. Esta, a seu turno gera

[184]Conforme Sílvia Fernandes (2013) é consenso entre público e crítica a importância do teatro de grupo na cena brasileira das décadas de 1990 e 2000. A proliferação de coletivos teatrais como Teatro da Vertigem, a Companhia do Latão, a Companhia dos Atores, o Grupo Galpão e o Ói Nóis Aqui Traveiz em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e outras capitais do país, é um fenômeno que surpreende e estimula todos aqueles que acreditam no caráter socializado da criação teatral. Além disso, pode-se afirmar que "o teatro de grupo inaugura uma criação em rede, que se desvincula da pesquisa específica da linguagem cênica para envolver-se em questões políticas e culturais em sentido amplo. É a partir do contato com outros pontos de vista sociais que o novo teatro coletivo se constrói". (FERNANDES, Silvia. A Encenação Colaborativa, 2013, p.352-353).

uma nova lógica de procedimentos criativos que inaugura, consequentemente, um comportamento criativo autônomo, que quase sempre se opõe ao texto teatral. "Simultaneamente *questiona-se o lugar disciplinador do moderno diretor teatral* que se responsabilizava pelo sentido atribuído à encenação". "Constitui característica da contemporaneidade criativa a flexibilidade das relações de trabalho associadas ao ambiente digital e à comunicação pela internet" (Neto, 2016, p.145, grifo meu). No circuito das artes, vale pontuar, essa condição propiciou a um grande número de artistas oriundos da era da informática a desenvolverem um comportamento multitarefa, idem no plano criativo e no plano da produção do espetáculo.

Em suma, decorrente da necessidade ou por simples opção, pode-se ver claramente uma ampla abertura das novas gerações de artistas para associações não lineares, postura que os leva a tomar parte em vários projetos criativos ao mesmo tempo. Ainda, de acordo com Neto:

> Essas novas propriedades comportamentais de fundo geracional (multitarefa; relação de informalidade e exercício de horizontalidades nas relações; pouca ou nenhuma hierarquização; flexibilidade nas etapas do processo; desejo de inovar sempre; tarefas e ações que devem fazer sentido para o sujeito, etc.) estão na base do denominado processo de trabalho colaborativo[185], o qual é menos uma reação radical ao trabalho individual de um autor e mais um sintoma da complexidade criativa na contemporaneidade globalizada. (NETO, 2016, p.146).

Em minha opinião, a razão pela qual, diferentes artistas do passado são "trazidos à vida" hoje e sempre, é que algum aspecto de sua obra se torna artigo raro "reciclável" por artistas vivos. Para, além disto, a ambição e a expectativa, sempre atualizadas nessas idas e vindas, de sermos também capazes de acrescentar algo concreto, único e inovador, aos *modelos* e feitos dos antepassados, tendo em vista os novos argumentos e as exigências estéticas do presente.

É na tentativa de contribuir para essa discussão, que retomo algumas considerações parcialmente tecidas em minha introdução sobre a plataforma conceitual estabelecida e colocada em ação por Adolfo Celi, que envolve a sua dinâmica de ensino junto aos atores, bem como a instauração da cena moderna no palco do T.B.C. Tais considerações levam, sobretudo, à indagação: Se fossemos explorar as ruínas da história dessa primeira geração de atores do T.B.C., o que poderíamos encontrar como herança

[185]Esse procedimento foi percebido inicialmente nos trabalhos do Teatro da Vertigem, na década de 1990. De lá pra cá, foi sendo adotado por outros grupos, tendo por base uma dinâmica criativa em que todos os envolvidos na montagem teatral: "colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências" (FARIA *et al*., 2006).

positiva e orgânica da prática pedagógica do "realismo-puro" à sensibilidade desmedida e à alta qualidade da performance do ator brasileiro? Para responder a essa pergunta, ou para somente esclarecê-la, é preciso relacionar com justeza o seu teor com o papel de grande influência, decisivo, de Adolfo Celi na formação da modernidade do ator no Brasil.

Sob este aspecto, é interessante chamar a atenção para uma situação peculiar referente ao T.B.C. Houve um histórico de ensaios laboratórios concentrados na pesquisa expressiva do ator, aparentemente, não condicionados a nenhum modelo atorial importado, mas, contudo, o T.B.C., foi acusado de fazer um teatro de imitação europeia, e de não ter conseguido alcançar um gestual, uma expressividade, uma prosódia verdadeiramente brasileira.

Dentro deste quadro, o processo de trabalho ao qual os atores foram submetidos, em particular por Celi, junto às práticas formativas nos ensaios laboratórios, não era, como foi visto, propício a fazer-lhes descobrir uma maneira de atuar pródiga em características nacionais, quer dizer, em trabalhar com ideia de buscar um gestual enraizado numa sensibilidade, num temperamento e numa tradição inconfundivelmente nacionais – proposta de representação dos grandes comediantes-histriões populares –, como buscou o teatro de Arena posteriormente. Mas antes, a incitar o ator a pesquisar sua própria expressividade na disposição conceitual em que se movimentava à procura de um realismo verdadeiro, a partir dos procedimentos metodológicos e técnicos operacionalizados por Celi. "Não é que esses imigrantes tivessem na cabeça algum sinistro plano de colonização da cultura brasileira. Vários deles chegaram inclusive, com o tempo, a integrar-se admiravelmente na nossa civilização, no nosso modo de ser e de pensar" (Michalski, 1983, p.200). Entenda-se, porém, que Celi estava inevitavelmente condicionado, sobretudo nesses primeiros anos de permanência no Brasil, pela formação que recebeu no seu país de origem. Esse condicionamento transferia-se, também inevitavelmente, aos atores que com ele trabalhavam. "Tenha em mente" diz Celi numa entrevista, "que eu falava quase que só italiano" (Celi, *in* Uma Atriz: Cacilda Becker, 1983, p.125).

No trecho a seguir Celi deixa claro suas convicções em relação às características do estilo nacional e a função de diretor no Brasil:

> Aqui no Brasil, onde o conceito de direção teatral já é bastante desenvolvido, (…) será oportuno encarar o problema da "mise-en-scène" sob um ângulo especial, ou seja, *além do método de estudo, contribuir para a unificação da prosódia brasileira e para a uniformização da maneira de representar, que seja, a expoente*

> *característica e natural do país*, tal como é o romance a arquitetura, a poesia ou a música.
> (...)
> Esse estilo, por assim dizer nacional, deverá, a nosso ver, apoiar-se sobre as bases interiores da inteligência, da vivacidade, da fantasia, do entusiasmo, da melancolia do povo, mais do que sobre os lados mais efervescentes, mais fáceis, mais demagógicos, mais improvisados, mais de efeito imediato, sem medição de consequências que, também, como em qualquer parte do mundo latino, são, deste último, as mais aparentes características.
> (...)
> Por isso a função de diretor no Brasil deverá ser, na nossa opinião, a de *individualizar esse estilo cênico em prol de um naturalismo de representação*, fora de concepções intelectualizadas e fora de exercícios vocais simbólicos e pseudo freudianos em que, à parte o efeito grotesco do resultado, sente-se logo, com evidentes exceções, é claro, uma frequente falta de sinceridade. (CELI, 1955, p.25, grifos meus).

Observa-se, na introdução da leitura, sob o ângulo particular da *mise-en-scène*, que as premissas de unificação da prosódia brasileira e uniformização da maneira de representar, que seja a expoente característica e natural do país, isto é, um estilo nacional, colocadas por Celi revelam a faixa de conscientização em que o diretor no Brasil deveria atuar, conquanto a referência às bases de construção de tal estilo sugira que a mesma seja apoiada, predominantemente, sob bases interiores da inteligência, da fantasia, da melancolia do povo, distanciando, de certo modo, as características de aparência efervescente, de efeitos fáceis e imediatos, que são encontradas justamente no estilo nacional de representação. Desta maneira, mais de ordem estética do que ética, ele apresenta seu ponto de vista artístico declarando que a função do diretor no Brasil deverá ser a de individualizar um estilo cênico em prol de um naturalismo de representação.

Celi estava atado ao repertório que remete inequivocamente ao panorama referencial de formação pela Accademia, repertório este que dominava e, consequentemente, priorizava em suas encenações. Lembrando que Celi em seu espetáculo abre-alas resolveu lançar mão da máxima segurança remontando pela terceira vez o drama realista de William Saroyan, com o título de *Nick Bar*: *Álcool, Brinquedos e Ambições*. Ressalte-se, ainda, ele não se sentia familiarizado e não teve, aparentemente, identificação afetiva com os costumes brasileiros para embrenhar-se pelo repertório nacional, que naquele momento, ainda não oferecia grande abundância de textos, quer dizer, em número proporcional ao ritmo das temporadas, nem registravam com a intensidade desejada os debates do palco contemporâneo de modo instigante e desafiador. Tirando Nelson Rodrigues, “cuja violência de linguagem lhe

parecia *carioca demais*, fora de suas possibilidades (com certo tipo de teatro alemão, Ernst Toller, Piscator), Martins Penna e Artur Azevedo, que lhe soava muito *água de rosas",* Celi não localizava na dramaturgia um autor que tivesse vontade de montar. "Gostava, sim, do humor inconsequente da revista e achava Silveira Sampaio 'extremamente inteligente e muito nosso: *scenette*, como sintetizou para Salce em 1949" (Vannucci, 2014, p.182-183).

Fica claro, assim, que o repertório estrangeiro parece atravessar de ponta a ponta as criações do diretor italiano que, selecionava o elenco para cada montagem conforme Vannucci com uma bateria de testes, escolhendo os atores pela sintonia natural com o repertório que ele tinha em mente. O que dá força à afirmativa de Michalski no que concerne às questões relacionadas à maneira de representar brasileira, e talvez responda às críticas lançadas ao T.B.C. sobre a não consecução do gestual verdadeiramente brasileiro:

> Ora, é evidente que *um intérprete brasileiro* dificilmente pode desenvolver uma maneira de representar brasileira trabalhando em cima de um repertório estrangeiro, desempenhando personagens em cuja composição psicológica e física a maneira de ser específica do homem brasileiro não encontra margem de realização. (MICHALSKI, 1983, p.201, grifo meu).

Está fora de dúvida que o recurso usual aos textos estrangeiros, por escolha formal dos diretores e por falta de textos locais, contribuiu para que a modernidade do T.B.C. fosse rotulada de "estrangeirismo", por conseguinte uma representação de imitação estrangeira. A despeito deste diagnóstico, em relação ao cosmopolitismo do repertório, destaca-se o que Décio (1996, p.49) escreveu: "Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pelo qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro".

No entanto, a sede de difundir o teatro moderno, na sociedade, sintonizado com o nacionalismo, o desenvolvimentismo e esquerdismo dos anos 1950, fez com que a pressão por brasilidade fosse amplificada em escala crescente durante a década, até alcançar o próprio palco do T.B.C.

No caso dos textos, a ânsia por originais brasileiros, descontado o caso de Nelson Rodrigues, de acordo com Brandão (2001, p.211) levou a uma oscilação curiosa: "Ela denuncia a dificuldade do moderno por decreto ou simples deliberação, em uma palavra a própria impossibilidade do moderno, estrutural". Para se chegar a esta constatação basta observar que a primeira temporada moderna de repertório estritamente

nacional em 1949, com a companhia Fernando de Barros (Tônia Carrero, Ziembinski, Paulo Autran) usou peças que de nacionais, tinham pouco ou quase nada, pois suas tramas eram ambientadas em tempos e terras distantes. Foram montados textos de autoria, respectivamente, de Henrique Pongetti, que se passava na Europa do século XIX, e de Guilherme Figueiredo, cuja ação transcorria na Grécia, situação colocada em relevo por Almeida Prado (1988, p.50).

O Arena transformou a busca do nacional em denúncia social, engajamento enriquecido, posteriormente a Abílio Pereira de Almeida ter proposto no T.B.C., no TMDC (Teatro Maria Della Costa) e na Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso especialmente a revelação das faces da elite.

> As opções realizadas, com as prováveis exceções de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, eram por reconhecimentos parciais, localizados ou até mesmo impossíveis, se for considerada a identidade social do público de teatro. Eram com frequência proposições exteriores à extração e à vivência de classe de público, assemelhadas ao jogo político do tempo, que também propunha o populismo e a aliança de classes. O impasse, afinal, acabou contribuindo para o fortalecimento do recurso à comédia – ao menos uma *exterioridade* – no dizer de Bergson – com o retorno de bilheteria mais garantido. (BRANDÃO, 2001, p.211-212).

Evidentemente, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues são nomes emblemáticos da nossa dramaturgia, acrescente-se a estes o de Ariano Suassuna formando, assim, a trinca de nomes superlativos do período. Além deles, ao longo de duas décadas[186] a produção de textos teatrais atrairia também, segundo Guzik (2013) os escritores Antonio Callado, Raquel de Queiroz, Lúcio Cardoso, Guilherme de Figueiredo e Raimundo Magalhães Júnior, os médicos Pedro Bloch e Silveira Sampaio, os jornalistas Millôr Fernandes e Henrique Pongetti, o advogado Abílio Pereira de Almeida, o engenheiro agrônomo João Bettencourt.

Por outro lado, se o internacionalismo, segundo Almeida Prado (1996, p.50) estimulou certos setores, não deixou de inibir outros. É o caso dos candidatos a encenador. A este respeito o crítico enfatiza que encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum, ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direção (caso de Antunes Filho), "ou iam buscar nas

[186]As principais tendências formais e temáticas que conviviam nos palcos brasileiros no final da década de 1950 e início da década de 1960 segundo Welington Andrade "eram veiculadas pelas "peças desagradáveis de Nelson Rodrigues", a comicidade popular de Ariano Suassuna, o misticismo e o fanatismo religioso explorados por Dias Gomes, a saga rural de Jorge Andrade e o teatro político de clara vocação para a forma épica de Bertolt Brecht, identificado na dramaturgia de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho". Em outra frente de trabalho, aponta o autor "certa continuidade da estrutura formal e do espírito do teatro de revista e do cabaré literário europeu era identificada nos shows musicais, na linha de *Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, com forte engajamento político" (ANDRADE, Welington. "O Teatro da Marginalidade e da Contracultura", 2013, p.239).

fontes, de preferência na França e nos Estados Unidos, os conhecimentos que lhes abririam as portas do teatro. O momento era de aprender em silêncio, ninguém arriscando a confrontos prematuros e desiguais".

Neste sentido, o texto "Altera-se o Perfil de Nossos Intérpretes" de Maria Tereza Vargas (2013), é um exemplar revelador de certas marcas de rápidas e radicais mudanças que ocorrem em meados dos anos de 1950, nas estratégias de representação na história da cena brasileira, as quais me referi no item anterior. A mudança radical aconteceria, segundo a historiadora quando uma simpática geração de jovens diretores brasileiros começa a aparecer no Rio de Janeiro, matizando um pouco o que é chamado de interpretação própria da "Geração T.B.C.", que no momento inicial era vista por eles até com certa euforia, mas depois de algum tempo começa-se a colocar reparos.

Alguns desses diretores vinham de estágios no exterior, outros formaram-se no Rio de Janeiro, no Conservatório Nacional de Teatro, ou na Escola de Teatro Martins Penna. Maria Clara Machado (1921-2001) foi aluna de Régis Outin, em Paris, e de Laban, em Devon; Eros Gonçalves (1919-1973) observou teatro na França; João Bethencourt (1924-2007) fez direção em Yale; Augusto Boal (1931-2009), dramaturgia na Columbia University; Alfredo Souto de Almeida (1923-1996), Léo Jusi (1930-2011) José Maria Monteiro (1923-2010) e Geraldo Queiroz (1925-2004) iam se aperfeiçoando na prática após concluírem seus cursos. Independentes, despojados, livres da sobrecarga da sapiência estrangeira muito presente nos italianos de São Paulo, conseguiam imprimir uma dinâmica menos convulsa junto aos seus jovens atores, o que, certamente, iria possibilitar interpretações mais leves e sutis, menos intensa do que as praticadas nos vários estilos, muito marcados, de cada uma das encenações do T.B.C.

Convém ressaltar que, como aponta Vargas (2013, p.114), alguns desses diretores começaram a dirigir originais brasileiros, no momento em que Paschoal Carlos Magno, em 1952, resolveu incentivar novos dramaturgos, encenando-os em seu Teatro Duse. Os textos ali apresentados, de Hermilo Borba Filho (1917-1976), Maria Inêz Barros de Almeida (1925-2017), Antonio Callado (1917-1997), Rachel de Queiroz (1910-2003), Aristóteles Soares e Francisco Pereira da Silva (1918-1985), "por sua brasilidade, tocaram certamente atores e diretores, exigindo-lhes um caminho natural, sem artifícios, nem volteios". Um desses citados jovens diretores, José Maria Monteiro (1988, p.154), rememorava, numa entrevista dada em 1988, que fora ele o primeiro brasileiro a dirigir uma peça de Nelson Rodrigues (tratava-se de *A Falecida*, em 1953), de uma maneira carioca, verdadeiramente brasileira, porque até então "Ziembinski fazia espetáculos europeus com as peças de Nelson Rodrigues".

Acrescente-se a isso o que pontuou João Bethencourt, em 1956:

> A peça brasileira de certo nível é quase sempre uma boa oportunidade para o ator brasileiro. E é natural que assim seja. Retratar uma atmosfera cultural que não é do ator, por força oferecerá maiores dificuldades que uma personagem cujo modelo o intérprete talvez encontre pelas ruas. (BETHENCOURT, 1956, p.06).

Por esta senda, Vargas (2013, p.114) propõe a seguinte indagação: "Não seria um bom exemplo disso o fato de que a quase estreante Glauce Rocha (1933-1971), que participou do Teatro Duse, poder ser considerada, num certo sentido, a precursora de um tipo de atriz que irá se impor a partir da década de 1960. Dessa ótica, pode-se considerar que a abertura dos caminhos para a atuação dos novos diretores brasileiros, a partir de textos nacionais, está completamente engatada a uma forma de representação "brasileira" também.

Entretanto, os questionamentos do novo teatro dos anos 1950 estão muito distantes de nós. Aqueles que fazem teatro hoje e refletem sobre ele, não deveriam ficar indiferentes à luminosa constatação de Copeau (2013, p.105): "A sociedade de certa época tem o teatro que merece. Bem mais: ela quase sempre tem o teatro que pede. E do encontro entre a demanda do público e a resposta que o teatro lhe dá é que resulta a incalculável pujança da nossa arte".

Sob esse prisma, nota-se que a fixação de um padrão de qualidade em nosso teatro profissional, levando-se em conta os paradigmas estéticos que embasavam a renovação, que se dá num espaço teatral "tradicional", como o T.B.C., se explicará pela maciça influência europeia no teatro brasileiro no pós-guerra. Nesta fase, reconhece-se que, pelas conjunturas de fatores econômicos, políticos, culturais e sociais, e pelas próprias razões do teatro brasileiro, que os efeitos de tal influência tenham sido decisivos naquele ambiente e tempo precisos. Diga-se de passagem, que o internacionalismo dramatúrgico, parecia ser um valor para a indústria cultural que se afirmava em São Paulo naquele momento. Décio de Almeida Prado, com vigoroso poder de síntese, ligou o fenômeno ao processo, na seguinte argumentação.

> O espírito do T.B.C. parece sobreviver no que os mais jovens costumam chamar com uma ponta de ironia ou indiferença de teatrão – o teatro resolutamente empresarial, as peças bem feitas, não importa se nacionais ou estrangeiras, os espetáculos ricos e caprichados. Nem eles desapareceram de nossos palcos, nem decaíram artisticamente, nem perderam o prestígio junto ao público. Há diferenças, no entanto. Outro é o sistema de produção, desde o desaparecimento das companhias estáveis. Cada espetáculo é uma unidade isolada, resultado da reunião mais ou menos provisória de pessoas – empresário, autor, diretor, cenógrafo, atores cujo compromisso não ultrapassa o termo das representações. Esse constante reagrupar-se, se assegura uma exata distribuição de papeis, não havendo ninguém no elenco contratado de antemão, impede o desenvolvimento de qualquer programa o longo prazo. Ora, a formação de um estilo e de uma personalidade própria, é que, caracterizando cada companhia, dava, ao se passar de uma para outra, a sensação imediata de progresso. Sem contar que a boa qualidade profissional já não provoca surpresa ou admiração nesta fase em que todos os setores da vida cultural brasileira vão-se livrando do ranço amadorístico. Realizações que seriam saudadas entusiasticamente não há muito tempo, quando representavam no mínimo a consolidação de territórios pouco explorados, ou são aceitas hoje em dia com naturalidade, nada mais do que isso, ou despertam uma ligeira reação de tédio, em face do *déjà vu*. (Expressão que entrou com força devastadora no vocabulário crítico nacional). (ALMEIDA PRADO, 1996, p.125-126).

A partir de todos os relatos apresentados neste capítulo, é possível afirmar que no interior e no entorno das análises do primeiro e segundo sentidos da funcionalidade da plataforma de Celi feitas nos dois itens anteriores, já existam os alicerces sobre os quais se ergue o projeto artístico-pedagógico do T.B.C. e que os percursos seguintes são, de certa forma, apenas uma corroboração, um desenvolvimento e uma consolidação deste projeto. Consolidação que não implica uma estagnação de ideias, afinal projeto é percurso, movimento, e o T.B.C. não fecha as cortinas com a saída do encenador italiano. Nesse sentido, uma série de ações, dentre as quais, os espetáculos realizados por ele, e pelos outros diretores estrangeiros, materializaram, de certa maneira, os desejos dessa companhia teatral e, portanto, concretização de projeto, o que vem demonstrar a continuidade clara deste percurso artístico iniciado por Adolfo Celi.

Este período, que vai desde a estreia de *Nick Bar* em 1949, até a saída de Celi do T.B.C. em agosto de 1955, ou seja, aproximadamente seis anos e oito meses de trajetória, inicia-se com a fase do ciclo da potência, transitando pela noção de "realismo puro" a partir da qual são cimentados os princípios do trabalho do ator junto à plataforma estético-conceitual de Celi e ainda, pela materialização do perfil profissional do ator-intérprete: a formação dos atores no trabalho e na criação dos usos dos instrumentos – que é a técnica, culminando na formação do eixo das ações performáticas dos atores – a teatralização do *gesto.* Conteúdos, mesmo que trabalhados

em cores diversas, concediam absoluta atenção à ligação com o aprendizado do ofício do ator e aprofundavam todos estes aprendizados.

A longa citação abaixo, cuja publicação data do ano da saída de Celi do T.B.C. tem o propósito de deixar bem claro os seus princípios estéticos, que se completam com o último parágrafo da reflexão:

> Aqui no Brasil, será oportuno encarar o problema da encenação sob um ângulo especial. A nossa experiência pessoal nos permitiu chegar a algumas conclusões sobre o estilo cênico nacional. Certas ou erradas essas conclusões foram o resultado de um *esforço constante de buscar o naturalismo cênico* e uma sobriedade contra um defeito que encontramos repetidas vezes no nosso trabalho cotidiano: o ator médio brasileiro gosta, antes do público, do efeito que consegue. É um comentador do próprio efeito, um comentador de si mesmo. Por essas razões, vive às vezes no palco numa completa solidão narcisista, porque o público não pode participar quando lhe é negado o direito de pressentir, de adivinhar, quando tudo que acontece no palco é declarado e ao mesmo tempo sublinhado, quando não pode se identificar, relembrando experiências vividas. O ator, no palco, deve ser um precursor de todas as manifestações humanas, de todas as manias, de todas as modas e tendências expressivas de sua época. Falta ao nosso ator o culto da pesquisa interior, da sobriedade interpretativa, a procura da expressão do próprio íntimo mais recôndito, é comum encontrar realizações, às vezes admiráveis, mas extrovertidas. *É indispensável que o ator acredite em si mais do que em sua aparência exterior, acredite em si intimamente*, não em entrevistas concedidas ou em propaganda organizada, *acredite na sua missão educativa e perca o medo do público*. No dia em que isso acontecer, desaparecerá o culto e a ditadura da direção teatral na sua expressão demagógica. O melhor diretor é aquele cuja presença ninguém percebe, dizia Nemiróvitch-Dântchenko. O diretor voltará a ser um dos humildes componentes no espetáculo. A nossa missão terá talvez acabado: recomeçará a nova era do ator. O ator, aqui e no mundo inteiro, espera um sinal, a deixa para entrar: *vamos tentar dar-lhe a deixa certa*. (CELI, 1955, p. 24, grifos meus).

Esse fragmento expõe, teoricamente, um dos caminhos adotados por Celi para a conexão explícita entre o teatro de diretor e a ideia de modernização da cena, pelo qual se instrumentalizou uma prática pedagógica em favor de certa perspectiva estética – o naturalismo cênico – e do aprimoramento dos recursos técnicos, dos artistas.

Há sem dúvida, estes fortes componentes nos trabalhos de Celi, já percebidos desde o primeiro ciclo (que nomeamos ciclo da potência, delineado no item 2.2. desta tese), uma vez que sua maneira peculiar de trabalhar acabou frutificando, crescendo. Mas afinal, cabe perguntar qual seria a *deixa certa* da missão estético-formativa, aos atores do T.B.C., para que encontrem a *estrada certa* na busca de um estilo de representação, na proposição do "realismo-puro"? A meu ver, talvez, a ideia da "deixa certa" possa ser tomada como o fio condutor, a instância decisiva de todo o processo de

direção, a chave da criação diretorial que abre o processo de Celi a partir do trabalho de mesa, (cujo trecho foi citado no item 1.3.2.) “Para um diretor, o estudo de uma peça, e o espetáculo que se segue são os reais valores cronológicos de sua vida”. “Não um trabalho de rotina, mas a conquista de uma nova etapa do próprio acontecimento humano, a quase certeza de estar deslizando sobre um terreno interior que veio à tona de repente, sem aparente esforço” (Celi, 1955, p.24) À sua reflexão, acrescenta que no decorrer dos ensaios, sente-se, em determinado momento, a *aproximação do transcendente* e a urgência de manifestá-lo. Essa urgência lhe parecia ser *segredo dos grandes intérpretes* e *guia* para o diretor que quisesse apontar-lhes o caminho, a *deixa certa*.

Nesta reflexão, evidencia-se um desejo forte do diretor de contrapor a realidade política, social e, estética a uma noção de arte espiritual. Desse ponto de vista, não seria tão disparatado identificarmos nas atuações oriundas das escavações, prospecções cênicas de Adolfo Celi fortes traços de certas noções stanislávskianas.

“O seu eu mais secreto, mais íntimo, mais profundo” (Stanislávski, 2017, p.566). Esta expressão é utilizada por Stanislávski conforme Gusmão (2020), ao tratar do “si mesmo” do ator, num processo de ensaios relatado em um de seus livros, que mostra uma das noções de “eu” que estava em jogo nas suas proposições. A noção essencializada de “eu” utilizada pelo mestre russo está em diálogo com uma concepção igualmente substancializada das obras literárias, salienta Gusmão:

> O processo de leitura deveria (...) partir do que Stanislávski chama de “aspecto exterior da obra” (Stanislávski, 1993, p.72), diretamente acessível para nossa consciência, e ter como ponto de chegada a “essência espiritual, que na maioria dos casos, só é acessível ao inconsciente, transmitida pelo escritor e depositada por ele de modo imperceptível em toda a obra” (Stanislávski, 1993, p.64). São identificadas, assim, duas grandes dimensões de uma obra literária: uma exterior, formal, construída por formas verbais, eventos representados, uma série de acontecimentos facilmente mapeados pela consciência do leitor; e outra espiritual, oculta, localizada nas profundezas da peça, geradora dos próprios eventos captados pelo consciente, mas abordada apenas pelo inconsciente. Nessa dimensão espiritual da obra é que se localizaria seu “superobjetivo”, noção a qual Stanislavski recorre tantas vezes em seus textos para indicar as linhas de força espirituais que geram a obra. Segundo ele, “o superobjetivo é a chave da obra” (Stanislávski, 1993, p.139, *apud*, GUSMÃO, 2020, p.78-79)

Dessa perspectiva, é possível sustentar, então, a hipótese de que na raiz dessa especificação – o “superobjetivo” localizado na dimensão espiritual da obra – estaria a matriz do jogo estético no processo laboratorial de Celi em relação ao trabalho do ator com o texto. O diretor recorreria a dispositivos de trabalho específicos e práticos para

produzir uma dinâmica entre o "eu" do ator e o texto. Exemplo disto pode ser encontrado na ideia de dissecar acuradamente o papel e o texto nos ensaios de mesa da companhia tendo como ponto de chegada a essência da obra. Ideia que pautava, cuidadosamente, o pensamento de Celi e refletiria suas pulsações criativas ao por a representação em movimento. Dessa feita, não se trataria de colocar em cena o real dos corpos (jeito de andar, atitudes, reações), mas de colocar *presença*.

Para Gusmão (2020, p.80) pode-se perceber na perspectiva de uma grande parte da obra stanislavskiana, que "o trabalho do ator em sua relação com uma obra literária teria como lugar privilegiado de desenvolvimento um mundo essencializado e espiritual". Isto firma nossa compreensão de que "ali se encontrariam seu "eu" profundo e inconsciente, a essência espiritual da obra e seu superobjetivo criado por uma força também espiritual de um autor". Por essa via o autor sinaliza: "Esse lugar é apresentado por Stanislávski como 'o centro da alma', onde 'os sentidos humanos vivem em estado natural e orgânico'" (Stanislávski, 1993, p.138, *apud* Gusmão, 2020, p.80). Seguindo nessa direção, é possível chegar ao alcance do entendimento de Stanislávski "a partir de uma lógica binária que separa um 'dentro' e um 'fora'", que um momento relevante do trabalho do ator se daria neste mundo interior profundo, onde se processa a ação do espetáculo, noção que, como ressalta Gusmão (2020, p.80) "jamais deveria ser entendida como uma simples movimentação física dos atores em cena". "A ação cênica é o movimento que vai da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interior para o exterior, da vivência para a encarnação" (Stanislávski, 1993, p.105, *apud* Gusmão, 2020, p.80).

Podemos recuperar este pressuposto como um meio para erguer uma ponte entre o ponto essencial para Stanislávski referido acima e o trabalho do ator em relação à obra literária na dinâmica de Adolfo Celi. Este ponto essencial pode nascer e tomar forma de ideias tais como a "des-personalização", a "des-mecanização". Embora com diferentes interesses, o ponto essencial para Stanislávski é realçado numa marca particular do trabalho de Celi com os atores, num ponto essencial do "des-mecanizar" os clichês expressivos do ator mirando desmontar a falsa verdade de sua expressão.

Desse modo, como explica Gusmão (2020), podemos identificar o ato da leitura dos atores como uma atividade necessariamente profunda, inconsciente e espiritual.

> Se, em muitos fragmentos, o diretor recorre a dispositivos de trabalho específicos e objetivos para produzir um jogo entre o "eu" do ator e o texto, em muitos outros, este contato é debatido como um encontro de profundezas interiores, onde a consciência não consegue agir com muita clareza. Assim, em diversos trechos da obra de Constantin Stanislávski, ler bem é colocar em contato *unidades essenciais pouco*

> *observáveis pelos sentidos, o que confere uma particularidade, talvez mística, a seu entendimento de tal atividade.* (GUSMÃO, 2020, p.80-81, grifo meu).

Com base nessas noções apresentadas pode-se avaliar que o método pioneiro de Stanislávski nos processos de criação do teatro moderno, teve, sim, grande impacto nas investigações do trabalho do ator realizada por Celi. Para além disso, seria o caso de lembrar que o método de atuação do grande mestre russo – célebre paradigma do teatro moderno – encontra-se presente em muitas proposições contemporâneas.

Assim, ao se pensar nas inquietações de nossa época é interessante seguir a lógica da proposição de Massa (2008), explicitando, ainda que os diretores na atualidade se recusem a depender da tradição para a escolha das peças ou de um tipo de representação, a desconstrução supõe necessariamente um legado. Como mostra o autor, o diferencial em relação às poéticas do passado é que essas influências não chegam a imprimir um enfrentamento em oposição umas às outras. Na verdade, os ventos que trazem as manifestações contemporâneas começam a chegar aproximando características que em outros tempos eram consideradas distantes, contrárias ou até excludentes. Pela grande diversidade de gênero e estilo, é possível encontrar-se numa mesma obra incontáveis formas.

Para Massa (2008, p.47) "Mesmo a pluralidade poética do contemporâneo esquiva-se da delimitação do cânone: não há um único paradigma, como foi Sófocles para a poética clássica, com seu *Édipo Rei*". Além disso, ouve-se, com frequência, o tema da fragmentação da cultura e da arte contemporânea. Como a pós-modernidade convoca ao não alinhamento, legitima-se pela afirmação da contradição, a coexistência de gêneros díspares que estabelece um jogo de contrários que não se curva aos limites inflexíveis. Longe disso: "o teatro de nosso tempo rompe com as margens e fronteiras unificadas ao deglutir certas culturas e não mostrar claramente se a intenção é defendê-las ou repudiá-las, dado que se utiliza delas como meio de expressão". "A intertextualidade torna-se o movimento essencial na escrita que transpõe enunciados anteriores ou contemporâneos, e aparece através da alusão, da paródia, do pastiche e de todos os tipos de reminiscência e reescritura".

É oportuno trazer à baila a pergunta lançada para Celi por Júlio Lerner: – Pergunto a você: em que medida você acredita que contribuiu concretamente para o desenvolvimento de Cacilda como atriz? Celi responde:

> – Eu creio – e não só em relação à Cacilda, mas também em relação aos demais atores que tive a sorte de conhecer e ajudar a crescer – *que consegui dar a todos*, principalmente a Cacilda, que era muito receptiva, *uma capacidade de fantasia muito boa nas pesquisas das emoções***.** Essa fantasia chegou quase à loucura em determinados momentos de contrastes de voz, de altura. (CELI, 1955, *In*; Fernandes e Vargas, 1983, p.124, grifo meu).

Como já foi dito, os princípios e modos de fazer eram itens explícitos desde o começo no projeto teatral do diretor. Estes foram se definindo gradativamente em urdidura com a personalidade de Celi. O processo de definição nunca se amparou em meras posições programáticas, porém sempre em intenso trabalho de pesquisa e experimentação, instigado pela inquietação artística. Pode-se inferir que Celi, era movido, justamente na busca de alcançar a excelência na arte, trabalho em que o ponto de partida era a prática, o exercício da feitura de forma observada e compulsiva, e o ponto de chegada não só a obra acabada que resulta disso, mas ainda o estudo e a observância dos resultados em face dos propósitos, a reflexão subsequente com fundamentos nos elementos providos pela observação e pesquisa.

A decisão foi tomada e em agosto de 1955 Adolfo Celi anunciou aos jornais que ia se desligar da empresa de Franco Zampari para fundar sua companhia, a Cia. Tônia-Celi-Autran (CTCA), sediada no Rio de Janeiro e com intenções voltadas às práticas mambembes de viagens mirando a divulgação cultural no interior do país. "Nós queríamos viajar, coisa que nunca tínhamos feito no T.B.C., um teatro com os pés demais afundados na terra de São Paulo. E queríamos mais liberdade na escolha do repertório". Zampari ficou arrasado. "O gesto aventureiro de abandonar situação estável e segura, sugere que se reconheça o desprendimento da atitude". (Barros de Almeida, 1987, p.35). Na saída Celi não foi ingrato e fez questão de manter boas relações com o empresário que o considerava a alma do T.B.C. Usando de diplomacia o diretor comparou o T.B.C. à "ameba que, ao dilatar-se muito, acaba se dividindo em duas". "Quanto mais elencos houver, tanto melhor será para o teatro brasileiro. Daí a nossa saída não trazer prejuízo". (*O Estado de São Paulo*, 31 ago.1955).

Está fora de dúvida – pelo alcance do padrão técnico sonhado – o tão falado *padrão internacional*, pela indubitável repercussão, e pela influência no momento da renovação do desempenho atorial, Adolfo Celi faz jus ao lugar que ninguém lhe contesta de pioneiro do projeto moderno na cena tebecista em que conciliava sua *alquimia da transformação* e a paixão dos jovens atores brasileiros.

É possível defender que o acento principal desta elaboração das especificidades de Celi junto ao projeto artístico-formador do T.B.C., deve ser procurado,

primordialmente na própria atividade criativa, isto é, nas montagens realizadas, através das quais Celi diferenciou o T.B.C. qualitativamente por meio da atenção dispensada ao trabalho do ator. Em síntese, propostas que tinham, também, o caráter pedagógico no processo de criação, uma vez que funcionavam como lugares pedagógicos de demonstração de *trilhas abertas*, de vielas, de possíveis rastros deixados para serem, ou não, seguidos[187].

[187] "A geração da década de 1940 foi se moldando à geração da década seguinte. O trabalho realizado na maioria das vezes de forma intensa deu aos artistas, em pouco tempo, todas as regras da profissão. O que muitas vezes se chamou, levianamente, de preciosismo e "estrangeirismo" foi fruto de alguns anos de estreita colaboração entre ator e diretor. Jardel Filho moldou sua força nas sucessivas experiências com Ziembinski; Cleyde Yáconis diz que, com Adolfo Celi, aprendeu duas coisas: ouvir e pensar. Na verdade, as duas gerações souberam ser fiéis aos primeiros ensinamentos, da mesma forma que permaneceria para sempre (embora atentos às várias solicitações) algo intrínseco em sua natureza. Seria o que poderíamos chamar de cerne de seu destino artístico. Assim, a doçura de Sônia Oiticica, trabalhada por Itália Fausta em *Romeu e Julieta* foi aplicada em sua Madame Clessy (de *Vestido de Noiva*), no grupo Tapa, em 1994; a contenção de Paulo Autran presidiu todas as suas criações; a tragicidade de Cacilda Becker, consequência de uma infância e mocidade difíceis, fez nascer em nossa primeira atriz traços interpretativos muito pessoais, uma mistura de agressividade e ternura; doçura, ironia e uma pequena dose de sarcasmo, trabalhadas artisticamente por Silveira Sampaio, estão presentes em Tônia Carrero; Beatriz Segall não deslembra Sadi Cabral perscrutando à exaustão os movimentos do corpo e da alma de suas personagens; um senso de poesia e altivez no que fazem ou faziam (recordação de O'Neill e de Abdias do Nascimento, seus primeiros mestres) envolvem, ou envolveram, Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo; a vibração de Nathália Timberg (um ponto positivo de Ester Leão, mas mitigado pela permanência nos últimos anos do T.B.C.) é a sua característica primeira; o prazer, a dedicação ao trabalho e a humildade perante as personagens construíram Maria Della Costa; Vera Nunes segue a leveza de Tônia Carrero, com quem participou de um elenco estável em 1949; Nicette Bruno, dando primazia à alegria e simpatia, traduz em seu tempo de comédia o que aprendeu com Dulcina; a racionalidade, às vezes traída pela emoção, presente em Cleyde Yáconis e Nydia Licia; a amálgama proposital de influências e divergências fazem a arte de Fernanda Montenegro; a tranquilidade de Othon Bastos e Sebastião Vasconcelos trazem riqueza à nossa história interpretativa; e Walmor Chagas integra-os com perfeição às regras de uma interpretação exigida pela modernidade. (VARGAS, 2013, p.113-114).

Capítulo 4 – PATRIMONIO FOTOGRÁFICO: CACILDA BECKER – A *PROVA DOS NOVE* DA ARTE DO ATOR NO T.B.C.

Por natureza o teatro é uma arte essencialmente eventual, condenada a viver apenas na lembrança e, por vezes, no coração dos seus espectadores. É uma contradição almejada pela fotografia o desejo de imortalizar o instantâneo. Desse modo, a fotografia é "a oportunidade histórica de fixar a imagem transitória das gerações de artistas e de determinadas formas de arte" (Lima, 1989, p. 16).

É interessante observar aqui que a produção artística do T.B.C., desde o início, não se restringe aos espetáculos. É um claro objetivo dessa companhia – como foi visto ao longo desta tese – fundar uma nova forma de produção de arte e para isso esmera-se, com consciência histórica, em produzir documentos sobre o seu trabalho. No que concerne aos critérios de manutenção da estrutura empresarial do novo teatro: seriedade e competência comunicativa. O trabalho devia chegar a alguém, conquistar a plateia! Em vista disso, os modelos europeus são retomados, não apenas sob a ótica da supremacia conceitual, mas da eficácia e da expansão do "produto". Esta ação tem forte significado, todo um sentido social para uma produção, altamente valorizada, que também dialoga com eventos contingentes para a atração do público à sua sala. Nesse sentido, por trás destes eventos existia uma eficiente secretária (Vannucci, 2014), que se ocupava em telefonar para as redações, fornecendo notícias diárias – e material fotográfico – sobre o andamento do novo teatro vendendo o "padrão internacional" dos resultados. No caso das fotografias, constituem uma fonte no sentido de ampliar a difusão da ideia de uma obra acabada, sólida, estável, resultando da perfeita consonância entre o novo projeto artístico e a execução, que se faz habilmente com a contribuição das imagens. As fotos eram produzidas, entre outras finalidades, para a publicidade dos espetáculos, como parte das estratégias de lançamentos constam registros tomados antes mesmo do fim dos ensaios. Ressalte-se que a publicidade do T.B.C. é feita durante longo tempo pelo mesmo fotógrafo alemão, radicado em São Paulo – Fredi Kleemann (1927-1974).

Este brevíssimo recorte, me instiga a tentar certa organização em torno de elementos conceituais que integram abordagens da iconografia teatral, para o entendimento das motivações e dos efeitos da fotografia de cena, no sentido de revelar estratégias artísticas e empresariais refletidas nos modos de produção de cena, nas quais a imagem fotográfica, teoricamente, passa a ser tratada como "evidência histórica", indicando as oportunidades e os desafios do uso do elemento visual para compreender

outros períodos históricos.

Levando-se em conta, um conjunto de características relevantes para o artefato da fotografia, é importante salientar, inicialmente, o que concerne ao contexto de criação e aos seus usos. Como Chiaradia (2011) nos lembra recorrendo a Sontag (2004), o objeto fotográfico tem seu uso delineado em contexto específico, todavia, seu significado original tende a tornar-se rarefeito, quer dizer, ao contexto que delineia qualquer uso imediato da fotografia, colam-se outros contextos em que "tais usos" são esgotados, e em consequência vão perdendo a relevância. A fotografia pode ser caracterizada, assim, pelo processo de modificação de seu emprego inicial, superado "por usos subsequentes – de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida". (Sontag, 2004, p.122, *apud* Chiaradia, 2011, p.93-94). Portanto, a alternância de espaço e de situação onde cópias fotográficas são visualizadas as tornará diferentes, pois "cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado", (Sontag, 2004, p.122, *apud* Chiaradia, 2011, p. 94), ou seja, o significado é, na verdade, o uso conferido a cada foto, pois, como sugere Ulpiano Meneses (2003), não podemos esquecer de "tomar as coisas visuais antes de mais nada como coisas, que podem prestar-se a diversíssimos usos – entre os quais os documentais, conforme as situações e não por essência ou programa original" (Chiaradia, 2010, p. 35).

Em relação à fotografia de cena e os ângulos de sua abordagem, encontra-se um lugar para possível reflexão, junto as questões trazidas por Chiaradia (2011), sobre o que queremos das fotografias de cena afinal? "Queremos que elas nos "enunciem" sua existência, queremos percorrer seus caminhos de produção, circulação e consumo, queremos que elas nos "falem" sobre a interação entre seus produtores e seus receptores" (Chiaradia, 2011, p.40). Busca-se tratar aqui de imagens que têm como referente uma "atuação", isto é, são uma representação de uma representação, ou, além disso um "evento para olhar" (Dubois, 2004, p.153, *apud* Chiaradia, 2011, p.39). Apostando no rastro de alguns vestígios da série fotográfica de Fredi Kleemann (Berlim 1927-São Paulo 1974), que trabalhou junto ao T.B.C., em São Paulo, preservando a dupla identidade de fotógrafo e ator, na tentativa de que essa perspectiva nos ajude a melhor compreender, num primeiro momento, o modo global de produção dessas fotografias de cena e sua relação com a trajetória do T.B.C. e seus atores. "As fotos de teatro tiradas por Fredi Kleemann têm sido muito utilizadas como documentos, testemunhos de *um período e de um modo de representar que já desapareceram*, deixando poucos vestígios tão preciosos como esses" (...). "Pede-se ao leitor, em outras

palavras, que veja o que está diante de seus olhos, sem buscar por trás o Teatro Brasileiro de Comédia (...)" (Almeida Prado, 1993, p. 94, grifo meu).

A observação do crítico chama a atenção para um provável questionamento a respeito da real capacidade de visualizarem-se as fotos de cena de um ponto "estratégico" do qual estas podem mostrar; encarando-as, assim, sob o efeito da perspectiva de Phillippe Dubois (2004), ou seja, apenas como "evento para olhar". Mas, insistindo na pergunta: Qual seria o interesse despertado por fotos de cena que não detêm a capacidade de nos transportar a um palco passado? Na perspectiva de Prado "a série desses instantâneos (no sentido de que toda fotografia capta um só instante), quando somados, restitui-nos, se não o desempenho dos atores, ao menos a atmosfera artística que os cercava, evocando sugestivamente uma parcela do que foi vivido por uma geração inteira," e que, "sem essa espécie de *aide-mémoire* gráfica, fixaria ainda mais perdido entre vagas recordações" (Almeida Prado, 1993, p.95).

Usando com maestria o claro-escuro, Kleemann construiu, segundo Chiaradia (2011), por meio do seu trabalho fotográfico, uma leitura particular da obra teatral realizada pelo T.B.C., e também parte de sua história, para quem não assistiu seus espetáculos. Já quem esteve presente àqueles espetáculos, por sua vez, pode obter nova experiência, que vai além da mera recordação, pois que as imagens produzidas pelo fotógrafo-ator-documentarista da companhia que, naturalmente, conhece o processo de criação de cada espetáculo, evocam distintas e inusitadas relações entre a cena passada e seu atual espectador.

De certa forma, a cuidadosa produção das séries fotográficas de Kleemann, e o padrão estabelecido nas suas fotos, refletem e enfatizavam o rigor no acabamento, beleza, arte que estão sempre reunidos na cena tebecista, com a finalidade, de atrair o público consumidor, para conferir e aplaudir as extraordinárias criações artísticas. O "bom gosto", a grandiosidade das apresentações e a imponência de todos os espetáculos são uma característica constante desta produção teatral, e definia parâmetros. Por outro lado, em grande medida o conjunto dessas fotografias auxilia em um processo de construção, quer dizer, enaltece a imagem bem-sucedida da "nova cena" e ao contrário ilustra, a fase de declínio que acercava a "velha cena" e os grandes nomes do palco nacional. Quanto aos primeiros espetáculos fotografados para o T.B.C., de 1949 a 1950, "prevalecem as fotos fechadas nos atores, com pouquíssimos planos médios. A partir de 1950 (e até 1957), inicia-se então o esquema que amplia os tipos de tomada, mostrando maior preocupação em documentar o espetáculo" (Chiaradia, 2011, p. 129).

Nas imagens panorâmicas do espetáculo é possível ver o conjunto da cena,

consequentemente podemos observar “a caracterização do ator, o tipo de espaço cênico, a criação dos objetos, o desenho da luz e a relação proporcional de cada um desses elementos. Registrando a combinação desses traços, a imagem da cena refere-se a um objeto estético que resulta de todas essas escolhas” (Lima, 1989, p. 42).







Imagens 1, 2, 3 – Fotografias do espetáculo "Um pedido de casamento". Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo[188]

[188] http://bjks-opac.museus.gov.br / Último acesso em 26 dez.2024.



Imagem 4 - Elizabeth Henreid, Rachel Moacyr, Carlos Vergueiro, o menino Domingo Diehl, Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Waldemar Wey, José Renato. Em primeiro plano: Eugênio Kusnet, Celia Biar e Maurício Barroso em Seis Personagens à Procura de um Autor, de Luigi Pirandello, Foto: Fredi Kleemann. Arquivo Multimeios - C.C.S.P. Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.



Imagem 5 – Fotografia do espetáculo "Assim é, se lhe parece". Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo



Imagem 6 – Fotografia do espetáculo "Assim é, se lhe parece". Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo



Imagem 7 – “Os intérpretes de Pirandello preparam-se intensamente”. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



Imagem 8 – Os atores Raquel Moacir, Waldemar Wey e Maria Augusta durante os ensaios. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo



Imagem 9 – Fotografia do espetáculo “Para onde a terra cresce”. Fonte Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



Imagem 10 – Paulo Autran, Maurício Barroso e Luciano Pessoa. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



Imagem 11 – Maurício Barroso, Tônia Carrero e Paulo Autran. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



Imagem 12 – Tônia Carrero e Paulo Autran. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Entretanto, nas imagens que registram as encenações do T.B.C., o desempenho do ator continua sendo o traço mais forte da composição. De alguma forma, segundo Lima (1989), o trabalho dos diretores italianos permite aos atores manter a força da personagem que domina um entrelaçado conjunto de elementos cênicos: "Isso é resultado, naturalmente, da concepção do espetáculo unificada por um diretor, e não da determinação do ator em sobressair-se como indivíduo" (Lima, 1989, p.42).

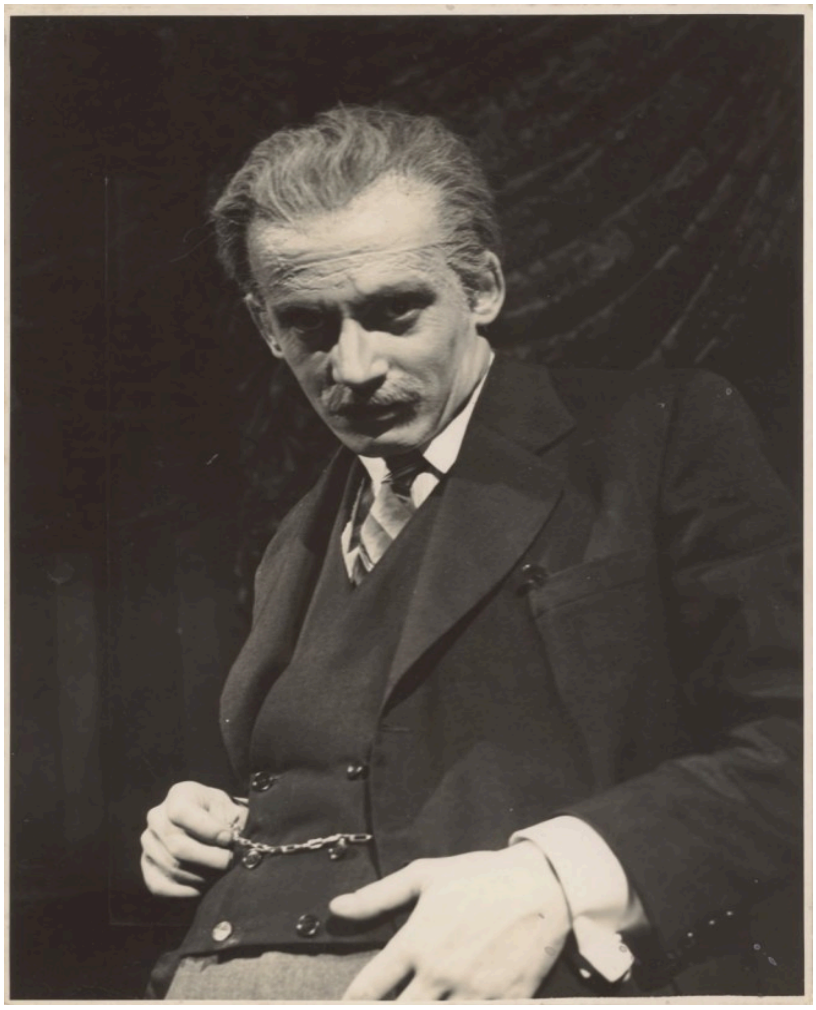


Imagem 13 – Sérgio Cardoso no espetáculo "Seis Personagens, à Procura de um Autor". Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Atitude também importante é o olhar para as imagens do exercício do ator no T.B.C., que primava, pelo treinamento voltado à capacidade de construção em diferentes gêneros de textos e espetáculos. Tomando como base a análise de fotos do ator Paulo Autran, realizada por Meiches e Fernandes (1988), esta marca evidente da construção da personagem teatral transparece nas fotos documentais da época. Muito embora, as fotos não sejam instantâneos de cena, e sim fotos posadas para a máquina "Rolleiflex" de Kleemann, o que, na verdade, poderia salientar os indícios dessa aparência "construída", refere-se a um teatro que impele o travestimento do ator, alardeia as expressões faciais, e recorre ao uso da maquiagem de maneira expansiva. De Paulo Autran, por exemplo, é possível ver, conforme descrição significativa encontrada por Meiches e Fernandes através do estudo das fotos de espetáculos onde ele participou, essa versatilidade como uma característica geral do T.B.C. "Falamos dos grandes olhares, das espiadelas com rabo de olho, que ocupam a sua cara inteira em peças como

Uma Certa Cabana, *O Grilo na Lareira*, onde a expressão facial construída alude às intenções evidentes que recheiam os diálogos" (Meiches; Fernandes, 1988, p.79).



Imagens 14, 15 e 16 – Fotos de Paulo Autran. Fonte: Meiches, 2007.

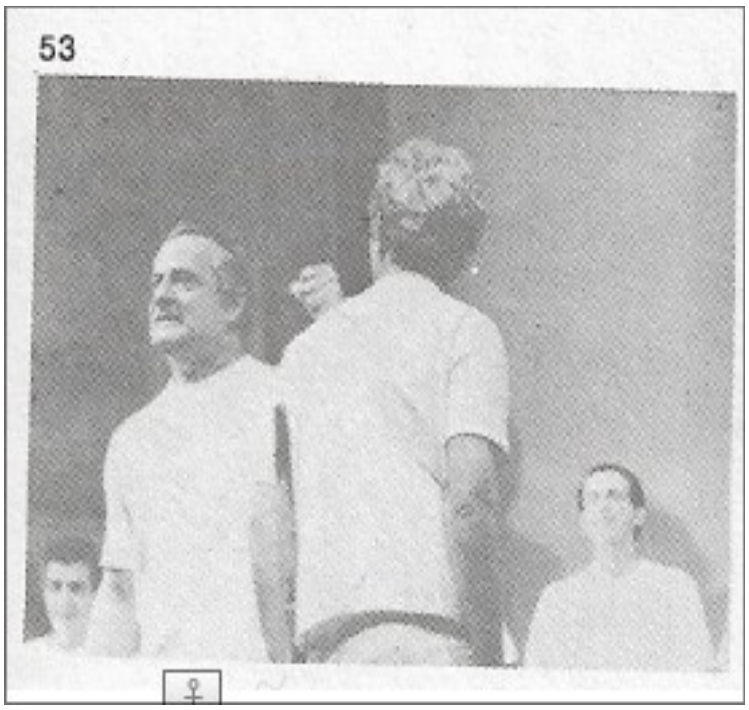


Imagem 17 – Foto de Paulo Autran. Fonte: Meiches, 2007.



Imagem 18 - Foto de Paulo Autran. Fonte: Meiches, 2007.



Imagens 19, 20 e 21 – Fotos de Paulo Autran. Fonte: Meiches, 2007.

Pelos registros historiográficos da carreira de Paulo Autran, é possível afirmar, que o ator lança mão de recursos certamente herdados de acervos técnicos construídos em outras épocas teatrais, os quais incorporam-se ao seu trabalho e abrem portas para arejar novas ideias. Nesse sentido, os autores observam que, não obstante, o *close* captando a expressão do rosto – ângulo preferencial de Kleemann – se dê intensamente nas imagens, grande parte daquilo que os novos tempos inserem às teorias teatrais da

interpretação parece aflorar desta face construída; nela, a expressão sentimental, supostamente, ganha um lastro interior de fôlego maior, uma certa plenitude na interpretação que resulta por encobrir os recursos esfarrapados de "estilo" incorporados.



Imagem 22 – Cartaz de anúncio das peças de Anouilh e de Sófocles. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

Tal plenitude, teoricamente, seria fruto de uma conquista que acontece passo a passo na carreira do ator, e diz respeito a uma elaboração acurada de personagem. Focaliza, portanto, um espetáculo total, um eixo de criação em torno do qual giram as ideias do espetáculo, e é capaz de evidenciar, de acordo com a perspectiva referencial que se opera, um recurso específico para a construção do papel. No entanto, como sublinhado por Meiches e Fernandes (1988), esta é uma, possível, interpretação inteiramente calcada no que se depreende das imagens fotográficas. E é na medida da complexidade de sua interpretação que pode-se sugerir que: "A fotografia preenche os requisitos para ser a mais poderosa das ferramentas, aquela que é capaz por excelência de mentir, iludir com os dados do real". "E essa capacidade de gerar equívocos assume tanto maior alcance quanto maior for a aparente semelhança da cena representada com a sua imagem, numa perspectiva mimética" (Figueiredo, 2005, p.73).

Não obstante, uma das constatações que os documentos do T.B.C. permitem é a

incrível transformação do ator em diferentes peças. “Quando confrontadas, as diferentes interpretações do mesmo ator têm características tão particulares que é compreensível, mais uma vez, que o público frequente assiduamente todos os espetáculos para contemplar a transformação de Cacilda Becker numa criatura inédita” (Lima, 1989, p.42).





Imagens 23 e 24 – Fotos de Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.



Imagem 25 – Foto de Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.



Imagem 26 – Cacilda Becker em “Maria Stuart”, no T.B.C. São Paulo, setembro 1955.



Imagem 27 – Cacilda e Ruy Affonso em “O Anjo de Pedra”, no T.B.C. São Paulo, agosto de 1950.

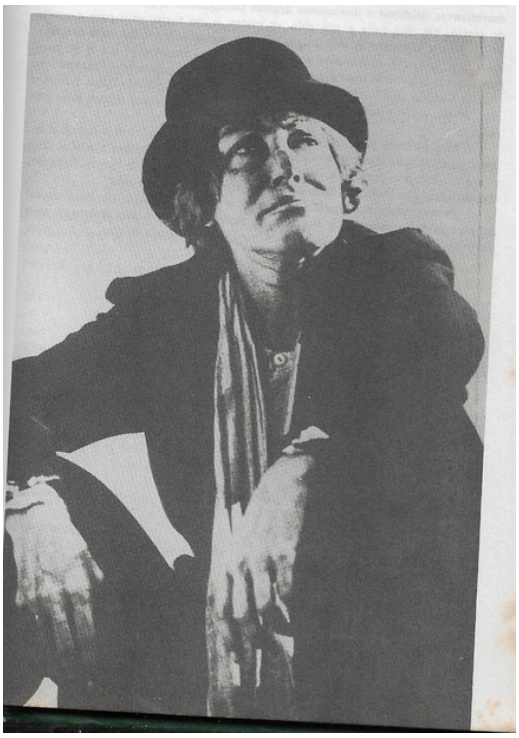


Imagem 28 – Cacilda Becker em “Esperando Godot”. Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.



Imagem 29 – Cacilda Becker entre Fredi Kleemann, Walmor Chagas e Ziembinski, em “Adorável Júlia”, último espetáculo no T.B.C. Rio de Janeiro, agosto de 1957. Fonte: Prado, 2002.

Quem Tem Medo de Virginia Woolf?, de Edward Albee.
Tradução de Nice Rissone. Ato III, Cena 1.



Imagem 30 – Cacilda Becker em “Quem Tem Medo de Virginia Woolf?”, de Edward Albee, Ato III, Cena 1. Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.





Imagens 31 e 32 – Fotos de Cacilda Becker. Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.



Imagem 33 – Cacilda Becker no espetáculo "Gata em Teto de Zinco Quente". Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.

4.1. Cacilda Becker – A *Prova dos Nove* da Arte do Ator no T.B.C.

> (…) Até que ponto eu penetro dentro de uma personagem e ela dentro de mim, não é fácil dizer. Em poucos momentos eu e a personagem nos tornamos uma coisa só – artisticamente – e daí uma permanente insatisfação. Persigo essa fusão com a personagem, uma quase osmose, e quando ela não vem sinto-me frustrada. Sei que, na maior parte das vezes, sou apenas intérprete. Mas há uma diferença grande entre ser intérprete e ser a personagem, não perdendo completamente a noção da própria personalidade, mas continuando a gente a mesma e sendo também o que escreveu o autor. Acho que só atingi completamente esse estado de graça em *Pega Fogo*, na *Antígone* de Anouilh e em algumas cenas de outras peças. Penetra-se a personagem em toda a sua intimidade, no presente, no passado e no futuro, e não apenas naquela fração de vida que é o tempo do espetáculo. Sou capaz, por exemplo, de representar por minha conta o *Pega Fogo* adulto, além do que está na peça de Jules Renard. A isto eu chamo criação. *Não quero ser sempre mero instrumento do autor, mas a própria obra, vivendo também momentos de plenitude*. (CACILDA BECKER, Cacilda por Suas Ideias – O TRABALHO DO ATOR, *In*: Fernandes e M.T. Vargas, 1983, p.53-55, grifo meu).

Tendo como ponto de partida o primeiro documento do conjunto de fotos de Cacilda Becker nos espetáculos dirigidos por Adolfo Celi, procuraremos situar as imagens desta atriz através da relação que a mesma mantém com o processo inicial de atualização técnica dos atores da companhia permanente do T.B.C., e de criação dos personagens apoiada nos projetos de encenação de Celi a partir de métodos e técnicas de trabalho deste diretor. Os ensaios[189] de Jacó Guinsburg e Maria Tereza Vargas sobre a representatividade de Cacilda no meio teatral, e de Yan Michalski sobre seu estilo de interpretação, cederam vários – e preciosos – fios deste enredo, bem como depoimentos deixados por Cacilda, depoimentos de colegas que com ela contracenaram ou colaboraram no decorrer dos anos, e finalmente testemunhos pessoais de diretores que compartilharam com Cacilda momentos e processos das execuções de seus monumentais trabalhos.

[189]"Cacilda: a face e a máscara" e "Cacilda Becker, um estilo de interpretação". *In*: Fernandes, Nanci, Vargas M. Thereza. "Uma atriz: Cacilda Becker". São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 205-304; p. 177-204.



Imagem 34 – Cacilda Becker como Kitty Durval, no espetáculo "Nick Bar" no TBS, 1949, São Paulo. Fonte: Prado, 2002.

"Passaram-se muitos anos e hoje devo dizer que é a primeira vez que falo sobre Cacilda outra vez, depois de 30 anos", diz Celi em resposta ao seu entrevistador Júlio Lerner ao ser interrogado sobre o contato pessoal e profissional que teve com Cacilda Becker no T.B.C., a personalidade artística, o estilo de Cacilda como atriz e etc.

O primeiro encontro entre Celi e Cacilda, aquele "impacto imediato" causado por uma "estranha impressão" que ela deixou no diretor quando a viu em cena, acabou se revelando um detalhe importante para o passo à frente que irá ligar de forma definitiva atriz e diretor. Eu comecei a compreender a língua lembra Celi. "Comecei a compreender também essa mulher: os tesouros que tinha dentro de si, de sensibilidade. E começamos a falar muito: falava-se horas e horas pela noite adentro; sobre aquilo que deveria ser assim, como deveria ser uma certa maneira de trabalhar…" "E começamos uma relação muito concreta de amor pelo *métier,* no qual verdadeiramente o trabalho era muito superior àquilo que podiam ser certos problemas pessoais, sentimentais. E comecei a conhecê-la e a admirá-la…" (Celi, in: Fernandes e Vargas, 1983, p.116)

> Nós ficávamos horas num barzinho, bebendo: eu tomava um uísquinho longo, e ficávamos horas num desses barzinhos da… da… Ah! Não me lembro. Daquelas ruas que saem por ali da Paulista. Naquele tempo não era tudo assim, não. E ficávamos comendo salada de batatas e falando sobre teatro. Nós conseguíamos falar sobre aquilo que poderia ser o teatro… Mas horas e horas. E ela tinha uma tal maneira, uma tal vontade de ouvir! E eu contava os meus sonhos, aquilo que queria realizar. Como gostaria de ter, agora… como gostaria de ter tido, naquele tempo, esse gravador que temos agora, por exemplo, para relembrar tudo aquilo que foi. Tenho certeza que alguma coisa se perdeu desses bons sonhos que foram embora para sempre (CELI, *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.120).

– "Você consegue lembrar-se de algum desses sonhos?" indaga o entrevistador Júlio Lerner.

– "É difícil, mas certamente a gente imaginava um mundo diferente, um mundo perfeito demais", responde Celi.

Ainda segundo Celi, a atriz tinha alguns defeitos técnicos, mas era capaz de usar esses defeitos a serviço de uma interiorização profunda. "Esse fato na Cacilda – essa fé, esse fervor que ela tinha, que a levou a viver só para aquilo: a sagrada missão do teatro – me perturbou profundamente". A fúria espantosa da entrega emocional de Cacilda, que Celi habilmente conseguia verter em teatro puro, enlaçou os dois em comunhão numa única jornada. Celi tornou-se indispensável. A atriz estava sempre com todos os poros abertos para receber os ensinamentos do diretor. O "meu" diretor, declarava Cacilda. Celi era o mestre, o guia que poderia conduzi-la ao topo – ser uma grande atriz.

Uma atriz arrebatadora, como Eleonora Duse ou Sarah Bernhardt, cuja vida seguisse eternamente de mãos dadas com a Arte.

Na primeira montagem de Celi para o palco da Rua Major Diogo, a peça de William Saroyan: *The Time of Your Life* ou, na versão brasileira: *Nick-Bar*, coube a Cacilda desempenhar o papel de Kitty Duval, a mocinha que os desvios da vida haviam convertido em prostituta, quando o seu maior sonho era ter sido uma grande atriz. "Kitty Duval é alguém. Há nela pureza irada e orgulho feroz", destaca Saroyan em sua caracterização de Kitty Duval numa rubrica da peça.



Imagem 35 - Cacilda Becker com Maurício Barroso, no espetáculo "Nick Bar", São Paulo, 1949. Fonte: Prado, 2002.

Nesse sentido, o diretor que na época se declarava fiel seguidor do texto, certamente acompanhou no essencial o viés proposto pelo dramaturgo. Mas também era inevitável que lhe imprimisse uma inflexão pessoal, um desenho talvez menos idealizado, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, como de certo modo deixa transparecer na própria versão que deu da personagem, muitos anos depois, na entrevista de Júlio Lerner:

"Uma prostituta com toda a amargura de uma profissão um pouquinho poetizada por Saroyan (…) Tinha sempre, como em todo Saroyan, o lado poético, de compaixão, de piedade pelo gênero humano". "Aquela personagem também não era – e não é – uma personagem realisticamente idealizada: era poeticamente idealizada. Então tinha uma certa síntese na maneira de se expressar". Cacilda, de berço pobre, não conseguia "conter-se" na frase: "eu não tenho uma casa, eu quero ter uma casa" já que era isso

mesmo que a atriz sinceramente sentia. Então, o diretor fez com ela um longo trabalho. "Porém os resultados foram bons" (Celi, *in*: Fernandes & Vargas, 1983, p.119).

Tratava-se, assim, de um gênero de figura que despertava a faísca interpretativa de Cacilda, uma atriz que se distinguia como percebe o próprio Celi, pela capacidade de identificar-se com "os aspectos mais dolorosos do homem e da mulher". Arriscando mais um passo em sua carreira, pôs os seus vinte oito anos e um talhe tanto físico, quanto psíquico, que caíam qual uma luva sobre o papel a ser representado, a serviço da personagem criada por Saroyan e de sua dramática poesia do sofrimento. Atriz visceralmente psicológica não hesitou em lançar mão dos recursos de uma intérprete que já havia aprendido, por exemplo, com Ziembinski e Turkow a extrair das experiências pessoais da sensibilidade, elementos de sensibilização das interpretações cênicas e que, agora, com Celi, começava a utilizá-los com crescente domínio interpretativo. Houve cenas em que a atriz mostrou estar conquistando os níveis de eficiência e comunicação dramática que atingiria nos melhores momentos de sua carreira no T.B.C. "Sobremodo convincente foi aquele em que, para fugir da prisão, Kitty precisa passar, num breve instante – frente a um tira boçal – pela artista que almejara ser, executando uma dança que, no dizer do autor, deve ser 'tragicamente bela". (Guinsburg e Vargas *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p. 246). No dizer de Luíza Barreto Leite: ela o era na interpretação de Cacilda:

> (…) Aquela mulher que se retorcia num bailado tragicômico e falava com voz estrangulada de bêbada e vencida, era a pequena Cacilda Becker, a garota que traçara a própria vida, em linha reta, com traços firmes de quem sabe o que quer, de quem pretende chegar ao fim sem prestar atenção aos cascalhos que fazem sangrar seus pés delicados (…) Em que bela atriz se havia transformado minha amiguinha! E quanto se pode esperar ainda de seu talento, de seu temperamento dia-a-dia amadurecido pela experiência, pelo trabalho, pela inteligência pesquisadora. (LEITE, "Nick Bar..."*Correio da Manh*ã, Rio de Janeiro, 3 jul.1949 também *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.246).

Iniciava-se com esta criação no palco do T.B.C., uma etapa em que trabalhos ruidosos, compreendendo até 1957 vinte interpretações[190], afora outros tipos de participações na companhia, se equipararam com algumas das mais desmedidas atuações de Cacilda. Ao longo de tais atividades e em função de uma série de fatores, ou seja, do que essas atividades implicaram como adequação aos elementos que compunham a companhia, como propostas teatrais e esforços de desempenho, a arte da

[190]Ao todo, incluindo dois papeis anteriores ao *Nick Bar*, são vinte e dois desempenhos, sendo o último, no T.B.C., o de Júlia Lambert em *Adorável Júlia*, de Marc-Gilbert Sauvajon, baseada em *Theatre*, de Somerset Maughan e Guy Bolton, tradução Mário da Silva e Renato Alvim. Estreada em 8 de agosto de 1957 no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski.

intérprete foi sendo enriquecida e conheceu uma primeira síntese maior de sua especificidade.

"Como atriz ela liderava a classe teatral: era política, diretora, era tudo[191]". Constata Antônio Abujamra (*In*: Fernandes e Vargas, 1983, p.160). Não obstante tudo, Cacilda era essencialmente uma atriz, era aí que se radicava seu legítimo talento e a forma exata de sua expressão. Percebido por todos os que com ela trabalharam, o seu ato básico no teatro era o de entrega, entrega de si ao papel e ao que possibilitasse criá-lo, como Celi assinala: "Ela tinha uma profunda admiração por aquilo que deveria ser o trabalho do diretor em função dos atores: queria se entregar completamente. Era muito crítica em relação ao trabalho dos atores – sobre ordem, disciplina, pontualidade: ela era a primeira a chegar e a última a ir embora". (Celi, *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.117).

Ainda na mesma entrevista mencionada anteriormente Celi, sendo interrogado por Júlio Lerner, afirma que Cacilda acreditava totalmente na direção. Falava sempre muito bem de todos os diretores com quem havia trabalhado. O que leva a intrigante dedução por parte do entrevistador de que cada espetáculo era, dessa maneira, um salto mortal sem rede. Quer dizer, "se a direção não fosse bem, Cacilda também não ia bem?" "Não ia bem, mas sabia compreender quando a coisa não ia. Ela sabia corrigir os diretores, isso ela sabia." afirma Celi. (*In*: Fernandes e Vargas, 1983, p.125).

Tal afirmação dá força ao argumento de que a entrega de Cacilda não se dava de modo passivo, limitando sua perspectiva crítica enquanto atriz, enquanto mulher. A imagem que nos legou prova o contrário. O entregar-se por inteiro à ação esculpida da direção, tinha verdadeiramente para Cacilda um sentido ativo. Significava não só dar-se a um princípio direcionador a ser executado, mas também doar-se para corporificá-lo na realização conjunta do espetáculo e, sobretudo para incorporá-lo na construção própria da personagem interpretada. No que concerne a este último e às criações de Cacilda como atriz tratava-se, pois, não de uma ideia de submeter-se cegamente à disciplina predeterminada da encenação de maneira a perder a consciência e a autonomia da sua profissão, da sua arte, e sim de um jogo em que a grandeza artística do diretor – no caso Celi – colocava a capacidade crítica e inventiva da atriz em movimento no seu domínio particular, como vibrante força de trabalho criativo.

[191]Em 1968, Cacilda suspendeu as atividades da sua companhia para assumir uma missão pra lá de espinhosa: presidir a Comissão Estadual de Teatro, um cargo com implicações e problemas que lançavam constantes desafios a uma mulher que sempre se considerou apenas atriz. Isto, em tempos perigosos quando o governo militar apertava o cerco contra os artistas, em que atores eram agredidos dentro de teatros. Cacilda, então, mostrou sua fortaleza interna fazendo o possível para ser a mediadora entre a classe teatral e o governo. Defendeu artistas, foi ao Dops prestar depoimento e tentar soltar atores detidos, entre tantas outras ações.

Como se vê,

> Longe de bloquear a individualidade da atriz e suas potencialidades de expressão dramática, *no que se refere à Cacilda este gênero de atitude e de relação com Celi*, *especificamente, as estimulou e precisou, num processo vivo de troca e interação intensa, senão erótica, que ia precipitando e rematando, com os papeis, esquemas preferenciais de atuação e formas características de intérprete enquanto matriz de suas interpretações, isto é, na qualidade de sujeito interpretante*. Assim, elementos fornecidos por disposições naturais ou por instrumentação técnica e levados a alto grau de rendimentos por um trabalho de indução teatral que o *régisseur* italiano desenvolvia em linha particularmente instigadora e apelativa para um temperamento ardoroso, passional, como o de Cacilda puderam sintetizar-se, por integrações dinâmicas de forma no próprio fluxo da ação-produção, em traços ou modos de compor peculiares a definir, se é lícito dizê-lo, um certo estilo de atuação. Isto, muito embora as formalizações no teatro, ainda mais as do desempenho, tenham apenas a existência evanescente dos signos in-vestidos na máscara-expressão objetivada na máscara-impressão do espectador. (GUINSBURG e VARGAS, 1983, p.248)

Indiretamente, os autores Jacó Guinsburg e Maria Thereza Vargas (1983) reconhecem que a postura básica a partir da qual foi possível à Cacilda obter efeitos tão fecundos para a sua arte, envolvia, aparentemente, uma recíproca e uma contrapartida em termos de direção. Em verdade, a ideia de que a entrega devia ser de ambos, ator e diretor, e que a criação, idem da montagem e da personagem, se processa por uma troca, uma inter-atuação, uma ligação geradora, uma impulsão quase instintiva, é também perceptível em Adolfo Celi, em sua maneira de pensar e, nesta época em seu modo de agir claramente como encenador. De Celi, ao analisar suas encenações, diria Décio de Almeida Prado: "Seu temperamento é feito de nervos, de ímpeto dramático, de uma certa força física – é o temperamento, não a inteligência, que lhe determina a personalidade" (Almeida Prado, 1996, p.380). Falando a respeito do processo com Cacilda em particular, diz o diretor:

> (…) Com Cacilda se representava sempre, porque a gente amava repetir-se e eu fazia o papel dela, eu dava as réplicas para ela, ela dava as réplicas para mim, eu representava o papel dela, a gente continuava a *se sentir* e havia uma certa violência de inflexões, eu sempre dizia que era preciso dar primeiro tudo para fora para depois dar tudo para dentro, nós experimentávamos diferentes maneiras de se conseguir uma interpretação. (CELI, *in*: Fernandes e Vargas p. 121-122)

Prosseguindo a análise sobre Cacilda, Guinsburg e Vargas assinalam que a atriz não encontrou, a seguir, em sua carreira de intérprete um diretor como Celi, com quem tivesse uma relação teatral tão marcante. Difícil discordar. Embora, como destacam também os autores algumas de suas mais consagradas performances, inclusive no

T.B.C., tenham sido elaboradas com outros diretores, o fulcro de seus desempenhos, desde então, deve ser procurado principalmente no impacto que Celi exerceu sobre ela. "Seja porque a achou pronta para ser fecundada ou porque soube despertar suas forças criativas, foi com ele que vieram nitidamente à tona as capacidades e, como não podia deixar de ser, os limites da veia dramática de Cacilda" (1983, p.249). Ao que fora encetado sobremaneira por Ziembinski. Celi, com o seu realismo carregado de energia vital, "de impulso latino, convulso e superexcitado[192]", mas também de síntese expressiva e poética, deu uma demão decisiva". Demão esta, feita com aquele "método" muito pessoal, delineado pelo próprio Celi como *estilo de invasão violenta sobre o ator*. Considera-se, assim, que esta é uma maneira peculiar de trabalhar de Celi, e é uma especificidade que vai fundar um novo caminho na carreira de Cacilda e apresenta alguns de seus argumentos diante do impacto provocado pelo projeto estético do diretor e pelo exercício de linguagem neorrealista.

– Qual a grande satisfação artística que Cacilda lhe deu? Pergunta o entrevistador Júlio Lerner a Celi.

Celi responde: "Tenho a impressão que foi exatamente em S*eis Personagens à Procura de um Autor* e *Entre Quatro Paredes*, porque ela fez comigo coisas extraordinárias". "Depois foi a chance de ter visto Cacilda em outras peças posteriores, extraordinárias. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* Foi uma coisa maravilhosa". (Celi, 1983, *in*: Fernandes e Vargas, p.129).

[192]Palavras de Adolfo Celi transcritas por Décio de Almeida Prado, *in*, *Apresentação do Teatro Brasileiro*, p.380.





Imagem 36 (à esquerda) – Foto de Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.

Imagem 37 (à direita) – Foto de Sergio Cardoso e Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.



Imagem 38 – Foto de Paulo Autran (à esquerda) e Cacilda Becker (no centro)
Fonte: Prado, 2002.

Dessa forma, trabalhada substancialmente por Celi, mas sem deixar passar também incitações intelectuais e artísticas de outros diretores, Cacilda Becker produziu entre 1950 e 1952, no palco da Rua Major Diogo, uma série de desempenhos que fizeram de seu trabalho de acordo com as analises de Guinsburg e Vargas (1983) um padrão representativo da chamada "linguagem do T.B.C." e, de toda uma fase transformadora do teatro brasileiro, ao mesmo tempo em que definia um "estilo" próprio de interpretação – "uma espécie de selo oposto aos papeis por ela animados que os tornava, por assim dizer, cacildianos, como se tivessem sido torneados, pelo menos por dentro, em algum molde básico, não obstante a variedade das aparências assumidas e da qualidade das figurações obtidas". (Guinsburg e Vargas, Cacilda "A face e a máscara" *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.250).

Pela lógica dos autores, tratava-se, em essência, de uma forma de elaborar a personagem que procurava exprimir e comunicar a sensação da vivência interna, a emoção, o sentimento, o *pathos*, em gesto, desenho, feição visual e cenicamente identificáveis e impressivos. O acento fugia, portanto, à condição de ser puramente psicológico, ou estritamente naturalista, ainda que fosse fortemente vigoroso e orgânico. Fica claro, nesse sentido, que as interpretações de Cacilda tentavam conjugar e integrar emotividade e teatralidade, apresentando as personagens não como "máscara da vida e sim vida da máscara", isto é, sem camuflá-las no seu disfarce distanciando-se da sua condição de produto cênico "arte-feito". O exercício de interpretação criativa realizava-se, em Cacilda, por procedimentos em que "vestir a máscara do desempenho significava desvesti-la no rosto do empenho e revestir de novo este rosto com sua própria face convertida em semblante de máscara e os sinais de seu existir metamorfoseados em signos de seu representar" (Guinsburg e Vargas, Cacilda "A face e a máscara" *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.251).

A esse respeito, *Pega-Fogo* é um trabalho exemplar de atuação; revela muito sobre execução das estratégias de *invasão violenta sobre o ator* na construção detalhada de um comportamento físico em uma das mais significativas atuações de Cacilda.

Embora esta encenação *não tenha sido de Adolfo Celi*, não há dúvida, que sobressai aqui e ali, traços de seus ensinamentos na interpretação que a atriz deu a este papel. Em outras palavras "injetou-lhe um vigor dramático que era dela, por certo, mas cuja eclosão devia muito ao temperamento de Celi no desempenho sanguíneo que ele solicitava do ator" (Guinsburg e Vargas, 1983, p.251).

Contudo, é interessante observar que, como analisam Guinsburg e Vargas (1983), a força de vida nas atuações de Cacilda também é uma força de forma, ou seja,

"a da forma tomada pela vida na representação". Nesse sentido, Décio de Almeida Prado em sua análise sobre o desempenho de Cacilda como Margarida Gautier, em *A Dama das Camélia*s expressa:

> (…) A qualidade que caracteriza Cacilda Becker entre seus companheiros é o dom de iluminar por dentro o papel, comovendo-nos ao deixar translúcido o mecanismo através do qual a personagem pensa e sofre. Cacilda não nos transporta para outros mundos, não nos liberta temporareamente de nossa condição terrena como parecem fazer outros artistas. O seu método é o oposto: põe na nossa frente, viva, pungente a realidade, o sofrimento humano, proporcionando-nos essa espécie de emoção (que) mais pertence à vida que à estética: humanidade é o termo que melhor convém à sua arte, feita principalmente de simpatia e vibração. Daí o seu pudor como atriz, o seu bom gosto instintivo, a ausência de truques e de falsa exploração sentimental… O que Cacilda conseguiu com a personagem (…) foi, antes de mais nada, trazê-la para junto de nós (ALMEIDA PRADO, *O Estado de São Paulo*, 10 nov.1951).

Na ótica de Yan Michalski o que dava a todos os desempenhos de Cacilda um toque inconfundível, o que constituía realmente um *estilo Cacilda*, "era um misterioso reflexo da sua personalidade, do seu temperamento, da sua experiência existencial, da sua maneira de posicionar-se perante a vida e o mundo". (Michalski, *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.181). Em suas colocações exemplares o crítico sublinha um determinado aspecto da natureza da comunicação de Cacilda com público: "a sensação que ela dava ao espectador de estar se dirigindo pessoal e individualmente a ele, e não a uma coletividade anônima; e, por conseguinte, a capacidade de estabelecer com esse espectador um relacionamento estranhamente particular e íntimo, uma espécie de pacto". Este era, na verdade, para mim expressa ele "o segredo fundamental da representação de Cacilda, (…) é este um denominador comum a todos os seus desempenhos e um eixo de toda a sua carreira" (Yan Michalski, Uma década sem Cacilda, *Jornal do Brasil*, 15 jun.1979, também em, Fernandes e Vargas, 1983, p.181). Esta constatação pode ser vista com maior clareza no trecho seguinte:

> Cacilda possui, como ninguém, o dom de dirigir-se por assim dizer individualmente a cada um dos espectadores; de ir buscar, com um leve sussurro ou com uma simples maneira de respirar em silêncio, o espectador sentado na última fila, imiscuir-se na sua vida, impor-lhe a verdade profunda da sua personagem, deixá-la marcada com o calor de sua presença. (YAN MICHALSKI, As Magnéticas Vibrações de Cacilda Becker, *Jornal do Brasil*, 08 mai.1969, também em, Fernandes e Vargas, 1983, p.181).

A essência da presença cênica de Cacilda Becker é associada por Michlski às místicas definições que Grotowski formulou[193] para explicar o seu conceito de *ator santo*. Por exemplo:

> Se eu tivesse de expressar tudo isto numa só frase, diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A autopenetração, o transe, o *excesso*, a disciplina formal - tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. Traz alívio. Nenhum desses exercícios nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um indescritível processo de autodoação. (GROTOWSKI, 1971, p.23)

A arte depurada de Cacilda leva Ruggero Jacobbi (1920-1981) em depoimento (1983) a comparar Cacilda a uma raça de santas, místicas, heroínas, suicidas do teatro, como Ludmilla Pitoeff, Eleonora Duse, Cacilda – todas tinham esse fogo do martírio. "É um fogo que contém elementos até ridículos, como toda grandeza tem". "Essas mulheres tiveram sempre uma função importante no teatro, quer dizer, lembravam aos rotineiros e aos cabotinos que o teatro é uma grande humildade. É um sacrifício que termina sempre no colóquio com a morte" (Jacobbi, *in*: Fernandes e Vargas, 1893, p.142).

Não há como negar em Cacilda esse dom recebido de entrega, de sofrido mergulho, indo buscar nas profundezas de seu ser seus fragmentos preciosos e trazê-los à superfície para oferecê-los, em forma de personagem, ao espectador. "Esta dedicação sem limites à tarefa de cada momento, de recusa de poupar-se física ou psiquicamente, de luta sem trégua contra a resistência da matéria-prima na qual são esculpidos os efêmeros monumentos da arte de representar" – eis um elemento que nunca esteve ausente do trabalho de Cacilda (Michalski, 1983, p.184-185).

E Décio de Almeida Prado desenvolve essa ideia, ao comentar o desempenho de Cacilda em *Pega-Fogo*:

> Não é sem emoção que há dois anos São Paulo acompanha a carreira dessa mulher, na aparência tão frágil, que se vai consumindo pelo teatro diante dos nossos olhos, emagrecendo de papel a papel, à medida que mais se afina a sua arte. Cacilda vive do teatro e para o teatro, a ponto de se ter reduzido materialmente, pela sobrecarga de trabalho, pela exaustão física, a um vibrante feixe de nervos, como se a atriz dispensasse tudo que não constituía matéria para a sua arte, tudo que não seja sensibilidade e energia nervosa. (ALMEIDA PRADO, "Pega-Fogo", *O Estado de São Paulo*, 1950, também em, Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno, 1956, p.364).

[193]Nesse sentido, o crítico observa: "Pensando, bem entendido, num tipo de teatro muito diferente daquele que Cacilda fazia".

Também Alberto D'Aversa, como aponta Michalski (1983), referiu-se expressivamente a este aspecto autofágico do trabalho de Cacilda, no seu texto de despedida à atriz, publicado poucos dias antes da morte do próprio D'Aversa.

> Em cada título, uma interpretação, horas, minutos de vida, respiração, exaltação emoção, sofrimento, entrega de si mesma a este ritual antropofágico que é o teatro, chorando, rindo, matando-se pela inteligência fiel ou incompreensão ocasional de um público que exigia dela sempre o melhor. (ALBERTO D'AVERSA, Cacilda, *Diário de São Paulo*, 18 jun.1969, também em, Fernandes e Vargas, 1983, p. 185).

Exemplos mais concretos dessa noção de entrega de Cacilda Becker podem ser encontrados num depoimento de Ziembinski, com quem ela teve um forte vínculo como diretor e parceiro de cena em numerosos trabalhos:

> Ela era impressionante. Para fazer o garoto de *Pega-Fogo* enfaixava a região dos seios com tiras largas de esparadrapos. Depois de uma semana de representações, a pele saiu e ficou carne viva. Ela teve de enfaixar-se com tiras de pano. Cacilda sempre fez esses sacrifícios. Quando montamos *Maria Stuart*, sofreu dores nos rins porque a roupa era pesada demais e a peça durava 3 horas e 15 minutos. Aos sábados fazia três sessões e no domingo duas. Exauria-se de cansaço. Representou *Arsênico e Alfazema* grávida de sete a oito meses. (ZIEMBINSKI "Cacilda Becker Morre 38 Dias Depois de Sofrer um Derrame Cerebral", *Folha de São Paulo*, 15 jun.1969, também em, Fernandes e Vargas, 1983, p.187).

No âmbito deste estudo, vale ressaltar o sentido de generosidade, tenacidade e autodoação que caracterizaram, no palco, a atuação de Cacilda Becker como marcas registradas percebidas na evolução dos seus desempenhos: em todos eles esteve sempre presente o elemento de dedicação absoluta à tarefa de cada momento imbuída com qualquer coisa de sagrado, no sentido de lhe afetar por inteiro a personalidade, sem lhe deixar intocada porção alguma do intelecto ou da afetividade. Igualmente sem dar medida às consequências que poderiam advir para sua saúde, exigindo-lhe absoluta devoção. Dessa forma, "Cacilda evoluía (…) para o teatro enquanto cruzada – cruzada de que ela seria um dos chefes e que lhe consumiria daí por diante todas as energias" (Almeida Prado, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.94).

Nesse sentido, Cleyde Yáconis que contracenava com a irmã em *Maria Stuart* relata que a primeira sessão do espetáculo terminava quase onze horas da noite; começava a outra e ia até de madrugada, e o público não saía. "Não se podia comer muito nos intervalos, porque pesava; nem se podia deixar de comer, por causa da fraqueza. Então era só um lanche". "Às vezes vinha um farmacêutico aplicar injeção de

vitamina B12 no Walmor e na Cacilda. E não me lembro de a Cacilda dizer: 'Ah! Estou cansada!'". (Yáconis, 2002, p. 387)

Outro exemplo dessa entrega sem limites de Cacilda pode ser encontrado no espetáculo *A Dama das Camélias*, obra de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), que estreou em 6 de novembro de 1951, em grande gala, no Teatro Municipal de São Paulo, comemorando o 3° aniversário do T.B.C. A partir de janeiro de 1952, com cenários e figurinos reduzidos, a peça estreou no palco da Major Diogo. Poucas semanas depois, como aponta Luís André Prado (2002, p.356) "Cacilda foi parar em um hospital".

Com respeito a isso, o ator Maurício Barroso recorda:

> O peso daquelas crinolinas maravilhosas – aquelas armações de arame presas na cintura – lhe causou uma anexite, infecção generalizada no útero, ovário, trompas. Ela foi internada no Instituto Paulista, uma infecção brutal, e teve isso com a peça ainda em cartaz. E ela queria ainda subir em cena, já péssima com dores horríveis. Quem não deixou foi Elizabeth Henreid, que quis até dar um tapa na cara de Cacilda, para fazer com que ela desistisse. (BARROSO, *apud* Prado, 2002, p.356)[194].

Conta Elizabeth Henreid[195]:

> Eu tive vontade de bater nela, porque vi que estava suando frio, sofrendo de dor e queria fazer o espetáculo, com aquelas anáguas pesadas. Foi uma coisa terrível; ela estava com muita dor, e eu dizia: 'Cacilda, não é possível isso! Se você não está bem, não deve fazer o espetáculo'. E ela respondia: 'Mas o que vamos fazer? Suspender? Isso não dá'. Eu respondia: 'Mas é claro que pode suspender'. Ela punha o trabalho acima de tudo. Estava com uma baita infecção ovariana… Não sei dizer mais se, naquele dia, ela conseguiu terminar o espetáculo ou se aconteceu antes do fim; sei que ela saiu do teatro, de ambulância, diretamente para o hospital e foi operada, motivo pelo qual não pôde mais ter filhos (HENREID, *apud* Prado, 2002, p.356-357).

Não obstante a fragilidade de seus meios materiais, Cacilda sabia, quando necessário, afirmar-se no palco com grande vigor – vigor igualmente ele interiorizado, emanado do espírito, das entranhas, não do corpo, por natureza sempre frágil. "Sem precisar recorrer a embelezamentos ou idealizações. Bastava-lhe provar que no fundo das pessoas mais comuns pode haver um lastro inesperado de energia ou de grandeza humana" (Almeida Prado, "Cacilda: Paixão e Morte", *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.99).

---

[194]Maurício Barroso, ex-ator do T.B.C., entrevista concedida a Luís André do Prado, gravada em 10 abr.1998, balneário Rebelo, tapes, Rio Grande do Sul, *in*, Cacilda Becker: Fúria Santa, São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 356.

[195]Entrevista concedida a Luís André do Prado, gravada em 01 abr.1996, São Paulo, *in*, Cacilda Becker: Fúria Santa, São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 356-357.

Note-se que a criação do personagem por Cacilda não se sustentava em maquiagem e figurino. O rosto era um recurso dramático para as personagens. Apagava as sobrancelhas com maquiagem e as redesenhava depois, afilava o nariz com sombreamentos, aumentava a boca com batom vermelho escuro. Conforme Décio (1993) a sua caracterização parecia – e aparece nas fotos – "estar sempre menos na maquiagem, que usava com discrição, do que na posição dos braços, das mãos, no porte arrojado ou contrafeito do corpo, no modo tímido ou confiante de encarar os outros, e, acima de tudo, no olhar iluminado ou cheio de melancolia" (Almeida Prado, 1993, p.97). De fato, ela se servia da personagem. "Eu caí de quatro, assim como São Paulo inteira". Lembra Armando Paschoal sobre a criação do personagem *Pega-Fogo*: "Ela tinha todos os gestos de um moleque e você seria capaz de jurar que se tratava de um rapaz, de um garoto no palco. Tanto que, um dia, ela chegou para mim e disse: Eu sinto que tenho um pinto" (Paschoal, 1995, *apud* Prado, 2002, p.335) [196].

Não por acaso destaca Miroel Silveira "(…) Em P*ega-Fogo* atinge Cacilda Becker a maturidade de seu talento, *numa fusão preciosa de técnica, instinto dramático e senso de poesia* (…)" (Silveira, *Radar*, 22 a 23 dez.1950. Também em, *Outra Crítica*, 1976, p.36, grifo meu).

Cacilda poderia ser chamada uma atriz de composição? Indaga o entrevistador[197] ao ator Walmor Chagas. Responde ele:

> O fundamental em Cacilda nunca foi a composição no seu sentido mais comum. Dizem que ela fez muito bem, ainda nos tempos do T.B.C., uma velhinha em *Arsênico e Alfazema*. Ela própria falava muito nessa personagem, nessa velhinha "de composição". Mesmo em *Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noit*e, aquela personagem era um pouco postiça. O público não sabia se ela estava representando bem ou mal, no entanto sabia que ela estava entregue. A entrega emocional é que dava aquele carisma que a diferenciava de qualquer outra atriz de sua época. *A técnica utilizada por Cacilda era a da emoção. Ela compreendia o papel "emocionalmente". O que é que tem de emocionante nesse papel? Onde é que está a emoção?"*. Então dali, daquele ponto, é que ela extraía toda a emoção. (CHAGAS, *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.154, grifo meu).

Transparece aí com muita clareza uma das características[198] que, em nosso ponto de vista, funde o trabalho teatral de Cacilda: a proximidade entre a carne, pulsante de energia e sentimento, e as ideias, os aspectos consistentes, compactos dos conceitos. Dessa forma, como enfatiza Walmor, era impossível a atriz permanecer apenas no

[196]Armando Paschoal, ator e ex-administrador do TCB, em entrevista concedida a Luis André do Prado, gravada em 19 e 29 de junho de 1995, Jordanésia, São Paulo, *in*, Prado, 2002, p.335.
[197]Entrevista publicada em *Uma Atriz: Cacilda Becker* (org.) Fernandes e Vargas, São Paulo: Perspectiva, 1983, p.154.
[198]Entrevista publicada em *Uma Atriz: Cacilda Becker* (org.) Fernandes e Vargas, São Paulo: Perspectiva, 1983, p.154.

simbólico! Dava um grande valor ao emocional. Segue-se a isso a irradiação límpida de um magnetismo interior de invulgar intensidade. É uma mescla de refinamento, sublimidades e notável domínio técnico, observado em poucos atores.

Outras características que podem ser sublinhadas no trabalho de Cacilda, dizem respeito aos aspectos que se referem ao modo processual dos ensaios. Por exemplo, nessa procura do emocional referida por Walmor Chagas na citação acima: quando o papel queria que ela chorasse, já nos ensaios ela chorava! Cacilda, conforme o ator, não era o tipo de atriz que só chorava no dia da estreia. Cenas de choro já iam sendo representadas antes. Evidentemente, a atriz buscava a emoção porque trabalhava em cima da emoção. "Por isso ela era aquela *show-woman",* expressa Walmor: "A gente se assustava um pouco com a Cacilda no palco: tinha a impressão que ela estava sempre por um triz – Vai acontecer! Não é possível tanta carga emocional!" "Era um feixe de nervos e esse feixe de nervos era feito de emoção! Estava sempre no limite da loucura, do desespero, da angústia, expressos teatralmente em função de uma personagem". (Chagas, *in*: Fernandes e Vargas, 1983, p.156).

E Adolfo Celi recordando o desempenho de Cacilda na velhinha "de composição" de *Arsênico e Alfazema*, salienta os traços de substância humana, quer dizer, de substância pessoal que ressoaram nas bases de construção dessa personagem: "Eu vi agora, revi há pouco tempo em Londres, a velha fita de Frank Capra *Arsênico e Alfazema*. Mas na época do T.B.C. nós não havíamos visto a fita, ela apareceu depois no Brasil ou se apareceu antes não vimos". "Pois bem: vi depois e fiquei impressionado com aquela maravilhosa atriz que era Josephine Hull, que era realmente uma mulher de idade: ela tinha certas doçuras de ingenuidade e de encanto que Cacilda conseguia ter na mesma personagem quando a fez". Cacilda também era uma atriz de comédia, ressalta o diretor. (Celi, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.119).



Imagem 39 – Foto de Cacilda Becker no espetáculo "Arsênico e Alfazema". Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.





Imagens 40, 41, 42 – Fotos do espetáculo "Arsênico e Alfazema". Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.



Imagem 43 – Maurício Barroso e Ziembinski, maquiado como Jonathan (de pé à direita); Cacilda, Marina Freire e Ruy Afonso em "Arsênico e Alfazema", no T.B.C. (2ª montagem); 1954. São Paulo. Fonte: Prado, 2002.

A esta característica aliava-se outra que era de trabalhar exaustivamente. Nesse sentido, Walmor Chagas diz:

> Cacilda não tinha preguiça! Das pessoas que conheci, era a menos preguiçosa: nunca afrouxava o corpo. Ela tinha qualquer coisa de 'protestante' ou não sei o que… Bíblica! 'Hay de trabajar!', sabe como é? 'Eu não mereço descanso!' Chicoteava-se: 'Eu mereço é chicote!' E toca a ensaiar, a se emocionar! Tchan! Tchan! Tchan!… É por isso que ela tinha segurança e autoridade – 'Eu não brinco em serviço: Então ninguém pode brincar em serviço comigo!' Nossos ensaios eram estimulantes por isso. E como se sabe o ator é mais criativo justamente no ensaio, e não diante da plateia, diante do espectador.

E em conclusão, enfatiza:

> Cacilda era um perigo em cena! Era uma atriz de hora. (…) Se alguém tossia na plateia, ela parava e fazia: "Psiu!" Ela corria o risco de, a cada interpretação, morrer em cena e aliás foi isso que aconteceu, não é verdade? (…) 'Que mulher perigosa!' Ou seja: 'Essa mulher está entregue totalmente àquele fato, essa mulher está por um triz, ela está para explodir em cena!' E explodiu mesmo! Anos antes ela já explodia em cena a cada noite. (CHAGAS, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.156-157).

Portanto, "quando ela entrava em cena, você tinha a obrigação de dizer: tem alguma coisa a me dizer". (Abujanra, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.161)





Imagens 44 e 45 – Fotos de Cacilda Becker no espetáculo "Antígone". Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.

"O gênio não é a exuberância de dotes, mas a vitória consciente contra alguma insuficiência". (Gilda de Mello e Souza, *apud*, Magaldi "À maneira de prefácio e depoimento", *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.18). A observação de Gilda de Mello e Souza foi usada por Sábato Magaldi (1983), procurando sintetizar o que Cacilda Becker significou para ele. Nas palavras do crítico: "Cacilda não era bonita, mas adquiria extraordinária aura em cena, produzida por irresistível magnetismo. Sem grande estatura, magra, não pesando mais de quarenta quilos, agigantava-se no palco. A voz não era nem aveludada, nem poderosa". "Utilizada com inteligência, vencendo a respiração difícil, por causa de problemas pulmonares, contribuía para sublinhar a inconfundível personalidade. Só não se diria uma atriz fabricada, porque era no teatro, exatamente, que ela tinha vida própria" (Magaldi, 1983, p.18).

Mas, a habilidade revelada pelo uso da citação acima vai mais longe: “A personalidade artística de Cacilda Becker continha, em altíssimo grau, características opostas umas às outras, à primeira vista quase excludentes” (Michalski, 1983, p.188). Tinha, assim, como fator inato da sua personalidade, a noção da contradição, dos contrastes dialéticos; tal atributo termina por trazer à tona a evidência da demonstração de um refinado diálogo entre essas férteis contradições: atriz intuitiva e atriz cerebral ao mesmo tempo. Termina, também, é claro, por oferecer maior visibilidade ao seu espantoso poder de transfiguração. “Como ela conseguia, às vezes prodigamente, servir-se destas contradições, desta bem brasileira convivência dos contrários, para chegar a um resultado coeso e homogêneo, a gama dos seus recursos ampliava-se com isso de maneira decisiva” (Michalski, 1983, p.188).

Em relação aos aspectos intuitivos e conscientes que se apresentavam simultaneamente, Michalski (1983) sublinha tais aspectos do ponto de vista que, estes são na verdade, mais uma das fecundas contradições pela sensação de inesgotável riqueza que a personalidade artística de Cacilda transmitia. A intuição vinha em primeiro lugar, aponta o crítico, isto se deve não só em função do processo original de aprendizagem, na primeira etapa de sua carreira, mas também por causa “de um temperamento naturalmente mais propenso a mergulhos *mágicos*, impulsionados por pura sensibilidade, na essência da personagem e da obra” (Michalski, 1983, p.191). Todavia, observa ainda Michalski, este enlace instintivo com a personagem era seguido por um processo de elaboração consciente, apoiado numa inteligência aberta e atenta, num dom de observação irretocável e no gosto pelos aspectos artesanais do trabalho teatral. “Cada desempenho tinha detalhes – jogo das mãos, postura, ritmo dos gestos, controle do tempo e, sobretudo, minúcias de inflexão – que só podiam resultar de uma consciente opção intelectual”. E, mais do que isto, cada desempenho “tinha uma linha global desenhada com uma coerência que seria inconcebível numa abordagem meramente intuitiva” (Michalski, 1983, p.192)

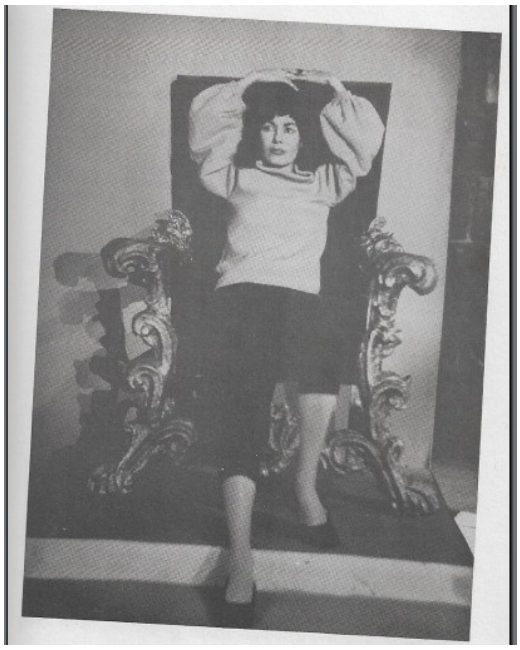


Imagem 46 – Foto de Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.

> Sobre teatro tenho algumas ideias. Por exemplo: o encanto do jogo teatral não pode estar restrito, ao 'físico adequado para a personagem'. Acredito que poderei dar medida internacional ao ator brasileiro. (CACILDA BECKER, "Cacilda por suas ideias", *in* Fernandes e Vargas, 1995, p.55)



Imagem 47 – Cacilda e Nydia Licia, no espetáculo "Entre Quatro Paredes", no T.B.C., em janeiro de 1950, São Paulo. Fonte: Prado, 2002.

No que tange a ideia do "físico adequado para a personagem" no jogo teatral, pode-se constatar que a eficiência dos esboços de materiais, ou seja, material para ser usado: material fonético, material de contraste, material de inflexões, material de sugestões que Celi dava aos atores na dinâmica de ensaios para a elaboração de personagens, pode ser comprovado nos resultados dos trabalhos de Cacilda, como por exemplo, em *Entre Quatro Paredes*. O papel de Cacilda era o da lésbica: extremamente cruel, seco, árido, forte. Deveria ser muito mais, como observa Adolfo Celi: "Nessa peça esse papel deveria ser feito por uma mulher alta, angulosa, violenta, seca e musculosa. Cacilda pelo contrário, era pequena e magra, e certamente não uma mulher esportiva nem forte". O contraste com Nydia Licia era curioso, diz Celi, visto que Nydia parecia ser mais alta do que Cacilda. Mas, "o grande de tudo isso é que Cacilda conseguiu ter um domínio extraordinário sobre a maneira de se impor – já que não havia o problema de se impor como um vício lésbico, era o problema de impor uma maneira de pensar". "A maneira como Cacilda conseguiu fazê-lo, com aquela secura, com aquela avidez e com aquela força interior, foi extraordinária" (Celi, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.129).



Imagem 48 – Cacilda Becker e Nydia Licia no espetáculo "Entre Quatro Paredes". Fonte: Fernandes e Vargas, 1995.

Como já vimos anteriormente nesta tese, *Entre Quatro Paredes* era curto, de um ato e Celi juntou no mesmo programa *Um Pedido de Casamento* de Anton Tchekhov. Na peça de Tchekhov que completava o programa, evidenciou-se a invulgar capacidade de adaptação de Cacilda a qualquer gênero e papel. Na visão de Décio de Almeida Prado (1993), essa versatilidade que é um dos melhores de seus atributos: "Cacilda era feia ou bonita, elegante ou desleixada, rica ou pobre, velha ou menino, fútil ou ardorosa, levada principalmente por um milagre de impulsão interior, por saber se comunicar de forma direta e misteriosa com a alma secreta da personagem" (Almeida Prado, 1993, p.97). Acrescente-se, versatilidade provocada por instigante curiosidade intelectual pela qual ela queria continuamente experimentar-se em alguma coisa diferente, da tragédia à comédia, do drama sentimental a certas formas mesmo de vanguarda, dos papeis de velha aos de menino. "Não ficava satisfeita nunca: queria mudar continuamente e tornar cada vez mais amplo o registro do próprio repertório". (Jacobbi, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.137-138). Além disso, sob o ângulo de Maurice Vaneau[199] ela "tinha ao mesmo tempo o cérebro e as tripas" (Vaneau, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.402). Já na caracterização, escreve Ruggero Jacobbi: "Cacilda trazia uma espécie de capacidade de tradução do papel escrito em pauta fisiológica. (…) Logo que Cacilda começava a pronunciar as falas, elas deixavam de ser palavras: elas eram os fios, os feixes de fios do sistema nervoso". "Havia por assim dizer uma espécie de eletricidade na palavra e no gesto de Cacilda. Se movia pelo palco desencadeando uma série de choques elétricos. Diz-se comumente de uma pessoa que ela é um feixe de nervos, mas no caso de Cacilda isto tinha sido aproveitado profissionalmente". (Jacobbi, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.137-138).

[199]Maurice Vaneau, Entrevista publicada em *Uma Atriz: Cacilda Becker* (org.) Fernandes e Vargas. São Paulo: Perspectiva, 1983, 141-156.



Imagem 49 – Foto de Cacilda Becker. Fonte: Prado, 2002.

Não obstante, sua peculiar magreza afastava-a dos tradicionais padrões de beleza feminina, sobretudo pelos critérios brasileiros; e a própria Cacilda[200] reconhecia numa entrevista: "Aliás, o meu corpo é um pouco desequilibrado mesmo" (Cacilda, 1966, *apud*, Michalski, 1983, p.190). Mas em cena, e nos papeis que o exigiam, "ela se tornava irresistivelmente bela, harmoniosa, atraente, de uma graça e sensualidade felinas". "Contribuía para isto, sem dúvida, uma extrema elegância de movimentos, de uma leveza e sofisticação quase aristocráticas, e surpreendentes numa moça de origens interioranas e bastante humildes" (Michalski, 1983, p.190). Embora até certo ponto essa sua elegância de linhas pudesse ser talvez explicada pelo treinamento de dança na infância e adolescência, quando sonhava seguir a carreira de bailarina.

Representar, entretanto, é superar com o espírito grandes dificuldades, segundo Décio de Almeida Prado (1993) "é forçar vitoriosamente os limites da própria personalidade". Não é de surpreender, portanto, que Cacilda outras vezes tivesse que enfrentar personagens para os quais não tinha físico apropriado. Pode-se tomar, nesse sentido, alguns exemplos: em *Gata em Teto de Zinco Quente* (1956), fazia Maggie, era o segundo encontro de Cacilda com o realismo poético de Tennessee Williams e sua primeira experiência sob a direção de Maurice Vaneau, substituto de Adolfo Celi na direção artística do T.B.C. Apesar de fisicamente Cacilda não corresponder à personagem imaginada por Tennessee Williams, afinal o papel pedia uma mulher voluptuosa e, durante boa parte do tempo que permanecia em cena, usava uma

[200]Cacilda em entrevista gravada concedida em dezembro de 1966 a Alfredo Souto de Almeida, para o programa *Cenas e Bastidores*, da Rádio Ministério da Educação, *apud*, Michalski, *Cacilda Becker: Um estilo de representação, in*, Feranades e Vargas, 1983, p.190.

combinação de seda pura, com plissês, isso não foi um problema porque ela fazia o papel de modo excepcional, pontua o diretor. "(…) Foi uma transposição teatral, coisa que só é possível se feita por pessoas que saibam reinterpretar o papel e projetar a personagem do palco para a plateia. A partir daí, o *physique du rôle* não é o mais importante".(Vaneau, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.146). Ainda, sob a ótica de Vaneau Cacilda tinha "esse fluido imenso, emanando ondas, circulando ondas do palco para a plateia, da plateia para o palco e vice-versa, num sistema que é básico para o teatro, porque esse fluido é capaz de tocar o intelecto, o coração, o estômago, os nervos, as artérias e o sangue do espectador". (Vaneau, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.151). Nesse sentido, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorda:

> Havia um cenário com uma lua amarela e ela estava absolutamente integrada naquela lua; ela flutuava e materializava um cio. Era muito magra; tinha um figurino extremamente decotado e tirava proveito das costelas; as costelas dela vibravam e a tornavam extremamente sexual, com um copo de uísque que esfregava no corpo para conter o cio. Era uma coisa estranhíssima… *Uma tábua, mas um sistema nervoso exposto; um sistema elétrico exposto. Se inflava de cio, dançava, caminhava, reagia com a luz e ia adquirindo uma sensualidade, um estado permanente de orgasmo*. Voltei muitas vezes para ver essa peça, *porque o magnetismo dela foi absurdo, uma coisa orgástica para lá de Marilyn Monroe*, o que é incrível naquela mulher que não tinha, objetivamente, a beleza que tinha, por exemplo, a Maria Della Costa, ou também a Elizabeth Taylor, que está esplêndida no filme (a versão para o cinema de *Gata*, feita em 1958), mas não se compara a Cacilda". (MARTINEZ CORRÊA, *apud*, Almeida Prado, 2002.p.402-403, grifo meu)[201].

Percebe-se, desse modo, que é característico de Cacilda extrair das dificuldades físicas o máximo de rendimentos, como se mostra em outro encontro da atriz com Maurice Vaneau, dessa vez em *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* de Edward Albee (com tradução de Nice Rissone)[202]. Cacilda, em plena maturidade artística e, mais uma vez, ela não tinha o físico de alguém que pudesse ser chamada "Mother Earth": Mãe Terra. "Mais uma vez foi a transposição através da arte teatral, da personagem, e a grandiosidade interna que a ajudaram na construção do papel. Ela tinha uma força interior do tamanho de dez atores, de dez atrizes", afirma o diretor. (Vaneau, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.148).

Em verdade, como salienta o próprio Vaneau, ele estava mais uma vez diante de uma atriz dona de grande sensibilidade, de técnica e intuição extraordinárias. No que

---

[201]José Celso Martinez Corrêa, ator e diretor de teatro, entrevista concedida a Luís André do Prado, gravada em 14/9/1998, São Paulo, SP. Transcrita em "Cacilda Becker: Fúria Santa", 2002, p.402-403.

[202]Estreia em 8 de junho de 1965, Teatro Cacilda Becker, São Paulo, produção: Maurice Vaneau Produções Artísticas; direção: Maurice Vaneau; Cenografia e figurino: Marie-Claire; Elenco: Cacilda Becker (Marta); Walmor Chagas (Jorge); Liliam Lemmertz (Benzinho); Fúlvio Stefanini (Nick).

concerne a este novo encontro com Cacilda e o seu processo de trabalho nos ensaios, diz ele: "Era possível notar-se as modificações em cada ensaio. Era quase que uma luta corporal: pouco a pouco ela ia vencendo cada um dos obstáculos, entrando neles cada vez mais. Eram como 'estalos: pac!'". "Ela pegava um pedaço, depois o outro. Construía pedaço a pedaço, segurando-os bem, à medida que os ia conquistando. Quando pegava uma coisa era para sempre, definitivamente. Depois dessa luta, a fase de trabalho posterior era maravilhosa". Assim – continua Vaneau – "Um fluido corria entre o diretor e a atriz (...): era uma questão de onda, como no rádio. Estávamos na mesma faixa e isto significava que estávamos nos entendendo. Então a coisa começava a vibrar, a vibrar cada vez mais, emitindo aqueles raios, aquelas ondas". E acrescenta, são poucas as atrizes que têm isso, não só no Brasil, como no mundo. "Cacilda tinha um fôlego de atriz que permitia pegar, dominar, mastigar a personagem e depois cuspi-la, ou então deixá-la derreter-se, projetá-la devagar ou com força, em todos os aspectos que a personagem deveria ter" (Vaneau, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.149-150).

"Conseguia obliterar todas as suas desvantagens criando um vácuo que preenchia às vezes com um gênio de que não tenho lembrança ou esperança de ver igualado no teatro brasileiro", escreveu o ácido e polêmico critico teatral Paulo Francis em um artigo na *Folha de São Paulo*.

Com efeito, Cacilda se entusiasmava ao desafiar todos os limites para lapidar seu ofício. Ensaiava quase sem parar, comendo um ovo cru e um pouco de carne[203], exauria-se com o esforço físico e a voz de pouco alcance. Ziembinski lembra que um dos *slogans* de Cacilda, quando lhe propunha um novo trabalho, com os olhos brilhantes era: "Vamos trabalhar! Vamos ter um trabalho infernal!" Para ela, observa Ziembinski, o fator "trabalho infernal" era fonte de alegria, de necessidade de esforço extremo. "No calor do trabalho, da luta para conquistar novos valores, ela se sentia renascer, ao mesmo tempo em que o corpo frágil se transformava em corpo de gigante, um corpo iluminado" (Ziembinski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.144). "Sempre teve um fogo sagrado ardendo dentro daquele corpo frágil, uma paixão mística pelo teatro", disse Ziembinski na época da morte da atriz.

Tal como assinala Michalski (1983), nos últimos de sua vida, Cacilda continuou evoluindo no sentido de adequar os seus recursos cada vez mais fielmente às exigências de uma dramaturgia nova que se vinha firmando. Ainda segundo o crítico "Os que

[203]"Cacilda gostava muito da noite, tinha uma veiazinha boêmia, como nós todos. Gostava de conversar, bebia pouquíssimo e tinha uma preguiça enorme de comer. Para ela, comer era um drama. Todos os que frequentávamos o Nick Bar vamos nos lembrar de que, a certa altura, ela gritava: 'Seu Valdomiro, duas gemas *a la* ostra'. Eram duas gemas temperadas com limão e sal, no que muitas vezes se resumia seu jantar", afirma Ruy Affonso (Affonso, 1996, *apud*, Prado, 2002, p.319).

viram *Esperando Godot* são unânimes em afirmar que o seu desempenho captava com uma acuidade irretocável a tão contemporânea angústia metafísica de um autor que nunca para de nos surpreender pela sua capacidade de estar sempre, e até hoje, na extrema vangurada" (Michalski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.198).

Em *Esperando Godot* de Samuel Beckett[204] (com tradução de Flávio Rangel) Cacilda assumiu a pele do mendigo Estragon: "Uma interpretação, sob qualquer ângulo, perfeita", enfatiza o diretor do espetáculo Flavio Rangel. "Cacilda tinha duas frases que particularmente me tocavam". "Numa delas abatida, em prantos, dizia 'Eu queria tanto ser feliz…' E noutra, encostada no canto do palco, contemplava um céu imaginário e murmurava 'Oh! Meu Deus… tende piedade de mim…'[205] (Rangel, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.173).

Em meu ponto de vista, o traço essencial e mais espesso nas criações de Cacilda Becker, é a sua capacidade de construir, num processo consciente, personagens que funcionem como uma fantástica abreviação narrativa fisgada pela emoção. Atriz sem escola, como aponta Michalski (1983) ela sugou sofregamente, na convivência – e na troca – cotidiana dos ensaios, os ensinamentos que os diretores europeus do T.B.C., alguns dos quais eminentes pedagogos, colocavam à disposição dos atores; e mais à frente considerou essa formação pragmática como a sua verdadeira escola, em grande parte responsável pela fixação da sua personalidade artística.

A propósito, vale citar, uma observação de Sábato Magaldi, que sintetiza com clareza esta fusão entre os aspectos intuitivos e conscientes, característica singular do trabalho interpretativo de Cacilda:

> *O ator brasileiro amadureceu um estilo com a evolução de Cacilda Becker* (…) Atriz instintiva, a elaboração intelectual sempre completa o contorno das criaturas que encarna. (…) A recusa de mistificar a ajudou muito a não permanecer apenas na intuição, completando-a com um paciente trabalho de análise e inteligência (MAGALDI, O Palco, a Coisa que Mais Amou na Vida. *O Estado de São Paulo*, 07 mai.1969, grifo meu).

[204]Estreia em 8 de abril de 1969, produção Flávio Rangel; Teatro Cacilda Becker; Cenografia: Cyro Del Nero; Elenco: Walmor Chagas (Wladimir); Cacilda Becker (Estragon); Carlos Kroeber (Pozzo); Carlos Silveira (Lucky); Carlos Martins (menino).

[205]"Na tarde de estreia, eu a encontrei sentada no sofá do sagão do Teatro Cacilda Becker, espremida num canto, mirradinha, e com o rosto coberto de lágrimas. 'Eu nunca vou conseguir fazer esse papel', lamentava-se ela. Procurei animá-la como pude, dizendo, sem favor nenhum, que aquela era uma das maiores interpretações de uma carreira fulgurante – o que foi confirmado por todos os que viram o espetáculo. Mas à noite, tais sombras de incertezas se haviam dissipado. Quando subiu ao palco, era uma 'fera', como dizemos nós da profissão. Com personalidade e carisma, com o magnetismo que era sua marca registrada; e, neste papel, com pungência, compaixão, desespero, fragilidade, poesia. Mais à noite, no jantar, aquele feixe de nervos era só esperança e futuro. Planos de fazermos uma companhia, o grande teatro, as grandes peças, onde ela seria a Rainha Gertrudes para o Hamlet do Walmor, onde ele seria Creon na Antígone dela; sorrisos, brindes, festas, alegrias; e planos, muitos planos". (Flavio Rangel, em entrevista publicada em Uma Atriz: Cacilda Becker, 1983, p.173).

Mesmo quando a carreira da atriz estava no auge, sob um determinado ponto de vista, Cacilda foi considerada uma atriz ultrapassada, rotulada à antiga; ou então, uma atriz mais *colonizada* do que autenticamente brasileira. "O mínimo que se pode dizer é que se ela o foi de fato, não o foi essencialmente por opção própria, e sim por condicionamentos impostos pelo momento histórico que o teatro nacional vinha atravessando" (Michalski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.200).

Quando, em dezembro de 1957, Cacilda deixou o T.B.C. para fundar a sua companhia própria ao lado de Walmor Chagas, Cleyde Yáconis, Fredy Kleemann e Ziembinski, últimos remanescentes do elenco fundador do T.B.C., declarou: "A última companhia a sair foi a minha". "Uma certeza que tenho é de que eu saí do T.B.C. depois que ele ficou sem os diretores que o tinham feito, que lhe tinham amor. Celi saíra, Calvo saíra, Ziembinski sairia conosco. O T.B.C. não tinha mais o alicerce que o sustentava, que era o amor de seus atores". (Cacilda Becker, 1967, *apud*, Almeida Prado, 2002, p.410-411)[206].

Nesta quadra do tempo, conforme Michalski, Cacilda já podia ser considerada, pela raiz, uma artista eminentemente moderna. E isto, essencialmente, por dois aspectos aparentemente contraditórios, como tantas outras coisas à primeira vista contraditórias no seu modo de representar: "por um lado, a já aludida maneira *grotowskiana* de imolar-se em cena, vários anos antes de Grotowski ter publicado o seu conceito do *ator santo"*; por outro, "o notável pudor e exatidão de dosagem através dos quais racionava a entrega das mais explosivas emoções ao público" (Michalski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.197).

E Décio de Almeida Prado parece servir de testemunha à perspectiva de Michalski, na citação abaixo:

> Cacilda é uma atriz essencialmente moderna, sem qualquer pompa exterior. (…) As cenas capitais da peça (…) servem admiravelmente para nos devolver, intacta, a sua melhor, a sua rara, a sua privilegiada qualidade: o pudor na emoção, o sofrimento autêntico, despido de qualquer exibicionismo. Seria impossível representar com maior severidade, severidade que chega até a uma aparente frieza, para quem não é capaz de perceber a intensidade contida na intérprete (ALMEIDA PRADO, 1964, p.15)[207].

Contudo, como acontece sempre, o tempo age; de sorte que nos dez últimos anos de sua vida, a *modernidade* de Cacilda enfrentou o movimento inexorável do tempo,

---

[206]Depoimento de Cacilda Becker a Ricardo Cravo Albim e Wladimir Ayala, acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS-RJ – feito em 26 de dezembro de 1967.

[207]Décio de Almeida Prado, "Maria Stuart", *in*, *Teatro em Progresso*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964, p.15. Reprodução de artigo originalmente publicado em *O Estado de São Paulo*,1955.

sendo superada por outras experiências mais radicalmente vanguardistas. Nesse sentido, pode-se considerar que despontaram no Brasil dos anos 1960 atores mais *modernos* do que ela. Além disso, sua companhia (TCB) lidava com a pecha de teatro "alienado".

Durante a temporada do TCB na Bahia, sediada no Teatro Guarany, Glauber Rocha às vésperas da eclosão do Cinema Novo, acabava de assumir uma coluna no *Estado da Bahia*, jornal dos Diários Associados. Com seu estilo contundente, ele usou sua munição mais pesada para disparar críticas à temporada baiana do Teatro Cacilda Becker, iniciada com *Santa Marta Fabril S.A*., em 5 de agosto e seguida por *Maria Stuart*, dia 12: " Em 'Santa Marta Mau Gosto S.A'. Abílio Pereira de Almeida é 'autor pornográfico e subliterário': *Cacilda um mito a ser decomposto, no final da temporada*. À montagem de *Maria Stuart*, que se demora em cartaz e retarda a apresentação de *Pega-Fogo*, segue-se um Schiller decapitado" (ROCHA, *apud*, Luís André do Prado, 2002, p.463-437, grifo meu) Ele descarrega, em sua coluna.

Para Glauber Rocha, os atores do TCB portam-se

> como alunos de ginásio em recitativos de sabatina (…) … a melhor palavra, embora um tanto grosseira é burrice. (…) Onde o fogo sagrado da genialidade desses profissionais? (…) O que deve ser dito, sem nenhum compromisso afetivo, é que *o valor de Cacilda Becker é um valor gasto.* (…) Lembramos às pessoas que se irritam com a nossa opinião e agora se irritam com esta: reação contra quem olha atravessado para os mitos é motivo fundamental da ineficiência da nossa cultura. (…) *E Cacilda deve perder as esperanças de ser* Maria Stuart (…) *Sua voz é defeito sem perdão para uma atriz* (…) *simplesmente ridícula* (GLAUBER ROCHA, *apud*, Prado, 2002, p.437, grifos meus).

Segundo Luís André do Prado (2002, p.437) "O saldo mais lamentável desse episódio seria a exclusão de Cacilda – pelo rótulo de passadista – das produções do Cinema Novo".

É bem verdade que Cacilda não tomou parte diretamente da revolução de linguagem cênica que se operou no teatro brasileiro durante os anos 1960. A despeito desse fato, a atriz não ficou indiferente à importância desse movimento, pelo contrário, em vários depoimentos insistia num ponto: à necessidade da existência de um espaço em que também ela pudesse exercitar-se numa linha mais experimental e renovadora, sem que isso, necessariamente, implicasse em abandono do tipo de produção empresarial com o qual ela já estava, naquele momento de sua carreira, "virtualmente comprometida". Por exemplo:

> Acho que nas condições atuais do teatro brasileiro nenhum ator com um pouco de bom senso pode se considerar realizado. Não é o dinheiro que nos dá satisfação, não é o nome em manchete, não é mesmo o público lotando o teatro, porque há momentos em que nós

> sentimos que não damos ainda ao público tudo o que deveríamos dar. As nossas possibilidades são muito cerceadas. Nós não temos a possibilidade de exercitar-nos permanentemente num repertório que solicite uma experiência, um domínio de técnica total. Não podemos abandonar o teatro por seis meses, um ano, para praticar o teatro como exercício. (…) Eu sinto determinadas carências e vou supri-las, num tempo muito maior do que seria necessário. Será a experiência do próprio trabalho que vai suprir essas carências, e no entanto elas poderiam ser supridas num laboratório. (CACILDA BECKER, 1966, *apud*, Michalski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.198-200)[208].

É certo que, na opinião de muitos, como atriz e dona de companhia Cacilda arriscou pouco ou quase nada de sua confiança no concernente aos autores nacionais[209] responsáveis, a partir da segunda metade dos anos 1950, por um grande salto qualitativo e quantitativo da nossa dramaturgia; é justo frisar, entretanto, que nem por isso a atriz deixou de contribuir, a seu modo, para o desenvolvimento desse progresso. Refere-se que, nesse período, ela e Walmor Chagas instalaram no seu apartamento na paulista, o "Centro de Estudos Teatrais", um teatrinho doméstico, onde vários autores novos tiveram seus textos lidos e debatidos, o que ajudou decisivamente alguns deles a se tornarem conhecidos, bem como terem seus textos encenados.

E já que tanto se falou, a certa altura de sua carreira, no sotaque italianado que teria adquirido com os diretores do T.B.C. e na questão da ausência de brasilidade em suas interpretações, convém lembrar, como assinala Décio de Almeida Prado, a genuína brasilidade de seus desempenhos, quando solicitada nessa direção: "Menina do interior, adolescente rica somente de sonhos e ambições, ninguém lhe poderia dar aulas de nacionalidade. Não havia de resto, em sua formação cultural qualquer traço estrangeiro, a não ser os advindos através da profissão" (Almeida Prado, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.99).

Em um trecho do depoimento que Cacilda gravou no Museu da Imagem e do Som, no Rio de janeiro em 1967, um ano e meio antes de morrer, ela expressa:

---

[208]Trecho de depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em dezembro de 1967, reproduzido na matéria "Ainda um Depoimento", de Gilse Campos, *Jornal do Brasil*, 21 jun.1969.

[209]Revendo a realização dos 64 papeis interpretados por Cacilda ao longo dos seus 28 anos de carreira, fico impressionado constatando que apenas 20 vezes ela trabalhou no palco, em peças nacionais. E por incrível que pareça, só quatro dessas peças eram de autores de primeiro plano da nossa dramaturgia: Martins Pena e Nelson Rodrigues, de quem fez, respectivamente, *Os Irmãos das Almas*, no Grupo de Teatro Universitário de Teatro, em 1943, e uma remontagem de *Vestido de Noiva*, pelos "Comediantes", em 1947, ambos, portanto, numa fase ainda inicial de sua trajetória; e Ariano Suassuna, em cujos *O Santo e a Porca* (1958) e *O auto da Compadecida* (1959) ela não encontrou papeis à altura do seu talento. Desde que ingressou no T.B.C., em 1948, até a sua morte 21 anos depois, Cacilda só trabalhou em nove textos nacionais, quatro dos quais de Abílio Pereira de Almeida. Com todo o respeito que se deva ter a alguns dos seus brilhantes desempenhos nas peças desse comediógrafo paulista, a conclusão que se impõe é de que praticamente todos os grandes desafios interpretativos que Cacilda enfrentou provinham de textos estrangeiros. Como poderia esperar dela, então, a elaboração de um estilo de definidas características nacionais? (Yan Michalski "Cacilda Becker, um estilo de interpretação" em Fernandes e Vargas, 1983, p.201).

> Aos 46 anos, vivi uma parte da minha vida, que poderá acabar daqui a pouco. *Mas não há rótulo para nada*. Uma coisa aprendi como única verdade que justifica a vida, é você ser capaz de cada vez mais renunciar e através de gestos e atos de bondade você conviver com os homens e viver a sua vida. Esta é a única coisa que tirei da vida até agora, como verdade definitiva. O resto, eu não sei de nada. (CACILDA BECKER, 1969, *apud,* Michalski, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.204, grifo meu).

Em 1968 Cacilda viajou com Walmor Chagas para os Estados Unidos, centro de efervescência teatral. O contato com as experiências de vanguarda nos EUA, além do evidente amadurecimento pessoal levaram-na a novas descobertas, novas revelações, por conseguinte a uma revisão de valores; parecia sentir-se livre, pronta para outras experiências. Décio de Almeida Prado notou a transformação: Cacilda "Fumou maconha, viu espetáculos da mais recente vanguarda, aproximou-se dos crentes e sacerdotes do 'teatro sagrado', para os quais ser ator constituía-se numa quase religião, inclusive com votos de pobreza". Pobreza artística, no sentido defendido por Grotowsky, "do teatro reduzido ao seu elemento essencial – o ato, o corpo do ator, se possível desnudo – e pobreza no sentido comum, de vida também ela retraída a seu nível mais elementar, para que o espírito, liberado (e aqui entrava a droga), pudesse pairar acima da realidade" (Almeida Prado, Cacilda: Paixão e Morte, *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.100-101).

Num ponto voltou modificada, salienta Almeida Prado: "Perdi o medo da pobreza, disse-me, resumindo numa frase tudo o que aprendera". Ora, avalia o crítico; "o interesse pelo lugar ocupado, por ela e por toda a atividade dramática, na escala econômica da sociedade, havia sido uma constante em sua carreira. (…). "Agora, a perspectiva mudara". Ainda, conforme às impressões de Décio, Cacilda parecia sentir-se livre, pronta para outras experiências. "Quais seriam estas, a morte não nos deixou sequer conjecturar" (Almeida Prado, "Cacilda: Paixão e Morte", *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.100-101).

Rastreando os estudos históricos do teatro brasileiro, sabemos apenas que as cortinas se fecharam para a atriz no dia 6 de maio de 1969. Neste dia, Cacilda emitiu a última fala de seu personagem Estragon no fim do primeiro ato e não voltou mais. Ali, no palco do teatro que levava o seu nome ela sofreu um derrame cerebral e foi levada às pressas ao hospital, ainda vestindo a roupa do personagem com a face pintada, interpretando um dos grandes clássicos da vanguarda moderna.

> A máscara pantomimesca que descrevi na ocasião – 'o nariz empelotado, o rosto lívido, o ar súplice e apatetado de um *clown* trágico'– foi a que levou para o hospital, onde os médicos, num gesto quase simbólico, retiraram-lhe a maquillage de palco.

> Durante a sua longa agonia, a classe teatral, intempestiva, porém generosa, mostrou-se admirável. E o seu enterro foi um extraordinário espetáculo de comoção pública. Vi chorando tanto adversários da véspera – a união da classe se fizera afinal – como pessoas do povo que, sem a conhecer de verdade, adivinhavam com profunda intuição o significado daquela perda nacional (ALMEIDA PRADO, Cacilda: "Paixão e Morte" *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.101).

Parece certo dizer que Décio de Almeida Prado foi o estudioso que melhor criticou praticamente toda a carreira de Cacilda. Vinte e dois anos de crítica profissional deixaram no crítico, segundo suas próprias palavras, "um precioso resíduo de reminiscências". Pois bem, "de todas essas reminiscências, que seriam infinitas se não houvesse necessidade de frear o fluxo da memória para que o passado não submerja o presente, as mais nítidas, as mais queridas, referem-se à Cacilda". (Almeida Prado, 1983, p. 89).

Ainda no dizer de Décio, Cacilda, moderna pela sensibilidade tendente à contenção e ao pudor, nunca se permitiu no palco excessos de transbordamento romântico. "Mas passava ao público, nos instantes de maior inspiração – e são por eles que se mede o artista – algo muito semelhante a essa 'terrível plenitude' vital". (Almeida Prado, Cacilda: "Paixão e Morte" *in*, Fernandes e Vargas, 1983, p.102).

A morte no apogeu da carreira, ao interpretar *Esperando Godot*, "apresenta-nos a mulher/atriz já senhora do saber das coisas humanas e do teatro": "sua consciência das possibilidades interpretativas e o olhar sereno sobre os homens e o mundo são o coroamento de uma vida humana e profissional por todos os títulos exemplar" (Fernandes e Vargas, "Apresentação" *in*, Uma atriz: Cacilda Becker, 1983, p.XX).

Também a atriz Nydia Licia rememora, num emocionado relato, a convivência com Cacilda nos bastidores de *Entre Quatro Paredes,* a admiração e a amizade, no dizer Licia daquela espécie de amizade que supera intrigas e mal-entendidos, que nos dá a certeza de que, aconteça o que acontecer, uma pode contar com a outra nos momentos difíceis: "Já se passaram mais de trinta anos de sua morte. Os jovens da nova geração perguntam sempre quem era Cacilda Becker. E a resposta é uma só: foi a maior atriz do Brasil, foi a líder da classe teatral". E acrescenta: "para que não fique somente essa imagem de guerreira, de Joana D'Arc, uma vez que, de seus trabalhos no teatro, nada ficou. Há um filme glorioso, *Floradas na Serra*, e poucos tele-teatros, muito, mas muito aquém de sua sensibilidade e talento. O resto é memória" (Licia, 2005, p.201).

> Mas, para os poucos que realmente a conheceram, ela era a mãe que brigava por nós e nos defendia, e a filhinha que nos chamava no meio da noite para espantar seus medos.
> Era, acima de tudo, a menina descalça que dançava na praia de Santos aos onze anos de idade e a mulher, profundamente machucada, que,

> aos quarenta e sete, interpretava *Esperando Godot* no seu teatro, até ser derrotada por um aneurisma – um pequeno coágulo emboscado dentro do seu cérebro, à espera do momento em que ela estivesse mais fragilizada, mais cansada e nem pensasse em se defender.
> Aí ele atacou. Em seguida, a lenta agonia, os olhos escancarados, o terror imenso no fundo das pupilas, os quarenta dias de sofrimento.
> Réquiem para essa grande mulher, que chegou ao topo da carreira de cabeça erguida, com dignidade, respeitada por todos. Que sobrepujou medos, assumiu responsabilidades, aceitou a liderança como um dever. E não abdicou nunca de sua feminilidade, de sua fragilidade, de sua força (LICIA, 2005, p.201).

O poeta Carlos Drummond de Andrade resume seu legado teatral e humano: "Era uma pessoa. Era um teatro". Sua vida pode ser sintetizada pelas palavras da própria Cacilda: "Viver é conquistar… é ir ao encontro".

"Arte e ofício, palavras que me ocorrem quando penso em Cacilda Becker. Uma excepcional capacidade de criação aliada a um profundo sentido de fazer arte e de ser artista no Brasil. Isso faz dela um dos maiores nomes das nossas artes e um símbolo muito potente de liberdade, resistência e união para toda a classe artística. Inspiração, Cacilda continua absolutamente necessária, sobretudo em tempos estranhos e sombrios como estes em que vivemos" (Abílio Tavares, *apud*, Marcello Rollemberg, *Jornal da USP*, 09 abr.2021).



Imagem 50 – Cacilda Becker na plateia vazia durante um ensaio.

Fonte: Revista de Teatro, julho-agosto, 1957, nº 298.

REFLEXÕES FINAIS

Tendo em conta o esforço que se acredita ter sido feito até aqui no sentido de analisar sob uma perspectiva historiográfica, o ator no T.B.C. reconstituindo o seu período de aprendizado e o seu processo inicial de criação e interpretação no espaço particular de um conceito estético – o "realismo-puro" proposto pelo diretor Adolfo Celi, bem como de ressignificar a vivência brasileira deste diretor inserido no processo paulista da renovação, na década de 1950, optou-se por concluir este trabalho buscando delinear numa síntese do quadro de referência básico desenhado nesta pesquisa alguns dos seus contornos, mais precisamente, de mostrar sucintamente certas ideias que moveram a trajetória de Celi junto à companhia permanente do T.B.C. enquanto projeto estético e programa artístico.

Em vista da intenção principal deste estudo ser a de responder à seguinte pergunta: No conjunto dos diretores que buscaram renovar o teatro no Brasil a partir dos anos 1940, quais as marcas e contribuições específicas de Adolfo Celi? Mostraram-se extremamente relevantes para a reflexão da dimensão de atuação artística do diretor enquanto *projeto* as considerações erigidas pelo próprio Celi acerca desta noção, no âmbito da interpretação cênica. Pois, ao avaliar o projeto das *Antígones* (1952), em um longo ensaio: "Texto e Interpretação nas Antígones" – mencionado no item 1.2 desta tese - no qual procura apresentar as razões e as intenções do espetáculo composto pela Antígone de Sófocles e pelo drama de Anouilh, Celi articula três elementos que formam o tripé de estruturação deste trabalho: a essencialidade da figura do diretor-pedagogo; o ator-intérprete e o momento histórico de uma sociedade.

Deste modo, como já foi observado anteriormente, na página inteira concedida pelo *O Estado de São Paulo*, Celi justificou didaticamente a composição dupla do cartaz: para compreender Anouilh era necessário conhecer Sófocles. Enquanto o desafio da encenação em dois estilos diferentes, para a tragédia e para o drama, de interpretação e coro, cenários e iluminação era uma necessidade estética, que fazia absoluto sentido para sua ideia de teatro moderno.

Em síntese, o trabalho do diretor tributário do autor, é recriar o texto alinhado em outra proporção de volume, a cena. Representar a poesia traduzida pela análise detalhada, a exploração da intuição criadora, o deslindar do súbito e do preconcebido, captar o sentido natural, um *tom* que dê sentido a tudo e dar-lhe forma no gesto, nas vozes.

Assim sendo, ao se debruçar sobre a questão do texto e da interpretação nas

Antígonas teorizando a respeito de tal questão, Celi procura problematizar a narrativa que se inclina a considerar que é, através do espetáculo teatral que o texto, a palavra escrita, adquire vida e dimensões palpáveis, cor e sentimentos. Para ele, isto leva a crer que a razão de ser de uma obra teatral e seu valor estético estejam eternamente condenados a existir exclusivamente dentro dos limites físicos da representação cênica.

Celi sugere, no entanto, que se isto fosse verdade toda a literatura dramática que se desenrola desde os trágicos gregos até Shakespeare e Molière, não teria qualquer valor na contemporaneidade, e até mesmo, provavelmente, não teria chegado até nós. Esta contradição aparente torna necessário um esclarecimento de ordem crítica, afirma o diretor. Diante disso, para tornar mais nítida esta abordagem, vale ir um tanto mais adiante na reflexão junto ao esclarecimento de Adolfo Celi.

Em um fragmento de seu texto, o diretor faz a seguinte comparação entre o texto escrito e o espetáculo:

> No ato da leitura, a palavra apresenta-se de forma, objetiva e é capaz, portanto, de suscitar dentro de nós todo um mundo, um ritmo, um colorido; nossa sensibilidade reencontra as verdadeiras nascentes da obra; a palavra que nós lemos em silêncio, ecoa justa e pontual, emocionando-nos; o contato entre nós e o texto é um contato direto: aproximamo-nos do texto conforme o ritmo natural da nossa percepção, interpretando-o no nosso "tempo".

No espetáculo, porém,

> o contato já não se verifica entre nós e a obra, mas sim entre nós e um ator, que empresta à obra o próprio ritmo, a própria interpretação emocional, totalmente diferente da nossa, pois esta, na leitura, baseava-se apenas num plano crítico de emoção, não de expressão. Que fazer, então? *A resposta é simples e, a nosso ver, nela reside toda a justificação do espetáculo teatral*: cada palavra, em si mesma, só e circunscrita, possui um único sentido, seja ele determinado ou abstrato; no momento, porém, em que ela é pronunciada, adquire imediatamente uma porção de outras significações, devido às intenções com as quais ela é dita, isolada ou integrada numa frase (CELI, *O Estado de São Paulo*, 03 ago.1952, grifo meu).

O relato comparativo feito por Celi entre o texto escrito e o espetáculo na base de um projeto é, inclusive, indispensável para que se amplie o entendimento de sua atuação artística enquanto projeto pessoal na esfera da interpretação cênica. Uma vez que sua finalidade enquanto criação artística é explicitada na sua justificação do espetáculo teatral. Isto é: o sentido único – determinado ou abstrato – da palavra é estilhaçado ao adquirir uma multiplicidade de ângulos e significados possíveis uma vez pronunciada pelo ator que, ao interpor-se entre nós e a obra é capaz de emprestar-lhe o próprio ritmo, a própria interpretação emocional.

Contudo, enfatiza ele:

> Essas significações são múltiplas e até contraditórias, mas uma só, entre todas, será a verdadeira, corresponderá à "vontade de evocação" que existe naquele determinado momento do texto. *Na procura, daquela única significação* (que se traduz, praticamente, – depois de localizado "a priori" o sentimento inspirador, – em acentuar mais ou menos fortemente uma silaba, em prolongar, ou não, uma vogal, em fazer sibilar ou suavizar uma consoante) *reside todo o complexo estudo interpretativo do ator* (CELI, *O Estado de São Paulo*, 03 ago.1952, grifos meus).

O desafio alimentava exigências rigorosas com os atores que ele mesmo havia moldado, como material plástico. "Mandava o ator reduzir a espontaneidade, cortar os excessos – fazer "menos, menos" – até conseguir arrancar a raiz de suas possibilidades, num processo de perda de segurança". (Vannucci, 2014, p.178). Com corpo e voz soltos das inflexões naturais e preconcebidas, recomeçava a leitura e o processo de construção de tons e gestos buscando um domínio artificial sobre as palavras. Este processo era massacrante para o ator, que repetia tudo à exaustão até dar aquele estalo, fazendo brotar, num relance, o tom justo, o gesto essencial.

> Se for alcançada essa significação, que consiste numa inflexão única; se a palavra corresponder a um tom evocativo determinado; nesse caso, e só nesse, teremos, como público, a mesma sensação (e, no caso de grandes atores, ainda mais aguda, profunda e complexa) que tivemos como leitores. Naquele momento o ator deixará de ser um interprete, mas chegará às raias da criação artística, realizará o instante soberano da mais antiga manifestação criadora, o êxtase dionisíaco, a pura exaltação, a pura dor, trágica e sem esperança. Estes momentos sublimes, porém, embora existam, são raros e isolados. Por isso é que devemos considerar o teatro, isto é, o espetáculo teatral, como uma ambição, uma tendência para a forma de expressão perfeita; o resultado será quase sempre imperfeito, mas procurará "servir" aquela forma, através de uma severa concepção critica (CELI, *O Estado de São Paul*o, 03 ago.1952).

Idealista até o limite da contradição, Celi arranca das palavras o sentido de teatro e revela a força que emana de sua criação na ambição de alcançar o momento sublime, a forma perfeita. Ambição esta que o diretor levava para o seu processo de trabalho. Sua busca da perfeição na arte foi mantida como força motora, isto é fato, não se exagera ao dizer, que todo o programa artístico construído por Celi no T.B.C. junto à aplicação de suas ideias de ruptura com a estrutura dos espetáculos da dinâmica anterior dos palcos brasileiros teria como ponto de chegada tamanha conquista.

Desta maneira, o diretor chega a modos de trabalho mais precisos, todos eles, construídos a partir do estudo meticuloso do texto dramático. No trecho a seguir, Celi salienta esses procedimentos de estudo específicos. Em resumo:

> Fidelidade ao texto. Precisamos analisar minuciosamente os mais escondidos motivos subconscientes da obra; procurar a veia sutil da intuição criadora; diante dos conflitos dramáticos, pesquisar as razões intimas que os determinam; acompanhar atentamente o processo de transformação dos personagens no decorrer da peça, sem nos deixarmos seduzir por categorias físicas ou éticas preestabelecidas, sem nos deixarmos enganar, nem pela "temática" do escritor (que muitas vezes é uma superestrutura sem inspiração) nem pelo estilo ou conteúdo de suas obras anteriores ou posteriores. Precisamos alcançar, afinal, a essência nua do drama, seu primeiro sentido, sua inspiração originaria, a quem daremos finalmente um nome. Será este o "tom", capaz de guiar e unificar o espetáculo; graças a isso, o desenho e o ritmo das ações dramáticas, a humanidade e os destinos das personagens, o conjunto dos movimentos, dos gestos, das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes, dos silêncios, a totalidade da encenação, derivarão de uma única ideia que regulará todos os elementos harmonizando-os (CELI, *O Estado de São Paulo*, 03 ago.1952).

As considerações estabelecidas acima permitem, então, uma reflexão final a respeito da investigação feita nesta tese sobre o ator que é treinado visando um projeto artístico específico. Ou seja: o ator que é trabalhado no espaço particular de um conceito estético – o "realismo-puro". Colocado neste espaço o ator tem a sua interpretação apoiada nos projetos de encenação do diretor Adolfo Celi, servindo-se discriminadamente de métodos e técnicas de trabalho – desenvolvidos e aplicados por este diretor – para a adequação de um papel, no contexto do teatro brasileiro moderno.

Tal investigação acerca desta experiência teatral inserida no campo dos estudos da interpretação e da memória do ator brasileiro pode ser ampliada para além dos espetáculos realizados por Celi no T.B.C. Pois acredito, que possa ser interessante e eficaz entender o projeto que essa experiência encerra com base na sua intencionalidade, avançando ainda mais fundo do que tentou-se nesta pesquisa em relação aos seus propósitos, tendo em vista a formação e atualização técnica do ator brasileiro.

Penso que, no alargamento desse estudo, sugerindo possíveis desdobramentos da sua temática, talvez o significado da atualização estética do palco do T.B.C. possa ser explicada para além do estrado, quer dizer, na aproximação das relações por si só, indissociáveis, modo geral, entre o teatro e a sociedade.

Afinal a abordagem adotada no referido palco, passou a ser percebida sob um novo ângulo, incitando discussões e explorando a dinâmica do ser humano na cena de modo inovador. O teatro, pode-se afirmar, evoluiu além da simples representação para se tornar um veículo profícuo de debate de ideias e reflexões sociais substanciais.

Creio, ainda que, desta maneira, seja possível expandir-se a compreensão da modernidade no que se refere especificamente ao teatro no Brasil, como um processo independente, embora valendo-se inicialmente da adoção de referência externa na proposição de um modelo estético divergente a um padrão nacional condizente com o *sistema* de produção do teatro profissional, no qual prevalecia uma arte de cunho mais popular.

Esta referência externa, entretanto, no caso específico do teatro brasileiro moderno, não favorece aqueles que persistem na ideia de que autonomia artística precisa estar colada ao nacional como aspecto autóctone.

Por outro lado, não se trata aqui de favorecer uma abordagem que privilegia a ideia anacrônica de se voltar a uma noção tradicional de arte e cultura, conforme a qual o teatro se apresenta como o lugar do verdadeiro, do belo e do bom, como um templo cultural, arrebatado do ordinário cotidiano, servindo-se apenas para a elevação do espírito. "O fato de que algo semelhante possa continuar a ser, ou melhor, *voltar a ser atraente para alguns* não tem muito a ver com a supremacia do eternamente passado que penetra teimosamente no presente" (Heeg, 2010, p.53, grifo meu).

O modo de entender o teatro a partir do meio e da época nas quais se insere, nos remete a Castorf citado por Heeg (2010, p.53). O modo pelo qual Castorf lida com o passado significa, para o teatro tornar produtivo para o futuro o que faria pressupor a palavra anacronismo, na medida em que o teatro faz uso dele para intervir no presente. Segundo Heeg (2010) sempre que o teatro de diretor tiver isso em mira e proceder desta maneira, ele terá um teatro verdadeiramente contemporâneo. "Um teatro que – depois do naufrágio das promessas secularizadas de salvação, depois da decomposição das grandes narrativas, ideológicas e culturas nacionais – se apoia na experiência da finitude, ganha sua liberdade no diálogo com os mortos, é um teatro verdadeiramente contemporâneo" (Heeg, 2010, p.53).

No mais, o que este estudo do ator no T.B.C. e o "realismo-puro" pretendido por Adolfo Celi no processo de renovação teatral paulista, a meu ver, oferece de mais claro em relação à plataforma conceitual estabelecida e colocada em ação por Celi, na sua dinâmica de ensino junto aos atores e na instauração da cena moderna no T.B.C., é a questão: O que o resultado da prática desta contribuição de Adolfo Celi significa afinal? Na verdade, a pergunta encerra várias outras, um bom exemplo, é a que se detém nas suas visões de reforma implantadas no palco do T.B.C., justamente, para a evolução do trabalho do ator, e, por conseguinte para o teatro brasileiro moderno. A isto podemos tentar responder destacando o reconhecimento explícito que faz Adolfo Celi como

conclusão de seu texto sobre o seu projeto das *Antígonas*, das palavras de Jacques Copeau, sugerindo um possível norte e guia das suas ações e sua visão do teatro como diretor e diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.), incorporadas à formação técnica do elenco profissional, bem como a afirmação da noção de encenação e de conjunto no projeto de renovação da cena teatral paulista.

> Víamos o teatro abandonado à exploração dos mercadores, e queríamos que ele fosse devolvido à obra dos criadores. O poeta era banido da cena; nós queríamos que ele voltasse, a fim de lhe dedicarmos um culto absoluto. As grandes obras do patrimônio clássico murchavam numa tradição envelhecida, e nós queríamos redescobrir, através da tradição viva, sua juventude inalterada. Lá onde reinavam a desordem, as cobiças particulares, o virtuosismo levado até à careta grotesca, queríamos que voltassem a reinar a ordem, o desinteresse, o espírito de conjunto, a unidade na harmonia (COPEAU, *apud* CELI, *O Estado de São Paulo* de 03 ago.1952).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Antônio. "Entrevista", *in*: **Uma Atriz**: Cacilda Becker, (org.). FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

AFFONSO, Ruy. "Registro" *in*: programa de Arsênico e Alfazema, 1949.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Décio de Almeida Prado fala-nos do 'Grupo Universitário de Teatro', São Paulo", **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 out.1947.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Carta a uma jovem atriz". **Jornal das Artes**. São Paulo, n. 1, janeiro de 1949.

ALMEIDA PRADO, Décio de. Nick Bar, **O Estado de São Paulo**, 12 jun.1949.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Pega Fogo", **O Estado de São Paulo**, 1950.

ALMEIDA PRADO, Décio de. , **O Estado de São Paulo***,* 11 mar.1951.

ALMEIDA PRADO, Décio de. A encenação de Anouilh, **O Estado de São Paulo**, 31 ago.1952.

ALMEIDA PRADO, Déciode. "Maria Stuart", **O Estado de São Paulo**, 1955.

ALMEIDA PRADO, Décio de. **O Estado de São Paulo**, 26 fev.1956.

ALMEIDA PRADO, Décio de. O **Estado de São Paulo**, 23 ago.1958.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Maria Stuart", *in* **Teatro em Progresso**: Crítica teatral (1955-1964), São Paulo: Livraria Martins, 1964.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Depoimento". *In*: SNT **Depoimentos II**, Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1977.

ALMEIDA PRADO, Décio de. "Cacilda: Paixão e Morte", *In*: **Uma Atriz**: Cacilda Becker, (org.). FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ALMEIDA PRADO, Décio de. **Peças, Pessoas, Personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ALMEIDA PRADO, Décio de. **O Drama Romântico Brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1996a. (Col. Debates)

ALMEIDA PRADO, Décio de. **O Teatro Brasileiro Moderno**, São Paulo: Perspectiva, 1996b. (Col.Debates).

ALMEIDA PRADO, Décio de. **Seres, Coisas, Lugares**: Do teatro ao futebol. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ALMEIDA PRADO, Décio de. **Apresentação do Teatro Brasileiro**: Crítica Teatral de 1947-1955, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ALMEIDA, Guilherme de. "Arsênico e Alfazema", **Diário de São Paulo**, 14 jul.1949.

ALMEIDA, Guilherme de. *In*: Revista do **Teatro Brasileiro**, n.1, novembro de 1955.

ANCONA, Vicente. A propósito de "Nick Bar", de Saroyan, **Folha da Manhã** de 10 jun.1949.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A Atriz" junho de 1969, *in*: Prado Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa, São Paulo: Geração, 2002.

ANDRADE, Welington. "O teatro da Marginalidade e da Contracultura" *in*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013.

ANHEMBI, n,18, v.VI, Teatro de Trinta Dias, mai.1952, Em *Dionysos*, 1980.

ANHEMBI n.36, v.XII, nov.1953, Em *Dionysos*, 1980.

ANHEMBI, n.44, v. XV, jul.1954. Em *Dionysos*, 1980.

ANHEMBI, n° 47, v. XVI, out.1954 Em *Dionysos*, 1980.

ARRUDA, Maria Arminda Nascimento do. Entrevista. "O legado do teatro Brasileiro de Comédia". Em https:// jornal.usp.br/ cultura/professores-da-usp-debatem-legado-do teatro-brasileiro-de- comedia/por Pedro Prado, publicado em 28 mai.2018. Acesso em: 09 set.2022.

AUTRAN, Paulo. *In*: GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia. (org.). **Teatro Brasileiro de Comédia**. *Dionysos*, n° 25. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Ministério da Educação e Cultura: SEAC/FUNARTE, setembro de 1980.

AUTRAN, Paulo. "Entrevista concedida a Silvia Regina Wakim e M. Lúcia Pereira", In: *Dionysos*, n° 25. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Ministério da Educação e Cultura: SEAC/FUNARTE, setembro de 1980.

AUTRAN, Paulo. "Entrevista" In: GUZIK, Alberto, **Paulo Autran**: Um Homem no Palco, São Paulo: Editorial Boitempo, 1998.

BANU, Georges (org.) **Répetitions**: de Stanislávski à aujourd' hui. Paris: Acts Sud, 2005. Contracapa, *in*: VACCARI, Eduardo Ferreira Chaves. "Encenar ensinando – ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil". Tese de Doutorado, UNIRIO: PPGAC, 2014, p.174.

BANU**,** Georges. **O público ignorado**. *In*: L'Homme de dos Realidade' Paris: Adam Bdro, 2001. Tradução de Vera Lúcia dos Reis, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2003.

BARROS de ALMEIDA, Maria Inês. **Panorama Visto do Rio** – Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

BARROSO, Maurício. "Entrevista" *in*: PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BECKER, Cacilda, "Teatro é direção", **Folha da Manhã**, 23 fev.1951.

BECKER, Cacilda. "Depoimento", 26 dez.1967 para o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Museu da Imagem e do Som, *in*: **Uma Atriz**: Cacilda Becker, (org.) FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BETHENCOURT, João. "Teatro Brasileiro", *in*: **Teatro Brasileiro**, n.I, nov. 1956.

Biblioteca Central UNIRIO. Disponível em: http://www.unirio.br/bibliotecacentral. Acesso em: 13 set.2022.

Biblioteca Digital USP. Disponível em: http://www.teses.usp.br. Acesso em: 17 mar.2023.

Biblioteca Jenny Klabin Segall. Disponível em: http://bjks-opac.museus.gov.br . Acesso em: 03 jun.2021.

Biblioteca Nacional Brasile digital. Rio de Janeiro. Disponível em: http:// bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/ Acesso em: 09 mar.2021.

BOAL, Augusto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 mar.1960.

BORBA FILHO, Hermilo. "Receita para Vencer: Talento e Muito Ensaio". **Revista Visão**, São Paulo, 3 set. 1954.

BORBA FILHO, Hermillo. **Diálogo do encenador**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidad**e: Teatro brasileiro na primeira república, São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003. (Coleção Estudos; 194).

BRANDÃO da Silva, Tania. "As modernas companhias de atores", *in*: Carlinda Fragale Pate Nuñes *et al*. **O teatro através da história**. Vol. II. – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994.

BRANDÃO da Silva, Tania. "Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". **Revista do IPHAN** – nº 29, edição especial 500 anos, 2001.

BRANDÃO da Silva, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRANDÃO da Silva, Tania, "As Companhias Teatrais Modernas – Instrumentalização Política*" in*: **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC SP; Perspectiva, 2013.

BRANDÃO da Silva, Tania. "Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro". **Revistas USP**, 2001**.** Disponível em: http:/www.revistasusp.br, Acesso em: 23 out.2022.

BRANDÃO da Silva, Tania. **"O Ator e as artes do tempo"**, Em: https//www.foliasteatrais.com. Acesso em: 15 jul.2023.

Breve Notícia Sobre Sófocles e Sua Tragédia, **Diário de São Paulo** 22 ago.1952.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**: da técnica a representação. Elaboração codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator". Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 1994.

CAFEZEIRO, Edwaldo. Introdução. *In*: **FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José**. O teatro de França Júnior. Rio de Janeiro, SNT/FUNARTE, 1980.

CARDOSO, Sérgio. **A Gazeta**, 24 fev.1951.

CARLOS MAGNO**,** Paschoal. "Depoimento", *In*: SNT **Depoimentos II**, Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1977.

CARLOS MAGNO**,** Paschoal**, "**Correio da Manhã 1949", in: **Depoimentos I**I, Rio de janeiro: SNT/MEC, 1977.

CARRERO, Tônia. "Depoimento" In: KHOURY, Simon, **Bastidores V**, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, Montenegro & Raman, 2001.

CEDOC. **Centro de Documentação e Informação**. Disponível em: http://portaltainacan.funarte.gov.br/cedoc-digital. Acesso em 05 set.2024.

CELI, Adolfo. **Diário de São Paulo**, 06 fev.1949.

CELI, Adolfo. **Programa "Arsênico e Alfazema"**. T.B.C., São Paulo, 1949.

CELI, Adolfo. "Notas sobre Jean-Paul Sartre", *in*: **Programa "Entre Quatro Paredes"**, T.B.C., São Paulo, 1950.

CELI, Adolfo. "Entrevista", **Folha da Manhã***,* São Paulo, 20 fev.1951.

CELI, Adolfo. "Vida e Forma de Viver", *in*: **Programa Seis Personagens à Procura de um Autor**, T.B.C., São Paulo, 1951.

CELI, Adolfo. "Texto e Interpretação nas Antígonas" transcrito de **O Estado de São Paulo**, 03 ago.1952.

CELI, Adolfo. "Entrevista" a Cavalheiro Lima, **Diario da Noit***e*, São Paulo, 07 ago.1952.

CELI, Adolfo. **Folha da Noite**, São Paulo, 22 dez.1953. "Apresentação da peça "Uma Certa Cabana", de A. Roussin, T.B.C., S. Paulo, dez. 1953.

CELI, Adolfo. "Cadáveres em Celofane", *in*: **Programa de Assassinato a Domicílio**, T.B.C., São Paulo, dezembro de 1954.

CELI, Adolfo. **Programa da peça Santa Marta Fabril S.A**. T.B.C., São Paulo, 1955.

CELI, Adolfo. "O Diretor de Teatro no Brasil", Revista do Teatro, Ano XXXIV, Nov-Dez 1955, N° 288, p.23-25. Palestra dada no curso de Literatura Teatral da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais, em 26 set.1955.

CELI, Adolfo, "Entrevista", A Aventura do Teatro Paulista – O T.B.C., Direção: Júlio Lerner, São Paulo, Produção TV Cultura, Canal 2, set e out de 1981, 1 filme. *in*: FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. (org.) **Uma Atriz:** Cacilda Becker, São Paulo: Perspectiva, 1983.

Centro de Documentação Teatral CDT-FAPESP-ECA-USP (Laboratório de Informação e Memória – LIM CAC). Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt/home. Acesso em: 17 set.2023.

CHAGAS, Walmor. "Entrevista", *in*: FERNANDES e VARGAS, Maria Thereza (orgs.). **Uma Atriz**: Cacilda Becker, São Paulo: Perspectiva, (Coleção Estudos),1983.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. "A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto". Dissertação (PPGT-UNIRIO), Rio de Janeiro, 1997.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. "Iconografia Teatral: Estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugênio Salvador (Portugal)". Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2010.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Marie-Hélène Dasté e Suzane Maistre Saint-Denis; notas Claude Sicard; tradução e apresentação José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos; 305).

CORNAGO, Oscar. "Teatralidade e ética" *in*: SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana. **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

CORREA, Oswaldo. **Correio Paulistano**, Luz de Gás, 17 set.1949.

CRUCIANI, Fabrízio. "Aprendizagem" *in*: **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral, 1955, p.26. Tradução: Luís Otávio Burnier *et al*. Campinas: Hucitec, 1995.

D'AVERSA, Alberto. "Cacilda". **Diário de São Paulo**, 18 jun.1969.

DÓRIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediant**e. Rio de Janeiro: Zahar, 1972, p.9.

Enciclopédia Itaú Cultural.
Disponível em: http://www.enciclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em: 17 out.2022.

FALEIRO, José Ronaldo. "Os muitos Apelos de Jacques Copeau", 2013, p.XVII. *In*: **Jacques Copeau: Apelos**. Marie-Hélène Dasté e Suzane Maistre Saint-Denis; notas Claude Sicard; tradução e apresentação José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos; 305).

FARIA, João Roberto**.** "O Crítico em Progresso". *In*, **Teatro em Progresso**. Décio de Almeida Prado, São Paulo: Perspectiva; Coleção Estudos, 2002. p. XIII.

FARIA, João Roberto. "Companhia Teatral". *In*: GUINSBURG, Jacó ;FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro:** Temas, Formas e Conceitos, São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2009, 358 p.2.

FARIA, João Roberto. "Antonio Candido e seus escritos sobre o teatro brasileiro". *In*: http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-(2018)dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro/ Acesso em 08 set.2022.

FÉRAL, Josette. **La Teatralidad**. Buenos Aires, Galerna, 2003.

FÉRAL, Josette. "A Fabricação do Teatro: Questões e Paradoxos", **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.3, n.2, p.566-581, mai-ago, 2013. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presença. Acesso em: 10 out.2013.

FERNANDES, Nanci. "Os Grupos Amadores". *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas – 2ªed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013.

FERREIRA, Procópio. "No tempo era assim…" *in*: **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/n° 15, Ano XII, dezembro de 1967, p.43-44.

FERREIRA, Procópio. **O Ator Vasques.** Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE/ SNT, 2ª edição, 1979 (Memória I).

FIGUEIREDO, Felipe. "A fotografia e uma certa memória do Teatro", *in*: **Dossiê Teatro, Memória e Tecnologia**, Brasília: LADI-UNB, vol.12, Ano 4, 2005.

FILHO, Antunes; PEREIRA, Maria Lúcia. ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS *In***: Revista Dionysos**, **Teatro Brasileiro de Comédia**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n° 25, set, 1980, p.139.

Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://www.memoria.bn.br
Acesso em: 19 jun.2021.

FUSER, Rachel Araújo Batista de. "A Formação do Ator", *In*: FARIA, João Roberto. (org). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências

contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e Cinema**: O Caso Vera Cruz, 1981.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão, São Paulo: Albatroz e Terceiro Nome, 2007.

GONÇALVES, Milton. "Depoimento" *In*: **Dionysos**, n.24, Rio de Jnaeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978, p.91.

GROTOWSKI, Jerzi. O Novo Testamento do Teatro, *in* **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUARNIERI, Gianfrancesco. "Entrevista" *in*: VANNUCCI, Alessandra. **"Ruggero Jacobbi ou a Transição Necessária**". Dissertação (Mestrado em Teatro), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

GUINSBURG, Jacó; VARGAS, Maria Thereza. "Cacilda: a Face e a Máscara – Um estilo de Interpretação", In: **Uma Atriz**: Cacilda Becker, São Paulo: Perspectiva 2 Ed., 1995.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela, **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma História, São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. "Modernização – Nacionalismo Crítico – Liberdade – Identidade Nacional", *in*: FARIA, João Roberto (org). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013, p.285.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. **A arte romanesca do ator**: Constantin Stanislavski na cultura do romance, 1.ed. São Paulo: Hucitec, 2020.

GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia (orgs.). **Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. SEAC / FUNARTE/SNT, n° 25 de setembro de 1980.

GUZIK, Alberto**. T.B.C.:** Crônica de Um Sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GUZIK, Alberto "O Teatro Brasileiro de Comédia"**,** *In*: Carlinda Fragale Pate Nuñez et al. **O Teatro Através da História**, vol.II – O Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994.

GUZIK, Alberto. "A Dramaturgia Moderna – Nelson Rodrigues". *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro:** Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013.

HEEG, Gunther. "Transit existence – a contemporaneidade do teatro. Estratégias estéticas e o desafio da identidade transcultural". *In*: SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana. (orgs.). **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

Hemeroteca Digital. Disponível em: http:// www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital. Acesso em: 10 mar.2021.

HENREID, Elisabeth. “Depoimento”, *in*: GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia. (orgs.). **Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: SEAC/FUNARTE/SNT, n° 25 de setembro de 1980, p.157.

HENREID, Elizabeth. “Entrevista”, *in*: PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

JACOBBI, Ruggero. “Pega Fogo”, *In*: **Anhembi**, n° 2, VI, jan-1951.

JACOBBI, Ruggero. **Folha da Noite**, São Paulo, 15 out.1952.

JACOBBI, Ruggero. “Uma Mulher em Três Atos”, **Folha da Noite**, São Paulo, 10 jul.1953.

JACOBBI, Ruggero. “Uma Certa Cabana”, **Folha da Noite**, São Paulo, 9.jan.1954.

JACOBBI, Ruggero. “Entrevista” a Júlio Lerner (1981), *In*: FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. *In*: **Uma Atriz**: Cacilda Becker, São Paulo: Perspectiva 2ª ed., 1995.

JACOBBI, Ruggero. “Introdução à poética do espetáculo” **Diário de Noticias**, Porto Alegre, 20 abr.1955, *In*: Fernando Peixoto, **Um Teatro Fora do Eixo.** Porto Alegre: 1953-1963, São Paulo: Hucitec, 1997.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**, organização, tradução e notas Alessandra Vannucci, São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates 327).

Jornal **Diário de S. Paulo**, 26. Ago.1952.

KHOURY, Simon. **Bastidores**, Rio de Janeiro: Letras e Expressões. Montenegro & Raman, 2002.

LEAL, Péricles. **Folha Carioca.** Rio de Janeiro, 07 mar.1951.

LEDESMA, Vilmar. **Cleyde Yaconis:** dama discreta, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.208. (Coleção Aplauso Perfil).

LEITE, Luíza Barreto. “Nick Bar…” **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 03 jul.1949.

LERNER, Júlio. **A Aventura do teatro paulista. O T.B.C.**, Filme Direção: Júlio Lerner, São Paulo. Produção TV Cultura, Canal 2, set-out de 1981, Cópia CEDOC-FUNARTE, 1981.

LEVIN, Orna Messer. “O Teatro dos Escritores Modernistas”. *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013.

LICIA, Nydia. “Entrevista” (São Paulo, 16 jun.1997), *in*: VANNUCCI, Alessandra. “Ruggero Jacobbi ou a Transição Necessária”. Dissertação (Mestrado em Teatro), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

LICIA, Nydia. **Ninguém se livra de seus fantasmas**, São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de. "Eu não sou índio" *In*: ARRABAL, José; ALVES de Lima, Mariângela. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira/Teatro**: O seu Demônio é Beato, São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de (org.). **Imagens do Teatro Paulista**, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1985.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de. "A Formação do Ator", *In*: Revista **Dionysos** (EAD), n. 29, Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEM, 1989.

LIMA, Raul. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro. 28 fev.1951.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, s.d.

MAGALDI, Sábato. **Diário Carioca***,* 08 mar.1951.

MAGALDI, Sábato. "O Palco, a Coisa que Mais Amou na Vida" *in*, **O Estado de São Paulo**, 07 mai.1969.

MAGALDI, Sábato. "A Importância do T.B.C.", *in*, **Dionysos**. n° 25. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNARTE, setembro de 1980, p.55-56.

MAGALDI, Sábato. "Surge o T.B.C.". *in*, GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia. **Dionysos:** Teatro Brasileiro de Comédia. MEC/SEAC/FUNARTE, 25 de setembro de 1980.

MAGALDI, Sábato. "À Maneira de Prefácio", *in*, **Uma Atriz**: Cacilda Becker. FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 1983.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**, 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2001.

MARCUCCI, Orlando, **A Época**, 06 set.1952.

MASSA Clóvis. "Poéticas de ontem poéticas de hoje", *in*, SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.), **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do Ator**, São Paulo: Perspectiva: USP, 1988 (Coleção Estudos; 103).

MENCARELLI, Fernando Antônio**. Cena, Aberta**: A Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

MESQUITA, Alfredo. "Depoimento", in: SNT **Depoimentos II**, Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1977.

MESQUITA, Alfredo. “Depoimento”, *in*, LIMA, Mariângela Muraro Alves de. “A Formação do Ator”, *in*, Revista **Dionysos** (EAD), nº 29, Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEM, 1989.

METZLER, Marta. **Alda Garrido**: as mil faces de uma atriz popular brasileira, I.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MICHALSKI, Yan. “Cacilda Becker, um Estilo de Interpretação”, *in*, FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Tereza. **Uma Atriz**: Cacilda Becker: São Paulo: Perspectiva, 1983 (Coleção Estudos).

MIRANDA, Nicanor, **Diário de São Paulo**, 15 mar.1951.

MIRANDA, Nicanor. “Seis Personagens à Procura de Um Autor”, **Diário de São Paulo**, 20 mar.1951.

MIRANDA, Nicanor. “Entre Quatro Paredes, de Sartre”, **Diário de São Paulo**, 08 fev.1950.

MONTENEGRO, Fernanda. “Depoimento”, *in*, BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro**: A Defesa do Mistério, São Paulo: Coleção Aplauso/Perfil Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MONTEIRO, José Maria. “Um Teatro dos Negros e Outras Experiências Contemporâneas”, **Dionysos**, Rio de Janeiro, MinC/FUNDACEN, nº.28, 1988, p.154.

MORINEAU, Henriette. “Eu e o Teatro no Brasil”, *in*, **Dionysos**. Rio de Janeiro, SEAC/FUNARTE/SNT, nº 15, ANO XII, dezembro 1967.

MORSE, Richard. **Formação Histórica de São Paulo** – De Comunidade à Metrópole. Tradução de Maria Aparecida Madeira Kerberg *et al*. São Paulo: Difel, 1970.

MOSTAÇO, Edélcio. “Teatralidade, a espessura do olhar”, *in*, **Para uma História Cultural do Teatro**. Edélcio Mostaço (Org.) *et alii*, Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

NETO, Walter Lima Torres. **Ensaios de Cultura Teatra**l. Jundiaí: Paco editorial, 2016.

NÍCOL, Madalena. “Depoimento”. *In*, **Depoimentos IV**, Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1978.

OLIVEIRA, Oswaldo de. **Jornal da Manhã**, s.d.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Cunha de. “O Louco Franco Zampari na Cena Moderna Brasileira”. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. 282f.

PASCHOAL, Armando. “Entrevista”, *in*, **Cacilda Becker**: fúria Santa. PRADO, Luís André do. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas; São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos 279).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.57.

PEDREIRA, Brutus. *In,* **Revista Dionysos**, *T*eatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n° 25, set, 1980. Manchete*,* 20 fev.1954.

PEIXOTO, Fernando. "Entrevista" *in*, VANNUCCI, Alessandra. "Ruggero Jacobbi ou a Transição Necessária". Dissertação (Mestrado em Teatro), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

PÊRA, Marília. Depoimento à Divisão de Pesquisa do CCSP, 18 nov.1983, p.3-17, *in*, MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. **Sobre o Trabalho do Ator**, São Paulo; Perspectiva: USP, 1988. (Coleção Estudos; 103).

PEREIRA, Maria Lúcia: **Antecedentes e História Cotidiana do T.B.C.** *In*, **Revista Dionysos**, Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n°25, set. 1980.

PICON-Vallin, Béatrice. "Ariane Minouchkine", **Mettre en Scène**, 2009.

PICON-Vallin Béatrice. "Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico". **Revista Sala Preta,** vol.11, Edição n°11, Seção: Entrevistas. Artigo 1, São Paulo: ECA-USP. Dez. 2011, p.193-211.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RABETTI, Beti. **Teatro e Comicidades 2:** modos de produção do teatro ligeiro carioca**,** Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

RABETTI, Beti. "Subsídios para a história do ator no Brasil: Pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Morais entre tradição popular e projeto moderno". **Revista do Lume**, 2012. p.31-55.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANGEL, Flávio. "Entrevista", *in*, **Uma Atriz**: Cacilda Becker. FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1949.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**, 1880-1980. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. I**ntrodução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p. 143.

SALOMON, Marlon. “Por uma história cultural das práticas teatrais”, “Préfacio”, *in*, GUSMÃO, Henrique Buarque de. **A Arte Romanesca do Ator**: Constantin Stanislavski na cultura do romance. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2020.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. “O Drama Impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “A invenção da teatralidade”, *in*, **Sala Preta**, PPGAC, vol.13, n.1, jun. 2013, p.56-70.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, *in*, **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: USP, 1989.

SILVEIRA, Miroel. “A Revelação de Vaneau”, **Folha da Noite**, 05 mar.1956.

SILVEIRA, Miroel. **A Outra Crítica**, São Paulo: Símbolo, 1976.

SILVEIRA, Miroel. **Folha da Manhã**. Datas: 07 out.1953 / 21 jan.1954 / 25 jun.1954 / 20 jan.1955 / 08 mar.1955 / 25 jun.1956.

SILVEIRA, Miroel. **Folha da Noite**, 16 ago. 1956.

SCHMIDT, Afonso. **O REDEVIVO** – Programa Luz de Gás, T.B.C., São Paulo, 1949.

SOBRE FIGURINO. **Projeto O figurino teatral das renovações cênicas Brasil**. Modalidade Auxílio à Pesquisa-Regular; Pesquisador responsável Fausto Viana (ECA-USP); (N° 2013/09333-2)
http:/www.revistapesquisa.fapesp.br/a-naturalidade-e-avanguarda-dos-figurinos-teatrais. Acesso em: 02 dez.2022.

SOUSA, Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

STANISLÁVSKI, Constantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Uma pátria paratodos**: Chico Buarque e as raízes do Brasil, Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. “Prefácio”, *in*, **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.

TROTTA, Rosyane. “O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-1930”. In**: O Teatro Através da História, vol.II.** O Teatro Brasileiro. (org.) Carlinda Fragale, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, 2v.
(Extraído da “Folha da Manhã” de 14 jul.1949).

TROTTA, Rosyane. **"Autoria Coletiva: processos de criação teatral"**. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008.

VACCARI, Eduardo Ferreira Chaves. "**Encenar ensinando – ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil**". Tese de Doutorado, UNIRIO: PPGAC, 2014. 332 f.

VANEAU, Mauricio. "Entrevista", *in*, **Uma Atriz**: Cacilda Becker, (orgs.) FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

VANNUCCI, Alessandra. "**A. Ruggero Jacobbi ou a Transição Necessária**". Dissertação (Mestrado em Teatro), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

VANNUCCI, Alessandra. Adolfo Celi **um olhar para dois mundos**, o ensaio foi publicado em italiano em suplemento monográfico da revista Lumière, n.29. jan-mar. 2002, com título Celi *regísta*: *un teatro tra vecchío e nuovo mondo*. Disponível em: https: www2eca.usp.br. Acesso em: 20 out.2018.

VANNUCCI, Alessandra. **A missão italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2014.

VARGAS, Maria Thereza. "Altera-se o Perfil dos Nossos Intérpretes", *in*, FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013a. p.114.

VARGAS, Maria Thereza. "A Modernização da Arte do Ator", *in*, FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013b.

VARGAS, Maria Thereza. "Mestres encenadores no teatro profissional". *in*, FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume II do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013c. p.114.

VARGAS, Maria Thereza. "O Teatro Amador em São Paulo", *in*, **Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SNT, nº15, Ano XII, dez.1967, p.34-35.

VERGUEIRO, Carlos. "Depoimento de um ator do G.T.E.", *in*, VARGAS, Maria Thereza e outros. **Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita**. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1985;

VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Brasília: UNB, 1963, p.283.

VINCENT, Claude. "Entre Quatro Paredes de Sartre", **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 01 fev.1950.

VINCENT, Claude. "Ensaio de *Seis Personagens* no Teatro Brasileiro de Comédia", **Tribuna da Imprensa,** Rio de Janeiro: 10 fev.1951.

VINCENT, CLAUDE. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 05 mar.1951.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro do seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

WERNECK, Maria Helena. "A Dramaturgia", *in*, FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**: Volume I – das origens do teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013.

YÁCONIS, Cleyde. Depoimento 8 de outubro de 1975). **Depoimentos IV**. Serviço Nacional de Teatro. Entrevistadores: Alberto Guzik, Claudio Correia e Castro, Elizabeth Henreid, Paulo Autran, Silney Siqueira. p.27-32.

YÁCONIS, Cleyde, "Depoimento", *in*, LEDESMA, Vilmar. **Cleyde Yáconis: dama discreta**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004 (Coleção Aplauso Perfil).

ANEXOS

Links dos arquivos obtidos no drive da: **Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo**

ANEXO A – Imagens dos grupos amadores do teatro paulista. Extraídas do livro "Imagens do Teatro Paulista (Org. Mariângela Muraro Alves de Lima)". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural de São Paulo, 1985.

https://docs.google.com/document/d/1k0odSGGNv4rwFG9aF8WMdTWLHjJjjEMPgKZlMP_VdFc/edit?usp=sharing

ANEXO B – Fichas técnicas dos espetáculos dirigidos por Adolfo Celi no T.B.C. Fichas extraídas dos programas encontrados em pesquisa online na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

https://docs.google.com/document/d/1duGZMustSldptjH2S2_lnEXCmbAMkuES02ZksEHVlDg/edit?usp=sharing

ANEXO C – Fotografias e gravuras de atores e atrizes nos programas dos espetáculos do T.B.C. dirigidos por Adolfo Celi. Os programas foram encontrados em pesquisa online na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

https://docs.google.com/document/d/10yhqOPol-R1j9YBXs511tLsPIPYzP_jIjCmWgVnLW8Y/edit?usp=sharing

ANEXO D – Outras imagens de espetáculos (e ensaios) dirigidos por Adolfo Celi. Imagens extraídas dos programas encontrados em pesquisa online na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

https://docs.google.com/document/d/1_FAGHTYGrPj7Kd-5rUKmk89Fn3NYjsrXac-txLsIzO0/edit?usp=sharing