

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**A COMPANHIA ESTÁVEL DE REPERTÓRIO DE CAPA,  
ESPADA E NARIZ: *CYRANO DE BERGERAC* (1985) NOS  
PALCOS BRASILEIROS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
UBERLÂNDIA - MG  
**2011**

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**A COMPANHIA ESTÁVEL DE REPERTÓRIO DE CAPA, ESPADA  
E NARIZ: *CYRANO DE BERGERAC* (1985) NOS PALCOS  
BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal de Uberlândia,  
como exigência parcial para obtenção do  
título de mestre em História.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela  
Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA – MG  
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

D812c     Duarte, André Luis Bertelli, 1986-  
              A companhia estável de repertório de capa, espada e nariz [manuscrito]  
              : Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. / André Luis Bertelli  
              Duarte. - Uberlândia, 2011.  
              178 f. : il.

              Orientadora: Rosângela Patriota Ramos.  
              Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
              Programa de Pós-Graduação em História.  
              Inclui bibliografia.

              1. História e teatro - Teses. 2. Teatro brasileiro - Teses. 3. Teatro e  
              sociedade - Teses. 4. Rostand, Edmond, 1868-1918 - Cyrano de Bergerac  
              - Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota. II.  
              Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
              História. III. Título.

CDU: 930.2:792

---

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Rolim Capelato  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



*Marcus, Isabel, Ricardo  
Júlia, Juliana. Sempre.*

## **Agradecimentos**

Mais uma etapa está se encerrando. Quando olho para trás vejo vocês ao meu lado, por isso agradeço:

A Deus, por me amparar nos momentos mais difíceis;

Aos meus pais, Marcus e Isabel, pelo apoio incondicional e por fornecer todas as condições para que eu chegasse até aqui;

À Juliana, pelo apoio, pelo exemplo de perseverança, pelo companheirismo e pelo amor;

Aos meus irmãos, Ricardo e Júlia, e a toda minha família, cuja torcida e amor fraterno foram imprescindíveis;

À Rosangela, pela orientação paciente, precisa e pertinente, pela amizade e pelas conversas sempre bem-humoradas. Muito do profissional que sou devo a você.

Ao Alcides, praticamente coorientador do trabalho, uma vez que participou não apenas de todas as minhas bancas, como também ministrou disciplinas e discutiu assuntos que se mostraram de extrema relevância para minha abordagem;

Antecipadamente, agradeço à Professora Maria Helena Rolim Capelato por ter aceitado o convite para realizar a leitura da dissertação. Tenho certeza que sua contribuição será muito valiosa;

Ao Professor André Fabiano Voigt, cujas indicações no exame de qualificação foram cirúrgicas;

A todos os colegas e amigos do NEHAC, não só pela troca intelectual constante, mas, sobretudo, pelo companheirismo e solidariedade. Agradeço ao Renan, interlocutor perspicaz e amigo de jornada;

A todos os meus amigos pelo incentivo e paciência na hora de ouvir minhas incertezas.

A CAPES, por ter financiado parte dessa jornada.

Muito Obrigado!

# SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resumo .....</b>                                                                                                                                               | <b>8</b>   |
| <b>Abstract .....</b>                                                                                                                                             | <b>9</b>   |
| <b>Introdução .....</b>                                                                                                                                           | <b>10</b>  |
| <b>Capítulo 1: Cyrano de Bergerac: ficção da história e historicidade da ficção .....</b>                                                                         | <b>17</b>  |
| <b>1.1 Cyrano de Bergerac e a História: um olhar “lunático” sobre o mundo no século XVII .....</b>                                                                | <b>18</b>  |
| <b>1.2 História da História: a caracterização do mito .....</b>                                                                                                   | <b>42</b>  |
| <b>1.3 Ficção da História: um lugar de honra para Edmond Rostand .....</b>                                                                                        | <b>45</b>  |
| <b>1.4 História da Ficção: <i>Cyrano de Bergerac</i> conquista o século XX .....</b>                                                                              | <b>59</b>  |
| <b>Capítulo 2: A produção de <i>Cyrano de Bergerac</i> pela Companhia Estável de Repertório no ano de 1985: (pré)conceitos históricos e “historizantes” .....</b> | <b>63</b>  |
| <b>2.1 Antonio Fagundes: o ator, o empresário, o repertório .....</b>                                                                                             | <b>65</b>  |
| <b>2.2 “Teatro Comercial”, “Broadway” ou seja lá isso o que queira dizer.....</b>                                                                                 | <b>78</b>  |
| <b>2.3 Apontamentos históricos acerca da produção teatral na década de 1980 .....</b>                                                                             | <b>110</b> |
| <b>Capítulo 3: <i>Cyrano de Bergerac</i> em Cena – História e Poesia: a ressignificação teatral nas mãos de Flávio Rangel .....</b>                               | <b>117</b> |
| <b>3.1 A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: aspectos da encenação de <i>Cyrano de Bergerac</i> no Brasil em 1985 .....</b>                  | <b>123</b> |
| <b>3.2 Poesia, Romantismo e Sociedade de Consumo no Brasil da década de 1980 .....</b>                                                                            | <b>149</b> |
| <b>Conclusão .....</b>                                                                                                                                            | <b>168</b> |
| <b>Fontes Documentais .....</b>                                                                                                                                   | <b>172</b> |
| <b>Bibliografia .....</b>                                                                                                                                         | <b>173</b> |

## RESUMO

DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: *Cyrano de Bergerac* (1985) nos palcos brasileiros.** 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

O presente trabalho propõe um enfrentamento estreito com alguns dos caminhos trilhados pelo teatro brasileiro na década de 1980 a partir da análise da encenação de *Cyrano de Bergerac* pela Companhia Estável de Repertório no ano de 1985, direção de Flávio Rangel e com Antonio Fagundes no personagem-título. Com efeito, busca problematizar, na senda das relações História/Estética, as novas configurações do diálogo Arte/Sociedade, Teatro/Política, propondo, assim, um alargamento da compreensão sobre determinadas práticas culturais no Brasil no período.

**Palavras-chave:** Teatro – *Cyrano de Bergerac* – História.

## ABSTRACT

DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: *Cyrano de Bergerac* (1985) nos palcos brasileiros.** 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

This study proposes a narrow with some of the paths taken by the Brazilian theater in the 1980's from the analysis of the play of *Cyrano de Bergerac* by Companhia Estável de Repertório in 1985, directed by Flávio Rangel and with Antonio Fagundes as the major character. Indeed, questions the relationship between History/Aesthetics, news settings of dialog Art/Society, Theater/Politics, proposing an increase of understanding about certain cultural practices in the period.

**Key-words:** Theater – *Cyrano de Bergerac* - History

## **Introdução**

O nariz de Cyrano de Bergerac estreou no palco do teatro mundial no dia 27 de dezembro de 1897 no *Théâtre de La Porte Saint-Martin*, Paris, pelas mãos do dramaturgo Edmond Rostand e do ator Constan Coquelin. Desde sua estréia, nessa ocasião, se tornou um dos textos mais apreciados e sedutores para atores, encenadores e espectadores, dado comprovado pela quantidade e êxito das encenações realizadas por todo o mundo ao longo de pouco mais de um século.

No Brasil, entretanto, o fascínio de *Cyrano de Bergerac* foi testado por uma companhia profissional somente no ano de 1985, em montagem da Companhia Estável de Repertório, com direção de Flávio Rangel e Antonio Fagundes no personagem-título. Discutir a trajetória deste espetáculo no contexto do teatro brasileiro do período significa enfrentar, no âmbito historiográfico, toda uma gama de temas e interpretações que balisaram as análises acerca da produção teatral brasileira numa perspectiva histórica.

Um primeiro exercício a se realizar, nesse sentido, consiste em compreender o presente trabalho como fruto de uma reflexão mais ampla desenvolvida no interior do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia, que vem discutindo os caminhos trilhados pelo teatro brasileiro sobre o prisma da História em projetos coordenados pela Prof<sup>a</sup>.dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos. De início, estes projetos privilegiaram a interpretação de sujeitos, espetáculos e grupos que consolidaram suas respectivas trajetórias artísticas sob o enfoque do engajamento político, sobretudo numa perspectiva de resistência ao regime militar. Assim, a atuação de grupos teatrais surgidos durante a década de 1950, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina de São Paulo, bem como de artistas engajados em movimentos político-culturais de transformação social, mostraram-se de extrema pertinência para a compreensão dos caminhos trilhados por grande parte do teatro brasileiro no período acotovelado entre a década de 1950 e o início dos anos 80. Neste período, artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, José Celso Martinez Correa, Fernando Peixoto, dentre outros, foram responsáveis por um teatro inserido de forma radical nas questões de seu tempo, privilegiando o diálogo com a política.

A partir de 1979, com o fim do arbítrio imposto pela censura e com o paulatino retorno do estado de direito, novos caminhos se anunciaram para a cena teatral nacional. O sentimento geral de esperança configurava a perspectiva de uma “época de ouro” para o teatro brasileiro, na medida em que o talento recrudesceu pelo impacto da censura poderia desenvolver-se livremente, conforme observado pelo crítico Yan Michalski:

Com efeito, durante todo esse período tão sofrido, mas tão rico em vibração, uma convicção firmou-se como um denominador comum das expectativas de toda a categoria teatral: a saber, que no momento em que o regime autoritário fosse substituído por algum tipo de normalização democrática a energia criadora revelada pelo teatro nas condições as mais adversas iria explodir e expandir-se extraordinariamente, proporcionando aos artistas uma inédita concretização dos seus anseios de realização, e o público o acesso a um sem-número de trabalhos excitantes e enriquecedores.<sup>1</sup>

A encenação de peças proibidas anteriormente como *Rasga Coração* (Oduvaldo Vianna Filho) e *Calabar – o elogio da tradição* (Chico Buarque de Hollanda) no início dos anos 1980 reforçaram o sentimento de euforia que permeava a cena teatral. Contudo, o que se seguiu contradisse o sentimento geral e, segundo Fernando Peixoto, causou “certa perplexidade”, embora previsto por alguns: “os espetáculos perderam o vigor de contestação, a capacidade de levantar e discutir problemas vinculados diretamente à realidade objetiva do país”. Nesse contexto, o teatro que levou adiante a proposta do debate político no palco, baseado nas décadas anteriores, se revelou ainda ingênuo em suas análises.<sup>2</sup>

A afirmação de Fernando Peixoto levanta uma questão central para a compreensão dos caminhos trilhados pelo teatro brasileiro diante da nova configuração política, na medida em que aponta uma dicotomia na classe teatral do período, apreendida, de maneira enfática, por Rosângela Patriota:

Em tais circunstâncias, advogou-se a incompatibilidade entre intenções políticas e criação artística o que, em larga medida, gerou uma situação dicotômica, na qual se substituiu uma perspectiva por outra. De um lado, ficaram os que se intitularam em ‘sintonia’ com seu tempo. De outro lado, aqueles que passaram a ser identificados como ‘ultrapassados’, pois nada mais tinham a contribuir estética e politicamente.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> MICHALSKI, Yan. A Crise do Teatro Dentro da Crise Maior. In: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (orgs.) **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 115.

<sup>2</sup> PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 209-210.

<sup>3</sup> PATRIOTA, Rosângela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 3.

Com efeito, configura-se uma situação no teatro brasileiro onde os artistas pautados pela tradição teatral ainda pujante das décadas de 1960 e 70, cuja atuação ficara marcada por uma relação indissociável com a política vã, aos poucos, afastando-se do fazer teatral. Em contrapartida, há o decantado surgimento de uma “nova geração” que traz consigo uma energia revitalizadora capaz de anunciar os novos rumos para a cena nacional.

Não obstante o panorama geral, projetos teatrais diversos continuaram a surgir durante toda a década de 1980, dentre os quais destacamos a criação da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), empreendimento cultural encabeçado pelo ator Antonio Fagundes juntamente com uma equipe de produtores associados, que levou adiante uma perspectiva de teatro de repertório, do qual fez parte o objeto de análise do presente estudo, *Cyrano de Bergerac*. Os embates vislumbrados em torno dessas iniciativas deram origem ao projeto de pesquisa *O Palco no Centro da História: cena – dramaturgia e interpretação – Teatro São Pedro; Othon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)* também de autoria da Prof<sup>a</sup>. Rosângela Patriota Ramos. Assim, o presente trabalho é fruto de um amadurecimento conjunto em torno da história do teatro brasileiro, particularmente na passagem da década de 1970 para a década de 1980, momento onde a historiografia do teatro brasileiro identifica novos caminhos nos debates em torno do panorama teatral do país.

Dentre esses “novos caminhos”, tornam-se hegemônicas interpretações que privilegiam aspectos relativos à estética cênica, sendo que os diretores tornam-se os grandes personagens do teatro no período. Na verdade, há uma memória histórica fortemente arraigada que identifica o espetáculo *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho a frente do Grupo Pau-Brasil em 1978, como principal sintoma de um fenômeno no qual o diretor assume a “criação radical do espetáculo”, inaugurando, no teatro brasileiro, “a hegemonia dos encenadores-autores”.<sup>4</sup> De modo geral, esse será o grande tema tratado tanto pela crítica teatral quanto pela historiografia na década de 1980, e o espaço destinado a nomes como Antunes Filho, Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulysses Cruz, Cacá Rosset, etc. nos escritos sobre o teatro do período demonstra a ênfase destinada a esse tipo de interpretação.

Por outro lado, a atuação dos grupos teatrais na década de 1970, período em que o teatro brasileiro viveu um de seus momentos mais críticos, foi vislumbrada como o

---

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

“raio de luz” que iluminou o período, o que culminou em vários estudos sobre as formas e desdobramentos da criação coletiva por toda a década seguinte. É principalmente sobre os sujeitos envolvidos nesses grupos que recai a responsabilidade de revitalização da cena teatral brasileira. No entanto, esta “revitalização” anunciada não acontece de maneira plena e vigorosa, sem enfrentamentos. Ainda que uma “nova geração” ganhe os palcos imbuída de novas sensibilidades e experimentações estéticas, os debates em torno do teatro no país enfrentam tensões determinantes. Em primeiro lugar, aprofunda-se a dicotomia existente tanto no contexto da produção quanto no plano ideológico entre teatro de arte x teatro comercial. Enfrentar no nível teórico esta discussão requer um exercício de revisão de conceitos que, por sua vez, se encontram firmemente arraigados à tradição do teatro brasileiro moderno. Assim, forjou-se uma noção de teatro engajado indissociável da reflexão ideológica e da estreita ação política. Por outro lado, o enfoque na presença da ideologia nos espetáculos do período dado pelos críticos e ensaístas relegou a segundo plano as questões relativas à produção dos mesmos. Por exemplo, o trabalho de Edélcio Mostaço intitulado *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*<sup>5</sup>, onde o autor analisa as respectivas trajetórias desses grupos no contexto cultural do país, a reflexão sobre a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) na década de 1940 aborda o caráter empreendedor de Franco Zampari e sua expectativa de lucro com os espetáculos. Já na análise dos grupos destacados, Mostaço não realiza qualquer reflexão sobre as condições de produção, praticamente desprezando que os espetáculos desses grupos também eram realizados no circuito comercial em sistema de compra e venda de ingressos. Desse modo, observa-se que tanto a concepção de teatro engajado quanto a noção de teatro comercial, ou teatro de “empresário”, foram forjadas no âmbito de uma produção teatral específica, sendo constituídas, portanto, historicamente.

É a partir dessas reflexões que a análise de *Cyrano de Bergerac* da C.E.R. deve ser realizada, pois não obstante a pluralidade do processo histórico e da cena teatral brasileira da década de 1980, a escrita (ou escritura, de acordo com Michel de Certeau) da história necessariamente requer do historiador uma operação que seleciona, recorta, organiza para dar sentido e inteligibilidade – o gesto de historiador que liga as idéias aos lugares<sup>6</sup> –, ou seja, ao mesmo tempo em que privilegia momentos, a transubstanciação da pesquisa histórica em um texto relega outros ao ostracismo. Com efeito, cabe ao

---

<sup>5</sup> MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 65.

historiador incidir sobre os “desvios” historiográficos, acentuar o “ponto cego da história”, a fim de alargar a compreensão acerca da pluralidade do processo histórico. É através desse procedimento que podemos compreender o lugar periférico que tanto *Cyrano de Bergerac* quanto o projeto da C.E.R. ocupam nas reflexões sobre o teatro brasileiro do período para, depois, resgatar sua historicidade, a pertinência de suas realizações, as questões que levanta em determinado contexto e as possibilidades de inserção que a clara como produto cultural de um tempo, configurando-se, portanto, numa importante contribuição para os estudos sobre o fenômeno teatral da década de 1980, em particular, e para a história social da cultura brasileira, de modo geral.

Para tanto, foi necessário desenvolver um repertório interpretativo, pois Cyrano de Bergerac foi um filósofo e poeta seiscentista francês de instigante produção bibliográfica que foi apropriado como personagem dramático por Edmond Rostand no final do século XIX e, finalmente, traduzido cenicamente por Flávio Rangel e a equipe da Companhia Estável de Repertório para o público brasileiro de 1985. Cada momento da trajetória desse personagem multifacetado requer uma mediação histórica, necessidade que impulsionou a confecção do primeiro capítulo do trabalho, *Cyrano de Bergerac – ficção da história e historicidade da ficção*. A partir das reflexões realizadas neste capítulo, pudemos traçar minimamente as possibilidades interpretativas que Cyrano de Bergerac contém, procedimento importante para compreender as possíveis interfaces que estabelece com a produção do espetáculo teatral brasileiro.

Num segundo momento, a investigação recaiu sobre as perspectivas envolvidas na produção do espetáculo no ano de 1985, pois a produção teatral é um elemento relevante nas reflexões acerca de *Cyrano de Bergerac*, espetáculo de proporções absurdas que requer um olhar atento e corajoso para a realização. O capítulo dois, **A produção de Cyrano de Bergerac pela Companhia Estável de Repertório no ano de 1985**: (pré)conceitos históricos e “historizantes”, que era para ser um estudo sobre a historicidade da produção do espetáculo da Companhia Estável de Repertório, com particular ênfase para o lugar que ocupa no interior da trajetória teatral de Antonio Fagundes como produtor, se revelou, entretanto, uma difícil e pertinente reflexão sobre os preconceitos que envolvem a produção dos espetáculos profissionais no Brasil durante grande parte do século XX, preconceitos que se traduzem mais comumente nos termos “teatro de arte” x “teatro comercial”. Nesse debate, Antonio Fagundes é tomado como uma das formas mais acabadas do segundo grupo, sendo que mesmo com *Cyrano* foi acusado de fazer um teatro com fins estritamente comerciais. Um olhar mais atento,

no entanto, mostra que este e outros preconceitos compõem um nicho interpretativo na historiografia do teatro brasileiro moderno que cristaliza as interpretações a respeito dos espetáculos nesses termos, que são repetidos incessantemente até se tornarem lócus privilegiado da análise histórica, pois, de acordo com Hannah Arendt:

Pois se é verdade que todo pensamento se inicia com a lembrança, não é menos correto que nenhuma memória perdura e permanece intacta, a menos que seja condensada e inserida num conjunto de noções conceituais, dentro do qual ela possa afirmar-se cada vez mais. As experiências e mesmo as narrativas que brotam de tudo aquilo que os homens fazem e atravessam, dos acontecimentos e ocorrências, se dissipam na inanidade inerente à palavra viva e aos feitos vivos, a menos que sejam discutidos e comentados vezes sem conta. O que salva as ações dos homens de sua inerente inutilidade não é outra coisa senão essa discussão incessante que se trava em torno delas, a qual, por sua vez, permanece inútil a não ser que dê origem a certas concepções e a determinados marcos dominantes que favoreçam a futura evocação ou que simplesmente lhe sirvam de referência.<sup>7</sup>

A produção dos espetáculos profissionais no Brasil, por uma operação historiográfica, se tornou ao longo do tempo em um desses conjuntos de noções conceituais, produzidas aprioristicamente, em que a lembrança é invocada. Tal procedimento diminuiu drasticamente a importância e a contribuição histórica de alguns espetáculos na história do teatro brasileiro. Essa reflexão foi importante para demonstrar que a historicidade da obra de arte perpassa não somente os códigos estéticos, políticos e sócio-culturais, mas também as suas condições materiais e econômicas de produção e distribuição.

Por fim, o terceiro capítulo, *Cyrano de Bergerac em Cena – História e Poesia*: a ressignificação teatral nas mãos de Flávio Rangel, dedica-se à cena teatral, seus desdobramentos e possíveis diálogos e inserções, levando em consideração suas implicações metodológicas profícuas para um efetivo diálogo entre história e estética:

No campo da pesquisa histórica a ‘cena’ adquire estatuto de ‘acontecimento’, isto é, como tal tem um tempo e um lugar. Nesse sentido, ele sobrevive por meio da memória dos que dele participaram, como artistas e como público, e pelos fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, texto, entre outros), bem como por fotos de cena, notícias nos jornais, críticas teatrais, etc. [...] No entanto, se o objeto da investigação não tiver sido registrado com esse detalhamento, caberá ao pesquisador, por meio dos fragmentos disponíveis, construir suas possibilidades interpretativas.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> ARENDT, Hannah. A Tradição Revolucionária e Seu Tesouro Perdido. **Da Revolução**. Tradução Fernando Dídimo Vieira. Brasília: Editora UnB, 1988, p. 176

<sup>8</sup> PATRIOTA, Rosângela. O Teatro e o Historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire., PEIXOTO, Fernando., PATRIOTA, Rosângela (org). **A História Invade a Cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, p. 42-43.

A pesquisadora chama a atenção do historiador para a efemeridade da cena teatral, ou seja, a impossibilidade de sua apreensão enquanto fenômeno artístico que se esvai tão logo se fecham as cortinas. Assim, buscamos apreender a cena teatral a partir de vídeos de ensaios, entrevistas dos envolvidos, fotos, matérias jornalísticas, etc. considerando que a própria documentação possui questionamentos, identidades e existência própria enquanto produto de um tempo e lugar. A partir desses referenciais, podemos construir validades acerca da encenação de *Cyrano de Bergerac* no Brasil em 1985, a forma como busca dialogar com o público, a perspectiva crítica que assume diante da sociedade de consumo, etc, aspectos que conduziram a discussão para a atualidade do romantismo na sociedade contemporânea, suas possibilidades e pertinências.

Assim, enfrentar *Cyrano de Bergerac*, suas diversas temporalidades e significados, é um desafio complexo e saboroso, onde a poesia impetuosa absorve o mundo e explode em todas as direções num delicioso jogo estético; cabe ao historiador, enfim, juntar os cacos e impor um sentido a tudo isso; é um desafio que requer uma bela dose de *panache*.

## **Capítulo 1**

### ***Cyrano de Bergerac* – Ficção da História e Historicidade da Ficção**

“\_ Quem duvida que nos vindouros tempos, quando vier à luz a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não há de pôr, à hora de contar minha primeira saída tão de manhã, desta maneira?: [...]”

“\_Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja luz saírem as famosas façanhas minhas, dignas de gravar-se em bronze, esculpir-se em mármore e pintar-se em tábuas, para a memória do futuro. Oh tu, sábio encantador, quem quer que sejas, a quem caberás ser cronista desta peregrina história!”

(D. Quixote de La Mancha)

O historiador que elege o teatro como ponto de partida de uma análise histórica se depara com uma série de dificuldades e peculiaridades que são próprias a este tipo de fonte. De imediato, chama a atenção o fato de que o historiador raramente é o primeiro leitor do documento, ou seja, ele se depara com um sistema de referências que seleciona e hierarquiza as obras e os autores<sup>9</sup>, uma “história da literatura” que incide sobre a obra de modo a determinar certo tipo de leitura em detrimento de outros. Esse processo é evidente quando nos voltamos para *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, pois o dramaturgo apropriou-se de uma personagem real da história da França para dar vazão a seus anseios dramáticos. Desse modo, a caracterização impressa por Rostand muitas vezes sobrepõe-se ao indivíduo histórico Cyrano de Bergerac, contornando-lhe a aparência e a personalidade. Ficção e história se tocam no processo de memorização de Cyrano de Bergerac, sendo que a primeira determina a segunda a partir do estrondoso sucesso da peça teatral no final do século XIX.

Essa constatação nos conduziu a um esforço de situar historicamente o personagem apropriado por Rostand. De início, acreditávamos que esse exercício apenas contribuiria para contornar o “verdadeiro” Cyrano de Bergerac, na medida em que a história da literatura existente sobre o texto de Rostand indica um único caminho para compreensão da figura histórica – poeta gascão, exímio espadachim e triste figura

---

<sup>9</sup> PARIS, Robert. A Imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo (8,15):61-69, ANPUH/Marco Zero, set. 87 – fev. 88, p. 84.

representada por um imenso nariz. O enfrentamento com sua produção literária e a apreciação crítica existente acerca dela, entretanto, demonstraram novos e instigantes caminhos que desvelam, em última análise, uma figura multifacetada e sedutora, capaz de lançar com raro vigor um olhar sobre o mundo no século XVII. Se, no diálogo interdisciplinar, em muitos momentos, a ficção nos permite ampliar a perspectiva sobre a história, nesse nível específico, a história revela novos caminhos para a ficção.

### **1.1 – Cyrano de Bergerac e a História: um olhar “lunático” sobre o mundo no século XVII**

O Cyrano de Bergerac “real” nasceu Savinien de Cyrano<sup>10</sup>, na rua des Deux-Portes, Paris, filho de Abel de Cyrano, burguês e advogado no Parlamento, e de Esperance Bellanger, em março de 1619. Teve como padrinhos de batismo Antoine Fanny, conselheiro do rei e auditor no seu conselho de finanças, e Marie Feydeau, mulher de Louis Perrot, conselheiro e secretário do rei, o que revela que sua família gozava de certo prestígio social. Sobre a sua vida pouco sabemos ao certo, pois o sucesso da peça de Rostand contribuiu para que as informações ali existentes se tornassem corriqueiras no imaginário coletivo acerca do Cyrano real, mas podemos perceber alguns aspectos que o dramaturgo apropriou da bibliografia do poeta seiscentista para compor sua obra. Por exemplo, Cyrano, juntamente com seu amigo Lebreton, realmente alistou-se na companhia dos guardas da Gasconha, comandada pelo Sr. de Carbon, considerado rapidamente um exímio espadachim. Como também é certo que fora ferido no cerco de Arras em 1640, com uma estocada na garganta, abandonando a carreira militar. De volta a Paris, em 1641 seguiu os ensinamentos do filósofo Gassendi, preceptor do jovem Chapelle, o que marcaria profundamente sua concepção de mundo. Faleceu no ano de 1655 bastante debilitado, principalmente após um “acidente” em que uma viga de madeira caiu-lhe sobre a cabeça.

No mais, o que podemos apreender sobre Cyrano de Bergerac está presente em sua produção tanto filosófico-literária quanto dramática, que desvela um terreno fértil, porém complexo, devido ao modo que o autor utiliza a ironia. Dentre seus escritos,

---

<sup>10</sup> Cyrano acrescentaria ao seu nome mais tarde o complemento “de Bergerac”, terra que tinha pertencido a seus pais. No entanto, gostava de variar suas assinaturas, substituindo ao seu primeiro nome o de Hercule ou o de Alexandre, ou combinando o seu nome de família com os seus nomes imaginários (Alexandre de Cyrano de Bergerac, Hercule de Bergerac, etc., e até mesmo o anagrama Dyrcona nos “Estados e Impérios do Sol”).

destacam-se a comédia *Representação do Pedante* – datada, provavelmente, de 1645 ou 1646 –; a tragédia *Morte de Agripina*<sup>11</sup> – representada em 1653 –; *Estados e Impérios do Sol* e, finalmente, *Viagem à Lua*<sup>12</sup>, publicado postumamente<sup>13</sup>, que se tornou sua obra mais lida e divulgada. A partir do contato com as peripécias lunares de Cyrano, buscaremos compreender o grau de seu envolvimento no debate político, estético e filosófico de seu tempo.

Analisando as apreciações críticas construídas ao longo do tempo acerca de Cyrano podemos encontrar importantes apontamentos sobre esse instigante poeta. Ora enfatizando sua criação literária, ora seus princípios filosóficos, a crítica concebe Cyrano como uma figura multifacetada, em constante diálogo com diversas tradições. Jacyntho Lins Brandão, tanto em *A Poética do Hipocentauro* quanto em *Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica*<sup>14</sup> – publicado como posfácio de *Viagem à Lua* – insere a poética de Cyrano numa longa lista de grandes autores que recorreram à fonte inesgotável da produção de Luciano de Samósata, sírio helenizado que viveu no século II de nossa era, mestre na arte da crítica através do uso do elemento cômico:

Assim, sua influencia literária, que se estende por autores como Alberti, Boiardo, Erasmo, Ariosto, Thomas Morus, Rabelais, Gil Vicente, Ben Johnson, Cervantes, Quevedo, Leopardi, *Cyrano de Bergerac*, Jonathan Swift, Voltaire, Diderot, Wieland, Alfonso de Valdés, Fénelon, Dryden, Sterne, Dostoiévski, Flaubert, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Thomas Mann e o contemporâneo Cees Nooteboom... (grifos nossos)<sup>15</sup>

A inserção de Cyrano nessa longa lista de autores que devem, em diferentes graus, à poética de Luciano, revela um instigante campo de estudo – sobretudo se estabelecermos Rabelais como intermédio –, importante para compreendermos as diferentes tonalidades do riso nos séculos XVI e, sobretudo, XVII.

---

<sup>11</sup> Sobre essa peça de Cyrano, destacamos o trabalho de Vitor Ramos “Cyrano auteur tragique”, onde o autor disserta sobre os traços característicos da poética de Cyrano, bem como sua concepção do homem e da vida. RAMOS, Vitor. **Cyrano auteur tragique: L’expression de la vérité humaine dans La Mort d’Agrippine**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

<sup>12</sup> Foi publicado inicialmente com o título *Estados e Impérios da Lua*, mas também é conhecido como *O Outro Mundo*. Para o desenvolvimento do trabalho, referiremos a essa obra como “Viagem à Lua”, nome atribuído à versão brasileira que utilizaremos para fins de citação.

<sup>13</sup> O texto foi publicado no ano de 1657, aos cuidados de seu amigo Henri Lebreton. No entanto, vários fragmentos do texto original foram suprimidos devido à censura. Somente em 1908, Remy de Gourmont, numa edição de estratos escolhidos de Cyrano, publicou as passagens mais importantes do manuscrito que tinham sido suprimidas por Lebreton.

<sup>14</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 191-224.

<sup>15</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 13.

Destacam-se também as críticas que compreendem Cyrano no interior do movimento libertino seiscentista, diferente e precedente da libertinagem que ganhou força como movimento político e intelectual dentre os *gens de lettres* do século XVIII. A libertinagem do século XVII, também chamada de “erudita”, aproxima-se do livre pensamento e “agrupa, em torno de Téophile de Viau ou Cyrano de Bergerac, ateus, deístas e livres-pensadores”.<sup>16</sup> Com efeito, a prática de libertinagem corrobora a visão de outra parte da crítica que associa o pensamento de Cyrano com a filosofia antiga, principalmente com o atomismo de Epicuro e Lucrécio revigorado por Giordano Bruno, referencia fundamental para se compreender a concepção de mundo do autor.

Apresentadas as perspectivas principais de análise que transitam entre as influencias literárias e filosóficas de Cyrano de Bergerac – enfatizando que os dois elementos não são excludentes em sua obra, mas sim convergentes na medida em que ele exerce “uma espécie de conflagração de gêneros, num interesse transdisciplinar que soma poesia, filosofia, história e todas as formas de investigação, para servir ao leitor não propriamente comédia sobre filosofia mas comédia sob filosofia”<sup>17</sup> – procuraremos estabelecer em que medida ele dialoga com algumas tradições para expressar sua visão sobre a realidade histórica em que vive, pois como observou Raymond Williams:

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação.<sup>18</sup>

Portanto, não se trata de verificarmos em *Viagem à Lua* as características apontadas pela crítica, ou se o autor deve mais à sua biblioteca do que propriamente ao seu tempo, mas de compreendermos, a partir dos elementos intrínsecos à sua criação, o modo como apropria diferentes referencias e dialoga com elas para lançar um olhar “subversivo” sobre o mundo no século XVII.

*Viagem à Lua* é escrito em prosa e narrado em primeira pessoa, porém o modo como o autor descreve os diálogos que marcam a aventura do personagem lhe imprime

<sup>16</sup> TROUSSON, Raymond. Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In. NOVAES, Adauto (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 166.

<sup>17</sup> Jacyntho Lins Brandão utiliza esse trecho para comentar a poética de Luciano, mas podemos utiliza-lo para descrever o estilo de Cyrano. BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 195-196.

<sup>18</sup> WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

um ritmo que o aproxima do dramático. Pode-se dizer que a história é conduzida por um narrador-autor que busca explicitar suas idéias pautado no convencimento do outro de maneira dialógica, traço característico do diálogo filosófico, principalmente daqueles que lançam olhares “subversivos” sobre a ordem vigente<sup>19</sup>. Adauto Novaes expõe que esse estilo é próprio do romance libertino do século XVII:

Romances libertinos são, pois, romances filosóficos (reação filosófica ao idealismo e ao conformismo, recusa dos códigos tradicionais da moral social e religiosa), ainda que nem todos os romances filosóficos do momento sejam libertinos. A relação dos libertinos com a filosofia está não apenas nas questões postas pelos personagens, muitas vezes insólita em plena orgia, mas principalmente na técnica narrativa. Ela privilegia a dialética, funda-se na arte de convencer: a arte do sedutor consiste, pois, em levar o outro a reconhecer a lei do prazer.<sup>20</sup>

Desse modo, a obra se inicia com o narrador e mais quatro amigos caminhando pelas ruas de Paris à noite, divagando sobre suas impressões acerca da Lua. Após todos apresentarem suas teorias sobre aquela “bola de açafrão”, o narrador expõe:

“E eu”, disse, “que desejo misturar meu entusiasmo aos vossos, creio, sem me deter nas imaginações desabridas com que estimulai o tempo para fazê-lo avançar mais depressa, que a Lua é um mundo como este, ao qual o nosso serve de lua”. O grupo obsequiou-me com uma boa gargalhada.<sup>21</sup>

Quem quer que conheça minimamente os escritos de Platão sobre Sócrates, percebe a familiaridade do riso zombeteiro dos interlocutores de Cyrano com a troça direcionada ao filósofo grego após a explanação de muitas de suas idéias.

A continuação do trecho que citamos, onde Cyrano procura legitimar sua concepção, nos revela caminhos interessantes para compreender seu pensamento. Diz o “eu” narrador: “Mas aleguei em vão que Pitágoras, Epicuro, Demócrito e, em nossa época, Copérnico e Kepler, tinham essa opinião; apenas os diz esganiçar-se ainda

<sup>19</sup> Os diálogos socráticos, também apropriados por Giordano Bruno, são referências importantes para se compreender o estilo de Cyrano. Mikhail Bakhtin aponta quatro características principais do diálogo socrático, das quais destacamos duas: 1) a concepção socrática da natureza dialógica da verdade, onde a busca da verdade se opõe ao monologismo “oficial” que se pretende dono de uma verdade acabada, concluindo que a verdade nasce “entre os homens” que juntos a procuram no processo dialógico; e 2) a importância da síncrese e da anácrise na concepção do diálogo, sendo que síncrese é “a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”, e anácrise “os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente”. Assim, “a síncrese e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em ‘réplica’ e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens”. Ver: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 94-96.

<sup>20</sup> NOVAES, Adauto. Por que tanta libertinagem? In: In. NOVAES, Adauto (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 10.

<sup>21</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 17-18.

mais”.<sup>22</sup> Essa tentativa de dar credibilidade à sua opinião evocando nomes de pensadores da matéria e da natureza dos astros, reflete uma concepção de mundo pouco ortodoxa por parte do autor, que vai em direção contrária à visão do mundo cristã que, baseada nas reflexões de Aristóteles, pregava que a terra ocupava um lugar central no *cosmos*. Com efeito, voltaremos a essa constatação quando tratarmos especificamente das idéias filosóficas do autor, tendo como pano de fundo o contexto histórico com o qual ele dialoga.

Toda a discussão sobre a natureza da Lua faz com que Cyrano planejasse uma viagem ao astro, a fim de fornecer um relato fiel sobre ele aos habitantes da Terra e, assim, provar de uma vez a veracidade das idéias “heterodoxas” dos pensadores da natureza do universo. A primeira experiência<sup>23</sup> não saiu como planejada inicialmente, e Cyrano viaja não à Lua, mas a Nouvelle France (atual Québec), domínio colonial francês no Canadá, onde foi recebido por selvagens<sup>24</sup> “cor de azeitona”, que fugiram ao ver tal semblante rodeado de garrafas. Logo depois, foi apanhado por soldados franceses que o conduziram à presença do vice-rei Senhor de Montmagny, homem letrado, de grandiosas idéias, com o qual Cyrano trava longas discussões sobre astronomia e teologia. Durante sua estada no Canadá, construiu uma máquina através da qual planejava atingir os domínios lunares, mas a primeira tentativa não funcionou, fazendo com que caísse violentamente no chão, produzindo inúmeros machucados. Enquanto ungia os machucados com medula de boi, os soldados encontraram a máquina e julgaram poder fazer dela um belo enfeite de São João acoplando a ela vários foguetes. Quando Cyrano deu falta de seu invento e foi procurá-lo, os soldados já haviam começado os preparativos para o show pirotécnico, acendendo vários foguetes. Ao ver a cena, se precipitou sobre a máquina no intuito de reavê-la, mas era tarde demais, já que vários foguetes começaram a estourar, elevando homem e máquina céu acima. A impulsão dos foguetes conduziu o invento até três quartos do caminho, a partir daí, o

---

<sup>22</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. São Paulo: Globo, 2007, p.18.

<sup>23</sup> Consistia-se em fixar ao redor do corpo uma grande quantidade de frascos cheios de orvalho que seriam atraídos pelo calor do Sol, o que o elevaria até a Lua. Com o tempo, seu peso passou a vencer a atração, fato que o fez descer novamente à Terra. Apesar de não ter funcionado, Cyrano acreditava, assim, ter provado a rotatividade da Terra, pois elevou-se verticalmente na França e desceu horas depois no Canadá, acompanhando a rotação terrestre.

<sup>24</sup> O contato com os selvagens não acontece por acaso; a descoberta do “Novo Mundo” é um dos grandes temas do século XVI, e os homens letrados do século XVII não desprezavam essa discussão. No entanto, encontramos visões que corroboram a imagem do selvagem desprovido de qualquer racionalidade. No século seguinte, as idéias de Rousseau representariam uma cisão abrupta com essa concepção.

centro da Lua começou a exercer atração sobre a medula de boi, fazendo com que caísse nos domínios lunares.

Refeito do impacto de uma queda violenta, Cyrano começou a explorar os domínios lunares, relatando a beleza inigualável que a natureza imprimira àquele lugar. Durante algum tempo contemplando sua plenitude, encontrou um jovem, igualmente belo, e foi ter com ele para ampliar seus conhecimentos sobre esse “outro mundo”. O jovem era Elias, que logo explicou ao poeta que aquele era o “Paraíso” bíblico do qual foram expulsos Adão e Eva após degustarem o fruto proibido. Elias seguiu muito tempo com Cyrano, servindo-lhe de guia e esclarecendo-lhe muitas coisas. No entanto, a personalidade zombeteira e anti-clerical<sup>25</sup> de Cyrano logo fez com que se indisposse com o profeta. Frente a uma conversa de ordem metafísica, narra Cyrano:

Diante daquela palavra, não sei como, o diabo intrometeu-se de tal forma que não pude deixar de interrompê-lo para gracejar: ‘Lembro-me’, disse-lhe, ‘Deus foi um dia advertido de que a alma desse evangelista estava tão desprendida que ele só a detinha fechando os dentes e, contudo, a hora em que ele previra que sua alma seria transportada para cá, estando quase vencida e sem ter tempo de preparar-lhe um engenho, foi obrigado a fazer rapidamente com que lá estivesse; sem ter tempo de para lá fazê-la ir.’<sup>26</sup>

Diante de tal sacrilégio, Elias, encolerizado, expulsou Cyrano do Paraíso, que caiu desacordado em algum lugar estranho, lunar.

A partir desse ponto, o poeta vai ter contato com os selenitas (habitantes da Lua), homens parecidos com os terráqueos, mas maiores no tamanho e diferentes no modo de andar, já que se locomovem apoiados nos quatro membros, como os animais. É interessante observar a perspectiva que o autor imprime à sua descrição do mundo da Lua, pois ao observar que a Lua “é um mundo como este, ao qual o nosso serve de Lua”, o autor cria um espelho da Terra, através do qual podemos ver as coisas invertidas. A partir desse movimento, Cyrano questiona o antropocentrismo do homem oferecendo um êmulo da Terra, onde as convenções sociais e os preceitos morais estão invertidos, concretizando sua crítica ao status quo vigente no século XVII. O modo como o faz, mais uma vez, apropriando-se magistralmente da ironia, dá o toque cômico característico de toda sua poética. Um exemplo elucidativo desse movimento pode ser apreendido na passagem em que o poeta relata, já como prisioneiro do rei dos domínios

<sup>25</sup> Grande parte da estada de Cyrano no “paraíso” foi suprimida por LeBret na primeira publicação da obra, com o claro intuito de torna-la mais palatável à censura, pois é nessa passagem que o autor se indis põe mais explicitamente com a moral cristã. Ela foi recuperada através de manuscritos encontrados.

<sup>26</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 44.

lunares e conhecido como a “fêmea” do animal da rainha<sup>27</sup>, a linguagem dos nobres locais:

O (idioma) dos grandes não é outra coisa senão uma diferença de tons não articulados, mais ou menos semelhante à nossa música, quando a ela não se acrescentaram palavras. E, evidentemente, é uma invenção ao mesmo tempo útil e muito agradável, pois, quando estão cansados de falar, ou quando não se dignam prostituir suas gargantas nesse uso, pegam ora um alaúde, ora um outro instrumento, dos quais se servem tão bem quanto da voz para comunicar seus pensamentos; de maneira que, algumas vezes, reunir-se-ão até quinze ou vinte pessoas para discutir um ponto de teologia, ou as dificuldades de um processo, através do mais harmonioso concerto com que se possa deleitar o ouvido.<sup>28</sup>

Nota-se, nessa passagem, o direcionamento da crítica de costumes do autor para os salões da corte e da nobreza francesa da primeira metade do século XVII, onde muito se apreciavam as apresentações musicais e pouco se discutia filosofia ou teologia, assuntos considerados mais “sérios” e importantes para o desenvolvimento do espírito. Muitos outros exemplos podemos encontrar no decorrer de *Viagem à Lua*, como o costume dos selenitas em que os filhos adquirem autoridade sobre os pais depois que esses atingem certa idade, pois os jovens, sendo mais aptos física e mentalmente, podem melhor cuidar da família<sup>29</sup>. Na passagem em questão, o filho chega a castigar fisicamente o pai por desrespeito. Essa inversão de valores construída por Cyrano só é possível a partir da criação de um novo mundo, de onde esse pode ser analisado criticamente de forma irônica e distanciada.

Desse modo, toda a experiência de Cyrano no reino da Lua será marcada por esse contato conflituoso entre os valores “terrestres” e “lunares”, expressos desde as menores convenções sociais até os debates metafísicos mais graves. Porém, esse enfrentamento do personagem com o reino da Lua não se dá de maneira imediata, mas é

<sup>27</sup> O “macho” em questão é um castelhano que chegara a Lua antes de Cyrano. Sendo tomado por um macaco, foi apreendido como animal de estimação da rainha. Sobre esse ponto, Roger Chartier observa que essa passagem revela uma propensão do poeta ao homossexualismo. No enredo, o rei ordena que durmam juntos para que procriem, frente o que Cyrano observa: “A vontade do príncipe foi executada ponto por ponto, com o que fiquei muito satisfeito pelo prazer de ter alguém com quem conversar durante a solidão de minha bestialização”. Cf. CHARTIER, Roger. **Inscrever e Apagar: cultura escrita e literatura, século XI-XVIII**. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 183-186.

<sup>28</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 53.

<sup>29</sup> Rousseau afirmaria, pouco mais de um século adiante, que tal ato representaria a desigualdade moral autorizada pelo direito positivo, e que iria frontalmente contra a lei da natureza “uma criança mandar num velho, um imbecil conduzir um homem sábio e um punhado de gente regurgitar de superfluidades enquanto a multidão esfaimada carece do necessário”. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 216.

intermediado por um habitante do Sol, chamado de “gênio de Sócrates”<sup>30</sup>, que libertou Cyrano do cativeiro e serviu-lhe de guia durante sua estada no astro, algo recorrente em *Viagem à Lua*, pois nos diferentes lugares em que esteve (Nouvelle France, Paraíso e Reino Lunar) Cyrano foi recebido e instruído por pessoas de espírito elevado, que conheciam a região em que se encontravam, mas não eram provenientes delas: o Sr. de Montmagny era um europeu no Novo Mundo; Elias, um terráqueo no paraíso; O “gênio de Sócrates” era um habitante do Sol na Lua; ou seja, Cyrano, em toda a sua aventura, recebe a mediação de olhares já “aclimatados”, mas que não são próprios dos locais em que se situam, o que permite que o contato do viajante com as diferentes realidades com que se depara se dê de modo mais profundo – pois seus guias já conhecem as convenções –, mas não direcionado pela moral local.

Finalmente, recorremos à análise de Jacyntho Lins Brandão para resumir os temas elencados por Cyrano de Bergerac em *Viagem à Lua*. Segundo ele, podemos dividir a obra em três tipos de comentários: 1) o confronto de dogmas cristãos com idéias científicas e filosóficas; 2) o exercício de completar o que a Bíblia narra de um modo nada ortodoxo; 3) a crítica de costumes.<sup>31</sup> Essa divisão abrangente, mas não totalizadora, revela o pilar central sobre o qual Cyrano concebeu seu trabalho: a crítica à concepção do homem e do mundo vigente no século XVII. Seja atacando a religião cristã através da filosofia e da ciência, seja dessacralizando os escritos bíblicos através do cômico e do irônico, ou achincalhando a moral da sociedade pela sátira dos costumes, Cyrano é, acima de tudo, um partidário da liberdade de pensamento, da libertação das amarras da moralidade cristã. Ao distanciar-se do mundo, através da imaginação, para analisá-lo de modo mais amplo, o poeta cria um mundo estranho, que reflete a tanto a hipocrisia desse mundo quanto a possibilidade da existência de algo diferente.

Embora Cyrano chame a atenção pelo modo como se envolve nas discussões de seu tempo, chegando mesmo a ultrapassá-las, não podemos atribuir somente à sua

---

<sup>30</sup> Ficou assim conhecido na primeira vez que visitou a Terra, tendo instruído vários homens que se tornaram brilhantes com seus ensinamentos, do tebano Epaminondas a Augusto, fundador do império romano. Na segunda vez que visitou nosso planeta, por volta de 1500, deu conselhos a uma infinidade de pensadores por todo o século. Dessas visitas do “gênio de Sócrates” à Terra, criadas pelo autor, podemos extrair uma concepção da História, se concebermos o “gênio” como um tipo de inspiração filosófica. Desse modo, Cyrano acreditava que de Sócrates a Augusto houve um período de plenitude de pensamento que entraria em decadência após a morte desse último, que seria interrompido somente no século XVI, sobretudo em Itália com Campanella e Bruno, e iria até inícios do XVII em França, com Gassendi e La Mothe Vayer.

<sup>31</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 212.

imaginação a concepção total de sua obra<sup>32</sup>. Temos que situa-la como parte integrante de uma tradição antiga, mais precisamente ancorada em Luciano de Samósata, que foi apropriada de diferentes maneiras, sobretudo por autores dedicados ao gênero cômico, como o caso de François Rabelais na França em pleno século XVI. A compreensão do modo como Cyrano faz dessa tradição uma invenção se faz necessária para estabelecermos um olhar sobre o riso no período que precede o reinado solar de Luis XIV e, com ele, o apogeu do classicismo francês.

Na base dessa tradição se encontra Luciano, autor sírio helenizado cuja poética é caracterizada por um “nada crer” avassalador, como observamos no comentário expresso por Fócio presente no trabalho de Jacyntho Lins Brandão:

A questão lucianica, em suma, parece decorrer do próprio Luciano, um autor que, nas palavras de Fócio, só se poderia dizer que tem como crença ‘em nada crer’: ‘Ele parece ser desses que não prestam honras a absolutamente nada, pois, fazendo comédia e zombando das crenças dos outros, não aponta algo por que tenha consideração, a não ser que se diga que sua crença é em nada crer’. Alguém, portanto, que induz não ao consenso, mas à polemica.<sup>33</sup>

Apesar do tom despretensioso existente em sua obra, Luciano demonstra, vivendo no século II d.C. no período que historiadores e filósofos chamam de segunda sofística, um amplo conhecimento do patrimônio cultural da Grécia, que, no entanto, ganha contornos imprevisíveis em suas criações.<sup>34</sup> Zombando de tudo e de todos, o escritor apresenta uma característica em sua poética que representa uma espécie de “descoberta da ficção” na Grécia. Baseado no conceito de *ákratos eleuthéria*, ou seja, “pura liberdade” do poeta, Luciano distingue o discurso poético dos outros, destituindo-o da relação com a verdade, expondo que “o leitor [...] não deve crer em nada do que conta, pois ele, Luciano, fala de coisas que jamais viu, jamais experimentou, jamais ouviu da boca de ninguém, que não existem de todo e que não podem existir”.<sup>35</sup> Procedendo dessa maneira, Luciano rompe com a verossimilhança de Aristóteles,

---

<sup>32</sup> É notável que dentre as referências mais explícitas de *Viagem à Lua* encontremos, além de Luciano e Rabelais, o *Orlando Furioso* de Ariosto onde Astolfo empreende uma viagem ao astro em companhia de João Evangelista no carro de Elias; *Somnium seu astronomia lunari* (Sonho ou Astronomia Lunar) de Johann Kepler, publicado em 1634; e ainda *The Man in the Moon* (O Homem na Lua) do prelado anglicano Francis Godwin, de 1638 (traduzido para o francês em 1648), todos eles devedores explícita ou implicitamente de Luciano de Samósata. Cf. BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Lucianica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 209-211.

<sup>33</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 14.

<sup>34</sup> Ibid., p. 12.

<sup>35</sup> Ibid., p. 48.

classificando o discurso poético como ficcional, “na medida que não obriga o poeta a restringir-se ‘ao que poderia acontecer’”.<sup>36</sup>

A propriedade que Luciano estabelece sobre a ficção é importante para a compreensão de sua obra, sobretudo as que nos interessam mais diretamente, cujas temáticas são viagens imaginárias. Apesar de toda sua originalidade, as viagens ficcionais presentes em seu repertório dão continuidade a tradição de narrativas de viagem, cuja origem se encontra na *Odisséia* de Homero, “que inclui uma ida de Ulisses ao mundo subterrâneo do Hades; trilha seguida por Aristófanes, que descreve uma viagem aérea em *A Paz*; percurso enfim levado aos píncaros da filosofia por Platão, no relato de Er que fecha a *República*”.<sup>37</sup> Dentre seus escritos, temos duas viagens à Lua: *Narrativas Verdadeiras* e *Icaromenipo*.

No primeiro, o próprio Luciano assume o papel de personagem-narrador, movido pelo mesmo impulso epistemológico presente em *Viagem à Lua* de Cyrano, um desejo de experimentar o desconhecido e revelar os mistérios físicos e metafísicos do mundo. Também chama a atenção a descrição do astro realizada por Luciano que, como Cyrano, relata um mundo povoado por seres distintos. Segundo Jacyntho Lins Brandão, seus relatos sobre os selenitas presente em *Narrativas Verdadeiras* podem ser apreendidos em quatro aspectos: a) sexo e procriação; b) natureza animal, vegetal e produção de utensílios; c) alimentação e dejetos; d) diversidades natural, econômica e cultural; que servem a dois propósitos elementares: “de um lado, acredito, o mero exercício ficcional, que rompe os limites da verossimilhança; de outro, o desejo de, num registro cômico, proceder também a uma sorte de ficcionalização dos relatos de historiadores e, sobretudo, das doutrinas dos filósofos”.<sup>38</sup> As semelhanças verificadas entre *Narrativas Verdadeiras* e *Viagem à Lua* não podem ser tratadas como coincidências; elas revelam, antes, a dependência de Cyrano de Bergerac a Luciano, sobretudo, no que diz respeito ao conjunto imagético utilizado na concepção de *Viagem à Lua*. Não obstante, Cyrano faz dessa apropriação sua própria invenção recorrendo à “pura liberdade” defendida por Luciano:

É essa mesma liberdade de imaginação que se surpreende em vários pontos da viagem à Lua de Cyrano, tanto quanto ele parece buscar inspiração nas sugestões de Luciano – as refeições que são inaladas e

<sup>36</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 49.

<sup>37</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 195.

<sup>38</sup> Ibid., p. 204.

por isso não geram excrementos, a altura descomunal dos habitantes da Lua e o fato de que se encontre lá alguém transportado da Terra (o que faz com que Elias corresponda a Endimião) – como quando avança, criando novos prodígios: as cotovias que, caçadas, já caem assadas [...] e, sobretudo, as duas línguas que se utilizam.<sup>39</sup>

Em *Icaromenipo*, Luciano utiliza seu personagem mais célebre para realizar a jornada aos domínios lunares. Trata-se de Menipo, filósofo cínico que, “segundo a tradição, teria nascido em Gandara, cidade síria de provável origem grega [...]; todos os seus escritos se perderam, conhecendo-se apenas – através ainda do testemunho duvidoso de Diógenes Laércio – os títulos de algumas de suas obras”.<sup>40</sup> Seu nome é ainda hoje lembrado devido ao fato de, além de Luciano, Terencio Varrão, satirista romano, ter reconhecido-o como precedente em seu estilo. Já Luciano expressa sua dependência,

ao declara-se criador, por sua vez, do diálogo cômico, como resultado da junção do diálogo filosófico, de matriz platônica, com a invectiva da poesia jâmbica, a comédia de Aristófanes e Êupolis, a que se soma, afinal, também ‘o antigo cão Menipo’, terrível no satirizar, uma vez que ‘morde rindo’.<sup>41</sup>

A utilização da “mordedura do cão” que “morde rindo”, tanto por Luciano quanto por Varrão, deu origem a uma referência satírica denominada Sátira Menipéia, a qual muitos escritores declaram dividendos, inclusive, no Brasil, Machado de Assis. No entanto, não podemos reduzir, como fazem alguns críticos, a influência literária de Luciano à sátira menipéia, pois, como vimos, ela é apenas uma parte de sua inspiração na produção do diálogo cômico; além disso, encontramos no *corpus lucianum* apenas duas obras do gênero: *Icaromenipo* e *Menipo*.

Essa ponderação se faz necessária na medida em que alguns críticos reconhecem Cyrano de Bergerac como um dos herdeiros da sátira menipéia na literatura ocidental, como expresso por Manuel da Costa Pinto na nota introdutória à edição de *Viagem à Lua*.<sup>42</sup> Somente o reconhecimento da inspiração luciânica na obra de Cyrano não é suficiente para afirmarmos que o poeta seiscentista recorre à sátira menipeia, mesmo porque essa forma satírica não contém características consolidadas. Porém, os estudos

<sup>39</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 219.

<sup>40</sup> REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a Panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989, p. 31.

<sup>41</sup> BRANDÃO, 2007, op. cit., p. 196.

<sup>42</sup> PINTO, Manuel da Costa. Nota Introdutória. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 13.

de Mikhail Bakhtin sobre o gênero ampliaram generosamente suas fronteiras – chegando mesmo a redefini-las – abrindo novas possibilidades de inserção. Dentre as quatorze características da menipéia apresentadas por Bakhtin, podemos destacar cinco que a aproximam de Cyrano de Bergerac: 1) a caracterização da menipéia por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, livre das exigências da verossimilhança externa vital; 2) a fantasia é justificada pelo fim filosófico-ideológico, ou seja, criar situações extraordinárias para experimentar uma idéia filosófica; 3) a utilização do fantástico combina-se com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo, sendo a menipéia o gênero das grandes questões filosóficas; 4) o surgimento do “fantástico experimental”, onde se observa o mundo por um ângulo de visão inusitado, variando acentuadamente as dimensões dos fenômenos; e 5) a menipéia incorpora elementos da “utopia social”, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a lugares misteriosos, transformando-se, às vezes, em romance utópico.<sup>43</sup> É gritante o modo como as características propostas por Bakhtin acerca da sátira menipéia se aplicam aos escritos de Cyrano de Bergerac, mas não somente a eles, abarcando também Rabelais, Ariosto, Erasmo, Cervantes, Swift, Dostoievski, dentre outros romancistas, o que indica que Bakhtin expandiu os limites da menipéia muito além do cinismo de Menipo de Gandara, chegando mesmo a coloca-la nas origens do romance moderno. Embora os estudiosos do gênero, em geral, sejam resistentes às reflexões de Bakhtin, elas são importantes na medida em que situam uma essência comum, uma referência literária antiga apropriada e re-definida por diferentes autores; ele transcende a noção de um cânone fechado sobre o gênero para buscar a sua essência, que é justamente sua capacidade de ajustar-se a várias atualidades ideológicas. Entretanto, para todos os efeitos, julgamos mais apropriada a denominação dessa tradição literária como *Tradição Luciânica*, pois além de Luciano ser seu eminente porta-voz e força inventiva primeira, sua utilização permite que ampliemos o diálogo com a comédia e seus elementos.

A constante retomada da poética zombeteira de Luciano por diversos autores ao longo do tempo – que caracteriza a tradição – encontra o ápice nas mãos de um médico-escritor do renascimento francês: François Rabelais. É consenso que Rabelais é o Luciano do renascimento, com todas as implicações que isso pode oferecer, pois como observa George Minois em seu instigante trabalho *História do Riso e do Escárnio*,

---

<sup>43</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 98-102.

Gostaríamos de demonstrar que, se o século XVI marca uma verdadeira reviravolta na história do riso, este se inscreve na evolução cultural geral dessa época. A Renascença repousa, entre outras, sobre a contradição flagrante entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso. Dentre essas duas atitudes, o riso rabelaisiano parece incongruente. Entre o riso fino e de bom-tom de *O Cortesão*, de Castiglione, e a austeridade impiedosa de Calvino, Rabelais e seus êmulos, com seus deboches e flatos e arrotos, suas grosserias blasfematórias, parecem marginais contestadores, rejeitados, ao mesmo tempo, pela antiga e pela nova cultura da elite.<sup>44</sup>

Esse mundo marcado pela força inexorável do dogma cristão associa o estilo blasfematório de Rabelais ao “diabo que ri de Deus”, representado por Luciano: “Não é de surpreender que Rabelais tenha sido, desde o século XVI, equiparado a Luciano pelos agelastas de qualquer espécie, protestantes ou católicos. Sob o pretexto de fazer rir ele ataca a verdadeira religião”.<sup>45</sup> No entanto, não podemos conceber Rabelais como apenas um imitador de Luciano no século XVI. Apesar das contradições existentes na Europa no período, a gargalhada de Rabelais ressoa por todo canto e por todo o século, se constituindo, nessa perspectiva, em um ensaio de riso existencial, que engloba uma noção do mundo e da história nova e totalizadora. Essa trilha foi seguida por Mikhail Bakhtin, que aborda esse aspecto da seguinte maneira:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o ‘sério’;<sup>46</sup>

Essa concepção que o riso imprime ao mundo – que encontra em Rabelais sua plenitude – é pautada, segundo Bakhtin, pelo movimento de *rebaixamento do mundo*, onde as coisas do alto são rebaixadas para o plano material/corporal, num processo de renovação. Esse fenômeno é extraído por Rabelais da cultura popular medieval, principalmente dos festejos populares e da literatura carnavalesca, onde a zombaria era instrumento de subversão da ordem oficial, que era traduzida por gestos corporais e gracejos blasfematórios. O conjunto de imagens criado por Rabelais – que abrange por um lado todo esse universo carnavalesco medieval popular, e por outro referências de

<sup>44</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 273.

<sup>45</sup> Ibid., p. 277.

<sup>46</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999, p. 58.

uma tradição literária antiga ancorada em Luciano<sup>47</sup> - tornou-se uma fonte de inspiração inesgotável para autores posteriores dedicados ao gênero cômico, sobretudo na França. Mesmo em *Viagem à Lua* podemos apreender elementos cujas origens remetem às imagens “pantagruélicas” criadas por Rabelais. Num dos momentos em que debate com os habitantes da Lua as diferenças entre os costumes dos dois mundos, Cyrano se depara com algo estranho: “Ora!, por favor, digam-me que quer dizer esse bronze feito partes pudendas penduradas na cintura desse homem”.<sup>48</sup> Ao que seu interlocutor respondeu:

As fêmeas, aqui, como também os machos, não são suficientemente ingratos para corar à vista daquele que as fabricou; e as virgens não têm vergonha de amar em nós, em memória de sua mãe natureza, a única coisa que traz seu nome. Ficai assim sabendo que a faixa que honra esse homem, da qual pende, como uma medalha, a figura de um membro viril, é o símbolo do fidalgo, e a marca que distingue o nobre do plebeu.<sup>49</sup>

Mais do que a apropriação das imagens de Rabelais, Cyrano assimila a concepção do homem que elas formam, desenvolvendo, nesse caso específico, uma reflexão sobre as relações sociais. Ele expressa que as relações sociais se dão não apenas no campo do humano (em oposição a qualquer interpretação metafísica, ou seja, estabelecidas pelo poder divino), mas adquire conotações sexuais. Percebe-se claramente o modo irônico como aborda o tema: a posição social de cada indivíduo não é estabelecida por Deus, mas sim pela sua potência sexual. Se na Terra os símbolos da nobreza estão associados à ideologia cristã (como a coroa), na Lua, mais condizente, o nobre é identificado por sua virilidade. Dessa maneira, Cyrano apropria uma das marcas mais profundas da renascença: a mudança de perspectiva do homem em relação ao mundo. Alguns de seus filhos mais ilustres traduzem esse movimento de forma extremada, associando o poder da nobreza a forças históricas de um modo nada ortodoxo. Rabelais procede dessa maneira ao captar o rebaixamento do mundo subversivo presente na cultura carnavalesca medieval, mas não podemos fazer dele um monopólio; Montaigne, uma das mais fortes inspirações dos libertinos do século XVII, diz, em uma de suas passagens mais célebres, que particularmente ridículos são aqueles que se julgam importantes, porque “no mais alto trono do mundo, só estamos sentados sobre o ânus”. (Ensaaios, livro III, p. 3.)

<sup>47</sup> Erich Auerbach demonstra a influência literária de Luciano na imagem do mundo rabelaisiano no capítulo “O Mundo na Boca de Pantagruel” integrante de AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 233.

<sup>48</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 112.

<sup>49</sup> Ibid., p. 112.

Não podemos, entretanto, desprezar que entre a concepção do riso totalizador da renascença, estremado por Rabelais, e sua apropriação pelos literários do século XVII há uma diferença não de estilo, mas de natureza. Georges Minois observa que desde a metade do século XVI “ocorre uma poderosa reação contra a gargalhada da Renascença”, pois, após terem flertado com o riso, as autoridades morais e políticas passam a rejeitá-lo como diabólico: “se não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído.”<sup>50</sup> Essa ofensiva político-religiosa do sério se dá em decorrência de dois movimentos congruentes: Primeiro, como uma necessidade de afirmação do poder constituinte frente as turbulências do período, sendo que a segunda metade do século XVI é o momento em que o conflito entre católicos e protestantes atinge seu momento mais crítico, sobretudo na França com os embates entre os católicos organizados e os huguenotes. A onda de violência que marca o país no final do XVI marca também um arrefecimento do riso. Com a vitória da Liga e a conseqüente afirmação do catolicismo, o riso passa a ser condenado de maneira mais severa, pois revela uma concepção de mundo subversiva à ordem eclesiástica, abrindo possibilidades de novos questionamentos religiosos. Depois, observa-se no final do século XVI e início do XVII um processo de “racionalização voluntarista” da cultura, momento em que a cultura popular e a cultura das elites afastam-se de forma decisiva:

A cultura das elites, livresca e esclarecida, já racional, visa o controle de si, do corpo social e do meio ambiente. Para ela, a festa torna-se celebração didática e séria de uma ordem, isto é, o inverso da festa popular, aparentemente questionamento cômico dessa ordem. [...] A cultura popular é a natureza mal compreendida, ou, dito de outra forma, a magia, a superstição ou a feitiçaria que se entrevê por trás de todos esses enormes risos camponeses. A religião esclarecida e as elites sociais têm a vontade comum de suprimir o riso carnavalesco.<sup>51</sup>

Associado às essas tensões se encontrava também o desejo de fortalecimento da nação francesa após as guerras religiosas. Nesse sentido, o cardeal Richelieu inspirava aos escritores o sentido da grandeza e do heroísmo. “Pedia às obras que exaltassem o prestígio da nação. Sonhava com o dia em que a língua francesa estenderia seu domínio sobre toda a Europa, assim como, na mesma época, os exércitos franceses estendiam

<sup>50</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 317.

<sup>51</sup> Ibid., p. 320-321.

suas conquistas para além das fronteiras do reino.”<sup>52</sup> Desse modo, desenvolve-se um sentido muito aristocrático da sociedade e, conseqüentemente, das letras.

Com efeito, o suprimimento do riso carnavalesco provoca um distanciamento e um subseqüente estranhamento do riso rabelaisiano pelos homens do século XVII, que passam a concebê-lo como extravagância literária. Se os contemporâneos de Rabelais captavam a lógica de seu universo artístico e ideológico, correspondente a uma concepção unitária do mundo captada de uma tradição ainda viva, os homens do século seguinte interpretavam o seu estilo como uma idiossincrasia individual e bizarra.<sup>53</sup> Apesar de longa, a abordagem de Bakhtin é esclarecedora:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativos; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exércitos, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios do indivíduo e da sociedade); não se pode exprimir da linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado.<sup>54</sup>

A retomada da concepção aristotélica do riso apontada por Bakhtin é magistralmente ilustrada por Minois citando Shakespeare. Segundo ele, o grande personagem do teatro shakespeariano não é Hamlet nem Macbeth, mas Falstaff, Sir John Falstaff, que ri, faz rir e de quem se ri. Ele é a encarnação do riso rabelaisiano. Entretanto, padece assim que o príncipe Henrique se torna o respeitável Henrique V:

Eu não te conheço, velho! Vai rezar. Os cabelos brancos caem mal num bobo e num bufão. Há muito tempo vi, em sonhos, um homem dessa espécie, também estufado de orgia, também velho, também profano. Mas, ao acordar, desprezei meu sonho. Trata agora de ter menos ventre e mais virtudes; renuncia à gula; saiba que teu túmulo tem que ser três vezes mais largo que o dos outros homens. Não me retruques com uma resposta de bufão. Não imagineis que sou o que era. Porque, Deus sabe e o mundo saberá, eu expulsei de mim o antigo homem e rejeitarei assim aqueles que foram meus companheiros. (Shakespeare, Henrique IV, 2ª parte, v.5)<sup>55</sup>

Henrique V é a ilustração de que a história e os homens que a encarnam não podem ter qualquer relação com o cômico; devem ser sérios e subjugar a bufonaria.

<sup>52</sup> ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MOROT-SIR, Edouard. **Literatura Francesa**. Tradução Myriam Campelo et al. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972, v. 1, p. 180.

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999, p. 53.

<sup>54</sup> Ibid., p. 58.

<sup>55</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 315.

“Falstaff morre por isso. O príncipe Henrique, tornado rei, rejeita e mata o riso. Essa cena é um pouco a ilustração da reviravolta cultural européia do fim do século XVII.”<sup>56</sup> A transformação do caráter do riso conduze-o à função de crítica negativa, geradora de desequilíbrio e caos. “O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido à função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d’Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano.”<sup>57</sup>

Essa mudança na natureza do riso entre os séculos XVI e XVII, anunciada por Bakhtin e atestada por Minois, encontra ecos dissidentes nas investigações sobre o riso no período. Verena Alberti, por exemplo, condena a interpretação de Bakhtin de que o riso renascentista teria “um profundo valor de concepção do mundo”, enquanto que a partir do século XVII ele seria domesticado e tornado um gênero menor. A autora expõe que Bakhtin não se baseou em nenhuma análise de textos teóricos sobre o riso do século XVI, como o de Laurent Joubert (que Bakhtin apenas indica como referência) que, com seu longo tratado sobre o riso publicado em 1579, fornece reflexões indispensáveis para compreensão do estatuto do riso no período. Mesmo Montaigne, que Bakhtin menciona como exemplo de humanista que compartilhava com a concepção sobre o riso da época, “partilhava a idéia de que o riso teria função moral de condenar – mais do que o choro – os vícios da humanidade”.<sup>58</sup> Além disso, temos que considerar que a concepção cristã do riso – Jesus Cristo nunca riu – ainda se fazia fortemente presente na renascença, na medida em que a “concepção de mundo” não ia muito além dos limites impostos pela ética cristã, conforme indica Lucien Febvre em seu estudo sobre Rabelais.<sup>59</sup> Por isso, Verena Alberti afirma que o julgamento negativo do riso é um fenômeno que acompanhou as reflexões e as práticas sobre o riso em praticamente todos os momentos, e que a concepção de Bakhtin, ao identificar na cultura popular da Idade Média uma profunda concepção do mundo criadora – na medida em que revelaria a possibilidade de uma ordem totalmente diferente –, é própria das reflexões sobre o riso e o risível

<sup>56</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 315.

<sup>57</sup> Ibid., p. 363.

<sup>58</sup> ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999, p. 82.

<sup>59</sup> FEBVRE, Lucien. **O Problema da Descrença no Século XVI**: a religião de Rabelais. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Início, 1970.

forjadas no século XX.<sup>60</sup> Utilizando o tratado de Joubert para contrapor a conclusão de Bakhtin, a autora afirma:

Ainda que permita compreender que a alma é imortal, ainda que seja a maior maravilha da alma, ainda que tenha um ‘profundo valor’, creio que o riso de Joubert não tem o poder de *pensar* o mundo. Ao contrário: é a faculdade do entendimento que concebe o riso – esse mistério tão escondido e difícil da alma. Portanto, não o riso, mas a ciência, que nos leva à apreensão do mundo.

Do ponto de vista da matéria risível, o riso, em Joubert, não implica uma crítica do mundo, como também sugeriu Bakhtin. [...] o objeto do riso não tem valor positivo; ele é sempre torpe, indecente e desonesto, além de vão, leve e sem nenhuma importância. Nesse sentido, ele *não* está distante daquilo que, para Bakhtin, é próprio ao risível do *século XVII*, quando, segundo ele, “o que é essencial e importante não pode ser cômico”, sendo o domínio do cômico restrito aos vícios dos indivíduos e da sociedade.<sup>61</sup>

Apesar das divergências em torno do estatuto do riso no século XVI, é consenso que a partir do século XVII ocorre uma forte ofensiva político-religiosa contra o riso. No entanto, para o presente estudo, importa que ele subsista, na primeira metade do século XVII, na França, sob a égide dos libertinos eruditos, sob uma forma mais ácida, crítica, caracterizada pelo burlesco,<sup>62</sup> cujo exemplo mais característico é o *Virgílio Travesti* de Scarron. Apesar de ser um gênero associado aos “marginais” da escrita como Cyrano, Dassoucy ou Le Petit, o burlesco ressoa como uma forma contestatória frente às regras sociais e literárias, como observa Dominique Bertrand:

A palavra-chave, na primeira metade do século, é *burlesco*. O termo abrange realidades nuançadas, mas que traduzem uma visão fundamentalmente cômica e contestatória. Dominique Bertrand propôs uma análise inteligente em ‘Poéticas do Burlesco’: ‘cômico dos limites, o burlesco começou ligado a um riso filosófico, na linguagem dos cômicos gregos e de Demócrito. O burlesco transgride todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, incluindo a morte e o sagrado. A explosão burlesca no século XVII, na França, ilustra a defasagem radical entre as práticas extremas, que se rebelam contra a imposição de normas e regras. Atrás do riso, é a liberdade de pensamento que está em causa’.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Sobre esse assunto em particular, consultar o primeiro capítulo do livro “O riso no pensamento do século XX”. ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

<sup>61</sup> Ibid., p. 116.

<sup>62</sup> Adjetivo que qualifica uma forma de arte cômica destinada a ridicularizar pelo exagero. Substantivado, significa uma atitude, um estilo ou uma idéia apresentada caricaturalmente; assim, um tema importante e elevado será tratado de maneira trivial e um outro, reles ou insignificante, sê-lo-á com fingida dignidade. A discrepância entre o estilo e o assunto é a característica essencial do burlesco. Cf. SHAW, Harry. **Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

<sup>63</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 393-394.

A tonalidade impressa pelo burlesco é marcada por um pessimismo e um ceticismo profundos ancorados na crença “de que o mundo todo é uma *asneira* digna do pior cômico.”<sup>64</sup> O pessimismo que marca a literatura cômica dos libertinos do século XVII também pode ser verificado na poética de Cyrano de Bergerac, como observado na descrição dos personagens de *A Morte de Agripina* realizada por Victor Ramos:

A soberba em *A Morte de Agripina* não conduz jamais à virtude, seja a virtude aristocrática, seja a virtude humana mais comum. Ele leva sempre à destruição. As personagens de Cyrano não são pois homens típicos: são manifestação de um feitio violento e provocante, seu desprezo por toda regra ética, de toda lei, humana ou divina.<sup>65</sup> (tradução nossa)

Esse profundo pessimismo frente à condição humana pode ser interpretado como a expressão da amargura que acompanha o naufrágio de um grande sonho: o recrudescimento político e religioso do início do século XVII obscurece o espírito da renascença; “a confiança no homem que marcara a primeira renascença soçobrou no naufrágio das guerras de religião. O homem é, decididamente, de uma bestialidade e de uma maldade incuráveis.”<sup>66</sup> Tal sentimento é traduzido através da crítica social negativa, satírica e escarnecedora que encontra seu ápice nos desdobramentos propagandísticos da Fronda.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 373.

<sup>65</sup> La superbe dans *La Mort d'Agrippine* ne conduit jamais à la vertu, soit à la vertu aristocratique, soit aux vertus humaines plus communes. Elle porte toujours à la destruction. Les personnages de Cyrano sont donc des surhommes typiques: ils affirment, d'une façon violente et provocante, leur mépris de toute règle éthique, de toute loi, des homes ou du ciel. RAMOS, Vitor. **Cyrano auteur tragique**: L'expression de la vérité humaine dans *La Mort d'Agrippine*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 18.

<sup>66</sup> MINOIS, 2006, op. cit., p. 396.

<sup>67</sup> Durante a minoridade de Luís XIV, que tinha cinco anos ao herdar o trono francês, o poder foi confiado à regente Ana d'Áustria, que nomeou como primeiro-ministro o italiano Giulio Raimondo Mazzarino, o cardeal Mazarin, que deu continuidade a política de Richelieu. No entanto, a guerra dos trinta anos, iniciada em 1618, exigia gastos vultuosos e a política fiscal passou a gerar muito descontentamento. Setores da nobreza e da alta burguesia se revoltaram no movimento denominado Fronda, cuja pretensão era conter o aumento do poder da monarquia. O fim do conflito, em 1653, consolidou o triunfo do absolutismo.

Peter Burke coloca que a Fronda pode ser definida como um conflito entre duas concepções de monarquia: limitada versus absoluta. Na primeira, o poder real era limitado pelas chamadas ‘leis fundamentais’ do reino, cujo guardião era o parlamento de Paris. Na segunda, defendida por Richelieu e por Mazarin, o rei tinha poder absoluto, acima das leis de seu reino. Assim, pode ser definida como uma tentativa do parlamento de reduzir o poder real frente à soberania das leis fundamentais da nação. Ver: BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Já Perry Anderson observa que a Fronda foi o ápice de uma série de tensões e crises. Os príncipes reais continuavam a ser rivais ciumentos do monarca, muitas vezes de posse de territórios que governavam hereditariamente; os parlamentos provinciais representavam bastiões de particularismo tradicional; crescia em Paris e noutras cidades uma burguesia comercial, que controlava o poder municipal; as massas

O conflito político ocorrido na França entre 1648 e 1653 conhecido como Fronda tem como uma das suas características principais uma forte disputa propagandística entre os dois lados. É nesse contexto que o burlesco encontra um terreno fértil para proliferação, uma vez que a propaganda é calcada, sobretudo, pela ridicularização do oponente. Se, anteriormente, Richelieu suscitava a verve dos satíricos que o chamavam de “protetor dos bufões” ou “charlatão de seu teatro”,<sup>68</sup> durante a Fronda Mazarin é alvo de uma verdadeira avalanche satírica que o escarnecem sob todos os ângulos e todas as cores. As “Mazarinadas”, como são chamadas, “lidas em público, desencadeiam tempestades de riso – rir às gargalhadas, rir até as lágrimas, rir até rolar por terra, rir até urinar nas calças...”<sup>69</sup> O período da Fronda representa, portanto, a reafirmação do riso na vida social francesa; através do burlesco a ofensiva político-ideológica do sério havia fracassado, pois

Essa avalanche de panfletos revela a riqueza das potencialidades burlescas em todos os meios sociais. Quatro anos de riso insano, a despeito das violências, dos boatos, das intrigas, da miséria e dos achques de toda a espécie. Raramente, na História, foi visto tal nível de deboche, de veia cômica, de chocarrice, de hilaridade. Sim, a Fronda é, de fato, o ‘triunfo do burlesco’. Uma enorme gargalhada prolongada, nas ruas de Paris ou de Bourdeaux!<sup>70</sup>

Cyrano de Bergerac tem uma atuação no mínimo confusa nos acontecimentos da Fronda. Primeiramente, toma partido do movimento contra o cardeal Mazarin. No entanto, em 1651 escreve *La lettre contre les frondeurs* em defesa de Mazarin, um elogio à monarquia absoluta. No mesmo ano ele se indis põe com seus antigos amigos Dassoucy, Scarron e Chapelle, possivelmente devido a essa “mudança” de posicionamento. Curiosamente, nesse período Cyrano estava à procura de um protetor, que encontraria no ano seguinte sob os cuidados do duque de Arpajon.

---

tinham sido despertadas pelas guerras civis do século anterior, quando ambos os lados por diversas vezes os chamaram em seu auxílio. Tudo isso somado à extorsão fiscal e a manipulação financeira de apoio aos esforços de guerra no estrangeiro, uma vez que Mazarin, enquanto italiano, prolongou a guerra anti-espanhola até o mediterrâneo na tentativa de seqüestrar Nápoles e a Catalunha, que se somaram a sucessivas más colheitas (1647, 1649, 1651). A fome e a fúria da população combinaram-se com a revolta das elites nobres e burguesas insatisfeitas com um aventureiro governante italiano manipulador de uma minoria afecta ao rei. O desfecho dessas tensões foi o conflito que acabou com a vitória do absolutismo francês. A aristocracia iria a partir de então acalmar sob o absolutismo consumado, solar, de Luís XIV. Ver: ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista**. Tradução Telma Costa. Porto: Afrontamento, 1984, p. 96-113.

<sup>68</sup> MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 399.

<sup>69</sup> Ibid., p. 401.

<sup>70</sup> Ibid., p. 400.

Mesmo frente à postura paradoxal de Cyrano no decorrer dos acontecimentos da Fronda, não podemos deixar de perceber – através do que podemos apreender em *Viagem à Lua* – como o autor está inserido nas questões políticas, ideológicas e literárias de seu tempo, ainda que situado à margem do sistema vigente. Estabelecendo um diálogo com a tradição, Cyrano constrói mentalmente uma imagem diferenciada do século XVII. Para além do classicismo e dos conflitos religiosos, o autor revela que a França na primeira metade do século XVII não é somente o período pré-Luis XIV: é um período onde o homem buscava redefinir sua condição perante o mundo, mesmo que – como no caso de Cyrano – a partir de um pessimismo destruidor que se aproxima do niilismo. O “fracasso” do espírito do Renascimento gerou, nesses homens, o riso ácido e amargo do burlesco.

Ainda que o estilo poético de Cyrano de Bergerac revele uma concepção de mundo nítida e inventiva, é através do debate filosófico que o autor se insere com mais veemência nas questões de seu tempo. Nesse sentido, mais uma vez vemos o autor às voltas com uma tradição antiga redimensionada pela renascença.

Os estudiosos tanto da obra de Cyrano quanto da libertinagem erudita do século XVII destacam a predominância do materialismo em suas filosofias, embasadas no atomismo antigo<sup>71</sup> de Demócrito, Epicuro e Lucrécio bem como nos filósofos italianos da renascença – Campanella, Bruno, Vanini, dentre outros. Pascal Dibie observa que “o materialismo dos libertinos franceses tem fontes longínquas: Demócrito, Epicuro, mas também, muito mais próximos, os filósofos do Renascimento italiano que se concentraram na Universidade de Pádua.”<sup>72</sup> Entretanto, a relação dos filósofos do Renascimento italiano com aquela filosofia antiga foi por muitas vezes realizada de modo forçoso, chegando mesmo a classificar aqueles como “discípulos” destes. É importante salientar que a *physis* e o *cosmos* expressos no pensamento dos antigos difere substancialmente do universo do Renascimento, uma vez que as concepções do homem, da natureza e da metafísica sofrem alterações radicais. O que se pode estabelecer, efetivamente, é que alguns renascentistas buscaram inspiração no conceito de

---

<sup>71</sup> Os filósofos antigos (Demócrito, Epicuro e Lucrécio) consideram o termo átomo em seu sentido original para designar partículas indivisíveis de matéria que, por combinação, produzem o conjunto dos corpos. Esses átomos são invisíveis em virtude de seu tamanho reduzido. Esse atomismo primitivo que explica no epicurismo tudo o que pode existir, inclusive a alma e os deuses, permitiu a afirmação do primeiro sistema integralmente materialista. DUROZOI, Gerard.; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Marian Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

<sup>72</sup> DIBIE, Pascal. Zorzi Baffo ou Nomear as Coisas. In. NOVAES, Adauto (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 186.

natureza expresso pelos antigos para, a partir daí, redefinir os seus limites num mundo marcado pelo aristotelismo escolástico do cristianismo.

O atomismo antigo recebeu uma conotação sistemática através de Epicuro (341 – 270 a.C), filósofo grego criador da “Escola do Jardim”. O pensamento de Epicuro baseia-se em uma concepção da natureza desarraigada de qualquer designação metafísica, ou seja, a natureza não tem relação epistemológica com os deuses; ela é eterna e está dada aos homens de modo que estes podem apreender a verdade através dos sentidos, fato que possibilita a caracterização do epicurismo como sensualista. Tudo o que existe no *cosmos* é composto por dois elementos: os átomos e o vazio. Os átomos são partículas indivisíveis que se agrupam para formar o mundo e as coisas; o vazio é o espaço necessário para que os átomos possam se mover<sup>73</sup>. Com efeito, o epicurismo, afastando-se da mitologia, estabelece as bases do materialismo filosófico. É importante salientar ainda que o epicurismo possui um fim ético, ou seja, o homem deve compreender a natureza não apenas para alcançar a verdade, mas para pautar sua conduta a partir da harmonia com o meio.

É notável como alguns apontamentos do epicurismo são caros à filosofia do Renascimento. Giordano Bruno aproxima-se de Epicuro quando expõe acerca do movimento das coisas, sobre a infinidade do universo e ainda sobre a existência de outros mundos. No entanto, não podemos situar Bruno no campo de epicurismo. Embora conceba o universo como um corpo infinito, o método que utiliza para afirmá-lo distingue polarmente do sensualismo de Epicuro. Se para este a verdade está na natureza apreendida pelos sentidos, para o nolano os sentidos são, assim como para Platão, subjetivos e subversivos na contemplação da verdade. No diálogo *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos* o personagem Filóteo afirma:

Não existe sentido que veja o infinito, nem sentido a que se possa pedir esta conclusão, porque o infinito não pode ser objecto dos sentidos; por isso, quem procurar conhece-lo por essa via, é como quem quisesse ver com os olhos a substância e a essência.<sup>74</sup>

Na continuação do diálogo ele ainda aprofunda a questão acima, questionando o pensamento de Aristóteles, apropriado pelo cristianismo:

Se o mundo é finito, e fora do mundo está o nada, pergunto-te: onde está o mundo? Onde está o universo? Responde Aristóteles: está em si próprio. O convexo do primeiro céu é lugar universal; e ele, como

<sup>73</sup> LUCRÉCIO. *De La Natureza*. Barcelona: Editorial Planeta, 1987, p. 16.

<sup>74</sup> BRUNO, Giordano. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 28.

primeiro continente, não está noutro continente; daí, o que não tem corpo continente, não tem lugar. Ora, que queres tu dizer com isto, Aristóteles, que ‘o lugar está em si próprio?’ Que queres tu concluir com essa ‘coisa existente fora do mundo?’ Se dizes que está aí o nada: o céu, o mundo, não estarão certamente em parte alguma.<sup>75</sup>

O questionamento do geocentrismo cristão, ancorado em Aristóteles, realizado por Giordano Bruno vem endossar uma verdadeira “revolução” do universo estabelecida pelos filósofos do renascimento, sobretudo – além de Bruno –, Nicolau Copérnico e Galileu Galilei<sup>76</sup>. O primeiro é quem sistematiza a teoria de que o Sol se situa no centro do universo (heliocentrismo) sendo que todos os planetas descrevem revoluções em torno dele; demonstrou também que a Terra gira em torno de si mesma, em ciclos de um dia, e que a Lua gira em torno da Terra. O segundo é o primeiro a apontar o telescópio para o céu como instrumento de observação, tendo contemplado a via-láctea em suas verdadeiras dimensões, descoberto os satélites de Júpiter, além de ter endossado as teorias de Copérnico. Ao demonstrarem que o Sol ocupa o centro do universo, os filósofos revelam também a influência do platonismo sobre seus pensamentos. Em Platão, o Sol é a metáfora do Bem, a idéia suprema que ilumina as demais. Desse modo, podemos apreender na filosofia do Renascimento uma re-definição da natureza e do *cosmos*, inspirada nas divagações dos antigos, que opõe-se severamente à concepção cristã do mundo. A sobreposição de Platão sobre Aristóteles, em pleno século XVI, revela a necessidade de fazer arder as chamas do Santo Ofício contra Giordano Bruno. Todos esses apontamentos são importantes para compreendermos a filosofia de Cyrano de Bergerac expressa em sua produção literária.

Em *Viagem à Lua* Cyrano de Bergerac realiza uma conflagração de gêneros, explicitando uma profunda e complexa discussão filosófica através de um inventivo exercício literário de características fantásticas. Essa conflagração interdisciplinar configura o vigor de seu estilo na literatura moderna, pois como observa Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*:

O primeiro escritor do mundo moderno a professar explicitamente uma concepção atomística do universo em sua transfiguração fantástica só vai aparecer alguns anos mais tarde, na França: Cyrano de Bergerac. Extraordinário escritor esse Cyrano, que merecia ser mais lembrado, não só como o primeiro e verdadeiro precursor da

<sup>75</sup> BRUNO, Giordano. **Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos**. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 29.

<sup>76</sup> Embora ampliem significativamente os limites do universo, os métodos utilizados por Bruno, Copérnico e Galileu diferem substancialmente. Copérnico e Galileu realizam concepções ancoradas em fórmulas matemáticas, o que é desprezado por Giordano Bruno, que faz amplo uso da tradição hermética e do ocultismo.

ficção científica, mas por suas qualidades intelectuais e poéticas. Partidário do sensualismo de Gassendi e da astronomia de Copérnico, mas principalmente nutrindo-se da ‘filosofia natural’ do renascimento italiano – Giordano Bruno, Cardano, Campanella –, Cyrano é o primeiro poeta do atomismo nas literaturas modernas. Em páginas cuja ironia não dissimula uma verdadeira comoção cósmica, Cyrano celebra a unidade de todas as coisas, animadas ou inanimadas, a combinatória de figuras elementares que determina a variedade das formas vivas; e sabe principalmente traduzir o sentido da precariedade dos processos que as fizeram nascer, ou seja, mostra como faltou muito pouco para que o homem não fosse homem, nem a vida a vida e o mundo um mundo.<sup>77</sup>

Calvino chama a atenção para um elemento fundamental na concepção da obra de Cyrano, o que permite sua inserção em uma outra categoria filosófica: a tradução do sentido filosófico no conjunto imagético literário. Se Copérnico concebe sua filosofia através de procedimentos matemáticos, e Giordano Bruno através da dedução racional ancorada tanto em Platão quanto em Hermes Trismegisto, Cyrano sente a necessidade de traduzir sua concepção do homem, da natureza e do universo através da criação de imagens literárias. Quando o poeta chega em casa após o passeio noturno com os amigos, no início de *Viagem à Lua*, encontra sobre a mesa o livro de Cardano que relata a visita de dois habitantes da Lua ao filósofo italiano, que direciona o anseio empírico de Cyrano em visitar o astro. Nota-se que para ele não se trata de divagar sobre a existência ou não de vida na Lua, mas, acima de tudo, de ir até lá e comprovar a existência de um “mundo ao qual o nosso serve de Lua”.

Durante sua estada no Québec Cyrano empreende uma longa discussão sobre o universo com o Sr. De Montmagny que representa a concepção geocêntrica cristã. Quando questionado sobre o heliocentrismo de Copérnico, o poeta disserta:

Em primeiro lugar, o senso comum nos faz crer que o Sol tomou seu lugar no centro do universo, visto que todos os corpos que se encontram na natureza precisam desse fogo radical que habita no coração do reino, para estar em estado de satisfazer prontamente suas necessidades e para que a causa das gerações seja colocada igualmente entre os corpos, onde ela age, assim como a sábia natureza colocou as partes genitais no homem, as sementes nos centros das maçãs, o caroço no centro de sua fruta, e assim como a cebola conserva, ao abrigo de cem cascas que a envolvem, o precioso germe no qual outros dez milhões têm para extrair sua essência. Pois essa pequena maçã é em si mesma um pequeno universo, cuja semente, mais quente do que as outras partes, é o sol que derrama ao seu redor o calor, conservador de seu globo; e esse germe, dentro dessa cebola, é o

---

<sup>77</sup> CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 33.

pequeno sol daquele pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa massa.<sup>78</sup>

Esse jogo de imagens permeia toda a discussão filosófica presente na obra, recriando um gênero literário caro ao romance moderno, seja em Voltaire, Swift ou Júlio Verne. Podemos ressaltar em inúmeras partes de *Viagem à Lua* essa transposição da dedução filosófica para o campo das imagens de modo a exemplificá-la. Seja ressaltando a eternidade e infinidade da matéria sempre tendendo a formas de vida mais elevadas, seja exprimindo as profundas relações entre o mundo físico e o espiritual, Cyrano de Bergerac nos oferece a expressão imagética das contradições filosóficas de seu tempo, tanto do aristotelismo escolástico cristão – através do burlesco – quanto das reflexões heterodoxas dos pensadores “subversivos” do Renascimento.

## 1.2 – História da História: a caracterização do mito

É lícito observar a complexidade da poética-filosófica de Savinien Cyrano de Bergerac, libertino erudito do século XVII. Para aqueles familiarizados com o personagem dramático de Edmond Rostand a sensação é de estranhamento. Passado o impacto inicial, sobressai a figura do contestador político-ideológico, não com o intuito de tornar o mundo melhor, mas de revelar suas mais obscuras hipocrisias através do abuso da ironia geradora de um riso-canto-de-boca pessimista. Dialogando com diferentes tradições e fazendo delas sua própria invenção, Cyrano mostra que a máxima shakespeariana “atiramos o passado ao abismo, mas não nos inclinamos para ver se está bem morto” pode muito bem ser associada aos aristocratas, magistrados e religiosos que conflagraram a ofensiva político-religiosa contra o “subversivo” renascentista no final do século XVI e início do XVII. Configura-se, portanto, um olhar diferenciado, “lunático” sobre o mundo em pleno século XVII.

As idéias de Cyrano de Bergerac são bem conhecidas de seu tempo; o clima político, depois de 1660, nos permite, com efeito, acreditar em um plano preparado cuidadosamente para apreensão, interdição ou destruição de seus livros.<sup>79</sup> Desde sua morte até o início do século XIX “é a ocultação relativa, entre a indiferença e a rejeição que caracteriza uma primeira fase de recepção da sua obra, em França e no estrangeiro,

<sup>78</sup> BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 22.

<sup>79</sup> RAMOS, Vitor. *Cyrano auteur tragique: L'expression de la vérité humaine dans La Mort d'Agrippine*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 6.

inspirando, contudo, ainda que mais ou menos subterraneamente, autores da estatura de um Molière e de um Swift.”<sup>80</sup> Somente em 1831, Charles Nodier, influente escritor francês da época, publica um artigo na *Revue de Paris* de forma a revelar ao público a genialidade de Cyrano, “que conhece, a partir de então, um novo período, agora de exaltação simultânea da obra e do autor instituído em herói romântico – o louco genial, poeta espadachim, filósofo artista.”<sup>81</sup> O processo de mitificação do autor seiscentista ganhou fôlego ainda maior quando Théophile Gautier publicou a coletânea *Les Grottesques*, em 1858, que pretendia reabilitar o que considerava diversas “vítimas de Boileau”: Villon, Théophile de Viau, Saint-Amant, Cyrano, Scarron, Chapelain, Scudery, dentre outros, ou seja, autores que precederam o período associado ao ápice do classicismo francês – durante o reinado de Luís XIV, na segunda metade do século XVII, período conhecido como Antigo Regime –, do qual Boileau foi o principal teorizador e porta-voz. O texto de Gautier acerca de Cyrano de Bergerac foi fundamental na caracterização da imagem do mítico poeta-espadachim, pois ele destaca uma passagem de *Viagem à Lua* em que o autor faz um elogio ao nariz grande, segundo Cyrano, sinônimo de astúcia, paixão, coragem e alma elevada. Gautier sugeriu que essa caracterização refletisse uma sensibilidade do autor com sua própria imagem.<sup>82</sup>

Apesar dos esforços românticos de caracterização de Cyrano de Bergerac durante o século XIX<sup>83</sup>, a lenda ainda não havia ganhado um sentido pleno. Com efeito, o progresso de interesse por Cyrano de Bergerac atingiu seu ponto máximo em 27 de dezembro de 1897 – data da primeira apresentação do espetáculo *Cyrano de Bergerac* no Théâtre de La Porte Saint-Martin, Paris – nas mãos de um jovem dramaturgo, então com 29 anos, Edmond Rostand.

---

<sup>80</sup> MARINHO, Cristina A. M. Olhares Românticos Sobre a Obra de Cyrano de Bergerac: Savinien de Cyrano, segundo Charles Nordier: “le contemporain de Corneille, le précurseur de Molière”. **Imaginários Românticos**: Porto/Universidade do Porto, 2009, p. 115.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> LLOYD, Sue. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 133.

<sup>83</sup> Victor Ramos observa que de Nodier a Rostand é possível distinguir duas fases do processo de “revitalização” do libertino-erudito: a reabilitação do homem Cyrano, do aventureiro, do extravagante, do poeta em luta contra a sociedade; e aquela do romancista filósofo, do ateu, do precursor da ficção científica. Cf. RAMOS, Vitor. **Cyrano auteur tragique**: L’expression de la vérité humaine dans La Mort d’Agrippine. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 10. Em contrapartida, Cristina Machado observa que, durante o século XX, o que denomina “crítica cyraniana” concentra-se na objetividade de subtrair o verdadeiro escritor à sua lenda. O exemplo mais acabado desse tipo de crítica encontra-se no trabalho de Madeleine Alcover. Ver: ALCOVER, Madeleine. **Le Pensée Philosophique et Scientifique de Cyrano de Bergerac**. Paris-Genève: Librairie Droz, 1970. Cf. MARINHO, Cristina A. M. Olhares Românticos Sobre a Obra de Cyrano de Bergerac: Savinien de Cyrano, segundo Charles Nordier: “le contemporain de Corneille, le précurseur de Molière”. **Imaginários Românticos**: Porto/Universidade do Porto, 2009, p. 115.

Edmond Eugène Joseph Aléxis Rostand nasceu na casa de seus pais (14 rue Monteaux – hoje Rua Edmond Rostand) no florescente porto de Marselha na noite de primeiro de abril de 1868. Rostand nasceu no seio da burguesia afluente em um tempo em que o Segundo Império parecia prometer estabilidade e prosperidade. Desde cedo, o poeta e dramaturgo demonstrava fascínio pelo teatro, segundo o relato biográfico de Sue Lloyd:

Um dos divertimentos favoritos de Rostand quando criança era visitar o teatro de bonecos estabelecido na praça em frente ao “Palácio de Justiça”, não longe de sua casa. Além de assistir *Polichinelle* e pequenas peças sobre Guignol, que era muito popular na época, ele podia, além disso, ter uma primeira visão de personagens da *commedia dell’arte*: Columbina, Arlequim, Pierrô e outros. Eles fizeram uma profunda e permanente impressão nele. O teatro de bonecos exerceu grande papel em sua última peça, “A Última Noite de Don Juan”. Assim que se tornou velho o suficiente, Rostand também pode assistir às clássicas performances da França no “Palácio de Justiça”. (tradução nossa)<sup>84</sup>

Todos os aspectos do teatro fascinaram Rostand desde criança. Conta-se que quando conseguiu seu próprio teatro de bonecos, gastou muito tempo nos vestuários e cenários. Já como dramaturgo de sucesso, sempre teve interesse na produção de suas peças, realizando pequenos esboços de figurinos e cenários que desejava. Na ocasião da primeira montagem de *Cyrano de Bergerac*, Rostand teria ido ao ensaio analisar a concepção do espetáculo, ficando profundamente irritado com o posicionamento do cenário no primeiro ato que, segundo ele, prejudicaria a “entrada triunfal” do protagonista.<sup>85</sup>

Em 1888, com 20 anos, Edmond Rostand escreveu sua primeira peça *Le Gant Rouge*. Dois anos mais tarde se casou com a poetisa Rosemonde Gerard, também filha de família abastada. Os demais trabalhos dramáticos de Rostand foram: *Les Musardises*, 1891; *Les Deux Pierrots*, 1893; *Les Romanesques*, 1894, com a qual ganhou visibilidade a partir da encenação da Comédie-Française; *Le Princesse Lointaine*, 1895; *La Samaritaine*, 1897; *L'Aiglon*, 1900; *Chantectler*, 1910; e *La Dernière Nuit de Don Juan*, peça inacabada que foi encenada em 1921, três anos após a morte do dramaturgo. Algumas delas foram interpretadas por Sarah Bernhardt, amiga de Rostand, considerada a maior atriz francesa da época. Apesar do relativo sucesso de algumas dessas peças,

<sup>84</sup> LLOYD, Sue. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 6-7.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 7.

Edmond Rostand ficou mundialmente famoso a partir da encenação de sua obra-prima *Cyrano de Bergerac* no ano de 1897.

### 1.3 – Ficção da História: um lugar de honra para Edmond Rostand

A peça teatral mais aclamada de Rostand muitas vezes é vista como herdeira direta dos dramas espanhóis de capa e espada do século XVII, gênero cultivado por dramaturgos de peso, como Lope de Vega. Entretanto, *Cyrano de Bergerac* deve mais a um estilo literário próprio da França do século XIX, que atingiu grande prestígio popular por todo o século. Além de influenciar Rostand com a coletânea *Les Grotesques*, Gauthier escreveu um romance que claramente norteou o conjunto de referências utilizadas pelo dramaturgo na concepção de *Cyrano de Bergerac: O Capitão Fracasso*. Ambientado no século XVII, assim como *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, *O Capitão Fracasso* narra a história de um nobre falido e solitário, Conde de Sagnoac, que convive com a decadência física e moral. Certo dia recebe a visita de um grupo teatral itinerante, no qual acaba ingressando atraído por uma jovem atriz. A paixão entre os dois é ameaçada por um nobre poderoso que arma constantes armadilhas para separar o casal. Entretanto, Sagnoac é habilíssimo espadachim, o que faz com que as investidas do nobre sejam repelidas. Ao final, Sagnoac e a dama se casam e vão morar em seu castelo. As peripécias do Conde de Sagnoac são conhecidas por Rostand na ocasião das aulas de René Doumic no *Collège Stanislas*, que Rostand frequentou quando jovem.<sup>86</sup> É explícito o modo como o dramaturgo apropria as características dessas personagens que perpassam o século XIX com grande sucesso popular: a habilidade com a espada, o ambiente lúdico do século XVII, o idealismo de heróis apaixonados “trovadorescamente”, são elementos que tornam *Cyrano de Bergerac* um legítimo herói ideal da literatura francesa do século XIX.

Outro elemento captado por Rostand e que pode ser verificado em toda a sua obra, principalmente em *Cyrano de Bergerac*, é a utilização do grotesco na composição artística. O debate em torno do grotesco ganhou força na França do século XIX a partir da publicação do prefácio do drama *Cromwell* de Victor Hugo, em 1830. O prefácio consiste-se em obra de referência obrigatória para a consolidação da estética romântica na França, provocando apaixonadas manifestações, quer nos meios românticos, quer nos

---

<sup>86</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 23

meios clássicos, obrigando os dramaturgos da época a meditar sobre a sua própria arte, sobre suas próprias técnicas. A discussão principal realizada nesse prefácio gira em torno da teoria sobre o grotesco. A partir desta teoria, Victor Hugo expõe que Deus, no momento da criação, representou o grotesco e o sublime, e a arte, que é o reflexo da religião, deve representar também estes dois elementos. Uma arte que represente apenas o belo, o perfeito, o sublime é, esteticamente, incompleta. A plenitude da arte se encontra, como na natureza, na fusão do sublime como seu antagonismo, o grotesco, ou seja, é na união do corporal (grotesco) com o espiritual (sublime), que surge o gênio. Nas palavras do próprio Hugo:

O Cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente 'belo', o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; [...] o meio de ser harmonioso é ser incompleto. [...] Ela (a poesia) se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.<sup>87</sup>

Percebe-se nitidamente através das palavras de Hugo o objeto da crítica e da contraposição do Romantismo: o Classicismo. O Classicismo tem como modelo estético a arte clássica, com sua métrica perfeita, a exaltação do belo, do sublime. E é alvo da crítica do dramaturgo não somente pelo seu desprezo ao grotesco, mas também pela repulsa que os românticos nutrem pela imitação de modelos artísticos pré-concebidos. Daí provém a defesa e a exaltação da liberdade na arte quanto às suas formas, estilos e inspirações. O artista deve expressar o gênio plenamente, tendo a natureza como grande musa.

A liberdade de criação do artista moderno romântico é fruto exatamente da união do grotesco (como cômico, feio) com o sublime (trágico, belo). Esta união produz, segundo Hugo, uma complexidade inesgotável de criação estética. O equilíbrio entre os dois elementos, juntamente com a expressão da subjetividade do artista, conduz à plenitude artística. A harmonia entre o belo e o feio, o corpo e o espírito, se faz necessária devido, justamente, à concepção dos conceitos antagônicos: o belo só pode

<sup>87</sup> HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988. p. 25.

ser admirado em sua essência em contraposição com o feio. Em suma, o grotesco engrandece o sublime. O sublime em oposição a si mesmo não se torna mais sublime:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.<sup>88</sup>

O autor de *Os Miseráveis*, no entanto, não atribui a si esta inserção do elemento grotesco na arte; pelo contrário, demonstra através de vários autores e diversas obras – a partir de Homero – como o elemento grotesco está presente nas criações artísticas. Para Hugo, quem melhor expressou esta justaposição da natureza divina e, por conseguinte, humana no âmbito da arte foi William Shakespeare. Ele confrontou a razão com a emoção – em Otelo –; o belo com o feio – Ariel e Calibã em *A Tempestade* –; o cômico e o trágico, enfim, o grotesco e o sublime. *A Divina Comédia*, de Dante, caracteriza o grotesco no inferno e o sublime no paraíso. Milton também elucida esses elementos em *O Paraíso Perdido*. Enfim, uma enorme quantidade de grandes autores expressa o grotesco em suas obras. Alguns deles elevam o grotesco a altos níveis, como Rabelais, Chaucer, Ariosto e Cervantes. É explícito como as reflexões de Hugo acerca do grotesco na arte são caras a Edmond Rostand, como também são para Théophile Gautier que as desenvolve na escritura de *Les Grotesques*. Em *Cyrano de Bergerac*, a teoria do grotesco é expressa de maneira bastante clara: se Hugo diz que é preciso representar o grotesco e o sublime sem, contudo, confundi-los, ou seja, demarcar precisamente seus limites, Rostand separa-os; Cyrano declama os mais belos versos de amor oculto pelo cair da noite, quando sua aparência grotesca é relegada às sombras.

A forma como Edmond Rostand utiliza o grotesco na concepção de *Cyrano de Bergerac* é uma característica fundamental para a compreensão tanto dos significados do texto teatral quanto dos pressupostos estéticos do dramaturgo. O grotesco, como a presença ativa de algo estranho, fantástico, irreal ou antinatural, em *Cyrano*, exerce uma função importante para o desenvolvimento da trama. Com efeito, o grotesco na peça é representado pela protuberância nasal do protagonista; o nariz de Cyrano é o elemento sob o qual a história gira em torno, pois além de concentrar praticamente toda a sua

---

<sup>88</sup> HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988. p. 31.

comicidade, é a razão pela qual o protagonista não pode revelar seus sentimentos amorosos pela prima Roxana, o que desencadeia todas as possibilidades do enredo. Em outras palavras, se Cyrano fosse fisicamente belo, como Cristiano, Roxana se apaixonaria por ele imediatamente. Desse modo, o gigantesco e tosco nariz de Cyrano é o conflito da trama. Rostand apresenta suas características logo no primeiro ato, na ocasião da interrupção da *Clorisa* que seria representada por Montfleury:

“Cyrano – Deixai-me! Não me ouvis?  
 Ou dizei-me por que fiais o meu nariz?  
 O Importuno (*atônito*) – Eu...  
 Cyrano (*crescendo para ele*) – Que terá de mais?  
 O Importuno (*recuando*) – Vossa Graça enganou-se.  
 Cyrano – Será bambo, senhor? Ou pende, qual se fosse  
 Uma tromba?  
 O Importuno (*recuando*) – Eu...  
 Cyrano – Será um bico de coruja?  
 O Importuno – Eu não...  
 Cyrano – Terá na ponta uma verruga suja?  
 O Importuno – Oh! Mas...  
 Cyrano – Anda-lhe mosca em cima? Será torto?  
 Que tem ele?  
 O Importuno – Oh! Mas...  
 Cyrano – Hein? Terá feições de aborto?  
 O Importuno – Mas nem sequer o olhei: nem tive esse desejo.  
 Cyrano – E por que não, senhor? Por que todo esse pejo?  
 O Importuno – Eu não...  
 Cyrano – Causa-vos nojo?  
 O Importuno – Pelo contrário...  
 Cyrano – Então, por que essa antipatia?  
 Será ele talvez maior do que devia?  
 O Importuno (*balbuciente*) – Eu?!... Acho-o pequenino... impalpável... minúsculo.  
 Cyrano – Hein! Semelhante insulto ao meu garboso músculo?!  
 Pequeno, o meu nariz!  
 Alto! Alevantado!  
 Nariz chato, rombudo, arrinco, desnasado,  
 Sabei que eu tenho orgulho em semelhante apêndice!  
 Pois, de ter nariz grande um cavalheiro, entende-se  
 Que ele é bravo, polido, afável, liberal,  
 Espirituoso e bom, tal qual eu sou, e tal  
 Que vós é, vil, maroto, ilícito vos crerdes!”<sup>89</sup>

A opção de Rostand de explicitar o grotesco na peça através do nariz de Cyrano é sugestiva. A temática da provocação do riso pela aberração nasal é uma constante na história da literatura. “Os alemães chamaram-na de ‘Nasobete’ (Das Nasoben). Cervantes lança mão dela, Sterne também (em Vida e Opiniões de Tristram Shandy),

<sup>89</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 51-3.

influenciando Machado de Assis.”<sup>90</sup> Mikhail Bakhtin destaca, no capítulo dedicado a imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes, que o nariz é um instrumento vigoroso de zombaria, adquirindo, muitas vezes, conotações sexuais:

O que nos interessa é o ‘motivo do nariz’, um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas, assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes. [...] O ‘nariz’ é sempre o substituto do ‘falo’. Laurent Joubert, jovem contemporâneo de Rabelais, célebre médico do século XVI cuja teoria do riso já expusemos, é autor de um livro sobre os preconceitos populares em matéria médica. No Quinto Livro, cap. IV, ele fala de uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo o qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz”. [...] Esse é o sentido que se dá comumente ao nariz na literatura da Idade Média e do Renascimento, sentido inspirado pelo sistema das imagens da festa popular<sup>91</sup>

Igualmente elucidativo é o conto de Nicolai Gogol, *O Nariz*, onde o nariz do personagem solta-se do rosto e surge dentro do pão do barbeiro Ivan Yákovlievich, para depois dar um passeio pelas ruas de São Petersburgo. Desse modo, Rostand insere-se em uma longa lista de autores em cujas obras “o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística”.<sup>92</sup> Em determinado momento da peça, Rostand faz, inclusive, uma apologia do grotesco:

De Guiche – Vós... já lestes *Dom Quixote*?

Cyrano – Li-o. E respeito muito esse estouvado zote.

De Guiche – Relede nesse caso...

A história dos moinhos de vento!

Cyrano – Eu guardo-a na memória.

De Guiche – Se qualquer os agride – ocorre num momento...

Cyrano – E eu acometo alguém que gire ao som do vento?

De Guiche – Que as asas a quem quer que tente acomete-las

O atiram para a lama!

Cyrano – Ou mandam-no às estrelas!”<sup>93</sup>

Esse trecho é importante na medida em que revela um campo de interação entre *Cyrano de Bergerac* e *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes. O Quixote é um herói fisicamente tosco, mas cujas intenções morais e

<sup>90</sup> SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p. 74

<sup>91</sup> BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 276.

<sup>92</sup> Ibid., p. 74.

<sup>93</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 127.

fidelidade fraterna caracterizam sua sublimidade, não no plano sensual, mas no ideal. É freqüente a comparação entre o Cavaleiro da Triste Figura e Cyrano, uma vez que além de serem movidos pelo amor a uma dama, ambos lutam a favor dos injustiçados. Entretanto, além da disparidade do talento no manejo da espada existente entre eles, Cyrano luta contra o despotismo dos poderosos em favor dos princípios que julga indispensáveis. Quixote, muito além de moinhos de vento e rebanhos de ovelha, combate a literatura de cavalaria. Dessa feita, Cyrano se enquadra na mesma categoria de personagem, que se sobressaem tanto pela beleza de seus atos quanto pela fidelidade ao ideal.

Outra característica que aproxima Cyrano de Dom Quixote é que nas duas obras o grotesco é “superado” para a exaltação do sublime. San Tiago Dantas observa que se o desejo de *Quixote* de aspirar uma superior missão entre os homens é sublime, acreditar que possui essa missão é ridículo;<sup>94</sup> no entanto, o grotesco é superado pela loucura do fidalgo, ou seja, os delírios do “cavaleiro” conduzem o leitor do mundo sensual, mundano, para o mundo produzido pela mente “insana” de Quixote, onde sobressaem a justiça e o idealismo, o que caracteriza, nesse caso, o sublime:

Não foi para lhe permitir que se expusesse ao ridículo de tomar armas e cobrir-se de falsas couraças, que Cervantes revolveu a mente, fatigada de leituras, de seu Quixote. Foi para que essa loucura protegesse a pureza moral de que o Quixote ia dar testemunho, pureza que seria incompatível com toda simulação consciente, com qualquer parcela de mistificação voluntária. [...] D. Quixote sem a loucura, que o fez acreditar em si mesmo, poderia ser o personagem da *comédia*, mas não o herói dramático que a novela oferece como um exemplo, e que aos nossos olhos sintetiza a contribuição de Cervantes para a formação espiritual do homem moderno.<sup>95</sup>

Dessa maneira, sobressai, segundo San Tiago Dantas, a dubiedade do herói cervantino, cujo heroísmo é transpassado por uma linha tênue que o separa da fantasia, a sublimidade da ridiclez. A mesma dubiedade marca o herói em *Cyrano*, onde a grandeza de seus atos e de seu caráter convive intimamente com sua feiúra. Se no *Quixote* a loucura cumpre a função de exaltação do sublime, em *Cyrano* o grotesco, caracterizado pela imagem física do personagem principal, é superado pelo vigor de seu caráter. A cena em que Roxana diz a Cyrano, no quarto ato, que amaria Cristiano ainda que esse fosse horrível marca essa “superação” do grotesco para exaltação do sublime:

“Cyrano (*tomando-lhe a mão*) – Mas... é certo... é verdade o que lhe haveis exposto?  
Roxana – Sim. Pois amava-o mesmo... (*hesita um momento*)

<sup>94</sup> DANTAS, S. T. **Dom Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979, p. 30.

<sup>95</sup> Ibid., p. 32-3.

Cyrano (*sorrindo tristemente*) – Essa expressão vos custa  
Dizer diante de mim!

Roxana – Porém...

Cyrano – Mas não me assusta!

(*animando-a*) Feio, não?

Roxana – Feio, sim.

Cyrano (*ardentemente*) – Medonho?

Roxana – Sim, medonho!

Cyrano – Horrendo até?

Roxana – Horrendo.

Cyrano – Grotesco?

Roxana – Para mim... grotesco ele não fora.

Cyrano – E ter-lhe-íeis amor?

Roxana – Paixão devoradora!’<sup>96</sup>

Nesse momento, Cyrano tem a confirmação que Roxana o ama, ainda que não saiba disso; a feiúra descomunal de Cyrano foi, assim, superada por seu talento poético, por seu idealismo. Desenvolvendo esteticamente essa concepção, Edmond Rostand demonstra que dominava amplamente o debate artístico de seu tempo.

No fim do século XIX, o nome de Edmond Rostand ressoava no meio teatral parisiense com certo prestígio, muito em função do sucesso de *Les Romanesques* (1984), espetáculo produzido pela Comédie-Française. Em 1897, Sarah Bernhardt, atriz francesa mais aclamada à época e grande amiga de Rostand, estreou o drama *La Samaritaine*, que apesar de não alcançar o mesmo sucesso de *Les Romanesques* manteve vivo o nome do jovem dramaturgo marseelhês. Também em 1897, Rostand levou a família para uma temporada num pequeno vilarejo a fim de descansar da desgastante vida na capital francesa. Foi aí que Rostand, escrevendo febrilmente entre agosto e dezembro, compôs sua obra-prima, *Cyrano de Bergerac*. Uma das pessoas influentes que visitavam a família Rostand em seu refúgio era o ator Constant Coquelin, que acompanhou grande parte do processo criativo do texto teatral e iria representá-lo na ocasião de levá-lo a público. A afinidade entre dramaturgo e intérprete se tornou tão evidente que:

Rostand tinha encontrado não somente o modelo ideal para seu herói, mas o ator certo para incorporá-lo. Escrevendo à parte, ele levou em conta o virtuosismo de Coquelin, o qual coincidia maravilhosamente com o tipo de verso que veio naturalmente a Rostand: vivaz, brilhante, fluente, engraçado, - e Coq era primoroso em tiradas. Até mesmo a fraqueza de Coquelin não era uma desvantagem – ele não gostava de

---

<sup>96</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 279-281.

cenas de amor e assim o representante do cotejo, onde é Cristiano quem sobe para receber o beijo de Roxane, era ideal para ele.<sup>97</sup>

No mês de dezembro daquele ano, com o texto finalizado e o intérprete ideal escolhido, Rostand e Coquelin marcaram a data para a estréia do espetáculo: 28 de dezembro, no Teatro de La Porte Saint-Martin, local onde Coquelin estava em temporada. Os dias que antecederam a estréia foram tensos e cansativos para todos os envolvidos. *Cyrano de Bergerac* é um espetáculo difícil de ser montado, com grande quantidade de atores e figurinos e cenários caros e trabalhosos, já que cada um dos cinco atos se passa em um local diferente. A falta de recursos necessários para a realização do espetáculo culminou em material de segunda mão e, conseqüentemente, num grande pessimismo por parte do dramaturgo. O pessimismo de Rostand se devia também ao fato de que ele não acreditava que uma peça de cinco atos em verso, sobre um herói desconhecido pudesse fazer sucesso, sobretudo em um teatro predominantemente marcado por comédias de Boulevard. Poucos dias antes da estréia, Rostand teria dito a Coquelin: “Perdoe-me, amigo, por ter arrastado você para essa aventura desastrosa”; ao que o ator respondeu: “Não há nada para perdoar. Você me deu uma obra-prima.”<sup>98</sup>

Pressentimentos à parte, *Cyrano de Bergerac* estreou no Porte-Saint-Martin no dia 27 de dezembro, em um ensaio geral especial para amigos e convidados. A aclamação foi unânime e todos celebraram Rostand e Coquelin pela obra. No entanto, isso não serviu para tranquilizar o dramaturgo, que aguardava ansiosamente pelo dia seguinte, quando sua peça seria posta à prova pelo público francês. Edmond Rostand não imaginava que a primeira noite de *Cyrano de Bergerac*, no dia 28 de dezembro de 1897, seria um dos grandes momentos históricos do teatro francês. Com uma cena maravilhosa sucedendo outra, a excitação da platéia aumentava, chegando ao ápice ao final do terceiro ato, a cena do balcão, quando Coquelin levou o jovem autor ao palco para receber os aplausos.<sup>99</sup>

*Cyrano de Bergerac* atingiu grande sucesso imediatamente após sua estréia. Sue Lloyd expõe que Cyrano estava em tudo, e mesmo quando, alguns anos depois, o *Le Journal* fez um questionário para ver qual era o herói da literatura preferido do povo francês, Cyrano de Bergerac encabeçou a lista tanto de homens quanto de mulheres,

<sup>97</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 134.

<sup>98</sup> Ibid., p. 136.

<sup>99</sup> Ibid., p. 138.

bem a frente de seus rivais mais próximos, Jean Valjean de Victor Hugo e d'Artagnan de Alexandre Dumas.<sup>100</sup> A biógrafa comenta também que tanto Cyrano quanto Edmond Rostand figuravam em canções populares e mesmo em fotografias dedicadas ao marketing de produtos comerciais, como biscoitos. Dessa feita, como podemos situar o estrondoso sucesso de *Cyrano de Bergerac* junto à população francesa do final do século XIX, ou, em outras palavras, quais os elementos que Edmond Rostand explicita em *Cyrano de Bergerac* capazes de atrair para si o gosto dos franceses em seu tempo?

Em primeiro lugar, *Cyrano de Bergerac* é uma grande história, e os caracteres que Rostand imprime ao texto dramático o tornam fascinante, sobretudo para o público francês do fim do século XIX. As constantes trocas de cenários, os desdobramentos de um triângulo amoroso pouco convencional – com destaque para a beleza da cena do balcão do terceiro ato –, a verve poética de um dramaturgo familiarizado com a sonoridade dos versos alexandrinos somada à destreza do protagonista no manejo da espada – especialmente no fim do primeiro ato quando Cyrano compõe uma balada enquanto bate com o nobre Valvert –, o caráter irreparável do personagem principal, enfim, tudo na peça funciona de modo a atingir em cheio a sensibilidade do espectador. Isso acarretou uma profunda identificação entre público e espetáculo, e os contemporâneos elevaram Cyrano ao panteão do teatro francês. Muitos consagraram *Cyrano de Bergerac* como o grande espetáculo francês do século XIX, comparando-o, em termos nacionais, com o *Cid*. Nesse sentido, a aclamação popular associou a peça com a idéia que se tinha do espírito gaulês, briguento e expansivo, mas de princípios inegociáveis, que a nação havia perdido nas intempéries do século. Todas essas qualidades decorrem da capacidade literária de Edmond Rostand, imediatamente assimilada pelo público francês. De acordo com W. D. Howarth:

A qualidade de *Cyrano de Bergerac* que provavelmente atinge primeiro o espectador ou leitor é sua espantosa virtuosidade verbal: as rimas surpreendentes, a maquinação de trocadilhos e jogos de palavras, o vocabulário pitoresco, a coloridade dos termos técnicos, a variedade de ritmos, tudo para transmitir uma sensação de movimento e vigor.<sup>101</sup> [tradução nossa]

<sup>100</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano:** a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 143.

<sup>101</sup> The quality of *Cyrano de Bergerac* that probably first strikes the spectator or reader is its astonishing verbal virtuosity: the surprising rhymes, the contrived puns and plays on words, the picturesque vocabulary, the colorful technical terms, the variety of rhythms, all of which communicate such a feeling of movement and vigour. HOWARTH, W. D. **Grotesque and Sublime:** a study of French romantic drama. London: Harrap London, 1975, p. 388.

Howarth chama a atenção para o talento de Edmond Rostand como dramaturgo, cujo brilhantismo pertencia essencialmente ao teatro, haja vista que grande parte das peças teatrais de visibilidade, no período, era escrita por romancistas que realizavam excursões esporádicas à dramaturgia.

Por outro lado, o sucesso da obra-prima de Rostand junto ao público francês do período também pode ser associado à redenção moral que o caráter do protagonista realiza, num momento histórico em que vários setores da sociedade apontavam para a existência de uma degenerescência moral causada pela modernização desenfreada. Assim, muitos associavam a peça de Rostand a um parâmetro de ordem ético e ideal. Todos os heróis de Rostand são poetas no sentido amplo. O poeta como herói tem uma profunda sensibilidade, uma grande percepção e, sobretudo, vive por uma visão que o eleva acima da realidade mundana.<sup>102</sup> O lócus escolhido por Rostand para ilustrar a proeminência do ideal sobre o real é o amor. Em *Cyrano de Bergerac*, a supremacia do amor espiritual sobre o amor sensual é reafirmada. Nesse sentido, a cena do balcão é emblemática, pois quando Cyrano (passando-se por Cristiano, no escuro) pede um beijo à Roxana e ela cede, o herói não aproveita a situação criada para beijar a amada, pelo contrário, nesse momento ele ordena que Cristiano reassuma o posto e beije a dama. Do mesmo modo, mesmo após a morte de Cristiano, Cyrano mantém secreto seu amor por Roxana, em parte por sua lealdade para com o amigo, em parte pelo senso de honra em não destruir a ilusão de Roxana, mas, além disso, talvez subconscientemente, por preferir o ideal ao real. Ao criar um herói altivo de caráter como Cyrano, Edmond Rostand incide diretamente nas questões de seu tempo, através do forjamento de um parâmetro moral. A discussão moral, aliás, é um aspecto que permeia boa parte das relações arte/sociedade na França ao final do século XIX.

Erich Auerbach, no capítulo em que realiza uma análise estilística do romance *Germinie Lacerteaux* de Edmond e Jules Goncourt (1864) em *Mimesis*, realiza importantes considerações sobre a situação do relacionamento entre o público e os artistas no decorrer do século XIX. Segundo Auerbach, a expansão violenta do público leitor desde o começo do século gerou, segundo grande parte dos artistas, um embrutecimento do gosto:

O gênio, a elegância dos sentimentos, o cultivo das formas da vida e da expressão, tudo isto decaiu. Já Stendhal lamenta esta decadência. [...] O rebaixamento do nível acelerou-se ainda mais pela exploração comercial da crescente necessidade de leitura por parte dos

<sup>102</sup> CARLYLE, T. **Os Heróis**. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

empresários editoriais ou jornalísticos, a maioria dos quais (não todos) preferiu o caminho do ganho mais fácil e da menor resistência, fornecendo, portanto, ao público, aquilo que este pedia, ou talvez coisa pior do que teria pedido. Mas, quem era o público leitor? Consistia, em sua maior parte, na burguesia urbana, que havia crescido de forma impressionante e se tornara, graças à maior divulgação da educação, capaz e sequiosa de ler. Era o *bourgeois*, aquele ser cuja estupidez, preguiça mental, ênfase, mendacidade e covardia foram repetidamente motivo das mais violentas diatribes por parte dos poetas, escritores, artistas e críticos, desde o Romantismo.<sup>103</sup>

Auerbach chama a atenção, na verdade, para as drásticas mudanças que ocorreram na dinâmica da vida social e, sobretudo, urbana durante o século XIX, o que acarretou profundas transformações tanto do lugar da arte na sociedade, quanto no modo como ela é consumida. O crítico expõe que o burguês médio do século XIX participa da inexorável atividade na vida e no trabalho característica da época, levando diariamente uma vida muito mais movimentada e esforçada do que a das elites. Isso justifica o apelo a uma arte facilmente acessível a nível intelectual. As mudanças que ocorrem na dinâmica social na França, sobretudo na segunda metade do século XIX, criam uma “multidão” voltada para a competição comercial e o consumo; o final do século XIX é o momento em que a França se torna uma nação efetivamente moderna, quando consolida uma imprensa de massa, uma literatura popular, etc., bem como se constata o surgimento de novos elementos, como “conforto”, “turismo”, “informação”, que vão, pouco a pouco, tornando-se elementos chave para a organização cultural e material da sociedade.<sup>104</sup> Diante desse quadro, alguns setores intelectuais detectam um recrudescimento moral na sociedade. Os acontecimentos políticos do período vêm endossar ainda mais esse “mal-estar”, principalmente a derrota para a Prússia de Guilherme I e Bismarck na guerra franco-prussiana em 1871. A Comuna de Paris, a instalação de um governo popular de cunho revolucionário imediatamente após a derrota francesa, combatida com intensidade, foi mais um acontecimento que gerou nos setores conservadores da sociedade esse sentimento de degenerescência. A idéia de “crise” compartilhada em amplos setores pode inclusive colocar em dúvida a imagem de *Belle Époque*, geralmente associada ao período. Segundo Renato Ortiz:

O período entre 1880 e 1914 tem muitas vezes sido imaginado como uma *Belle Époque*. A denominação em si é sugestiva. Cunhada já no século XX, quando a França conhece uma crise econômica e enfrenta as lembranças recentes da Primeira Grande Guerra, ela encerra uma

<sup>103</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 450.

<sup>104</sup> ORTIZ, R. *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 54.

conotação nostálgica, algo como um passado áureo perdido para sempre. A *Belle Époque* seria o refluxo de uma época, seus excessos expressariam o fim de uma civilização. Embora o termo não existisse, muitos de seus contemporâneos partilhavam essa sensação de desconforto; eles certamente não entendiam, como os que vieram depois, que estavam vivendo uma idade de ouro; pelo contrário, a ênfase colocada na situação de crise lhes impedia antecipar tal perspectiva. Porém, a idéia de declínio lhes era comum. Durkheim acreditava sinceramente que a sociedade francesa passava por uma profunda crise moral, e em toda a sua obra sociológica ele busca responder a esta questão. A problemática da crise da sociedade francesa é ampla, e não interessa apenas ao sociólogo; dela participam políticos e literatos das diversas tendências.<sup>105</sup>

Com efeito, as cidades francesas, principalmente Paris, passam a conviver, a partir de meados do século XIX, com a realidade da multidão. Nesse sentido, 1848 é um ano que se estabelece como marco de uma nova configuração. “Muitos o consideram como um momento em que o país, ao se democratizar, se degrada. A barbárie não se limita ao mal-gosto literário ou à banalização das imagens; ela floresce junto às aglomerações, expressando a mobilidade de uma multidão que se encontrava durante séculos confinada a fronteiras seguras e confortáveis.”<sup>106</sup> Walter Benjamin observa que a multidão se impôs com autoridade como temática aos literatos do século XIX. O debate estético que permeia principalmente a segunda metade do século gira em torno do modo como os artistas apreendem essa nova realidade e dão-na a ler. As personagens de Balzac pareciam, nesse sentido, antever, ainda no período monárquico, o cotidiano intenso de Paris; entretanto, quem mergulha profundamente no conjunto imagético da multidão é Charles Baudelaire. Baudelaire reconhece a nova cidade e o homem das multidões, porém, não apresenta nenhuma descrição concisa dessa multidão; ela é intrínseca, de modo que se pode lhe seguir os rastros em sua obra, notar como ela o atrai e o prende em sua armadilha, e como ele se defende dela.<sup>107</sup> Antes, porém, já Victor Hugo dirigia-se à multidão, quando essa começava a se organizar como público, arrebatando que o verdadeiro poeta devia saber alcançar o povo “inferior” com seu trabalho, pessoas que entenderiam sua poesia com seus corações e não com o intelecto. Entretanto, a grande lírica de Hugo, que apresenta o poeta como demiurgo do mundo através da autonomia criadora da linguagem, apreende essa nova realidade de modo ideal. Os efeitos da multidão sobre o estatuto da arte no período se

<sup>105</sup> ORTIZ, R. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 52.

<sup>106</sup> Ibid., p. 75.

<sup>107</sup> BENJAMIN, W. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p.48.

mostram mais evidentes no movimento estético denominado realismo, do qual Baudelaire é eminente porta-voz, influenciando poderosamente na redefinição do lirismo.

Os realistas promovem uma ofensiva contra a lírica romântica por considerá-la “subversiva” na contemplação da natureza, elemento que circunscrevia os debates artísticos da época. Desse modo, os artistas buscam um contato mais íntimo com a realidade, tornando explícito o desejo de alcançar efetivamente uma verdade na arte, coisa que o idealismo romântico nunca conseguiria pleitear. O teatro “naturalista” de Emile Zola vai mais longe, baseando-se “na crença de que ‘na presente época de ciência experimental’, o artista deve emular com o cientista, assim no método como no desígnio, sendo o método o estudo cuidadoso dos fenômenos objetivos, e o desígnio ‘uma análise exata do homem’”.<sup>108</sup> Ainda que Zola reconhecesse a contribuição da personalidade do artista na criação – contribuição afirmada pelo movimento romântico –, ele critica esses últimos por desencadearem uma arte que nada tem em comum com a vida real. A mesma preocupação é expressa por André Antoine, criador do Théâtre-Libre. Marvin Carlson observa que apesar de Antoine ter escrito pouca coisa sobre teoria, publicou uma brochura onde tentava expor os objetivos e procedimentos de seu teatro:

Ele segue essencialmente Zola ao preconizar um teatro baseado na verdade, na observação e no estudo direto da natureza, denunciando o aprendizado tradicional dos atores como ‘talvez perigoso – no mínimo inútil e acima de tudo mal organizado’. Tal aprendizado enfatiza os tipos tradicionais, os gestos tradicionais e principalmente a elocução tradicional. Os atores de Antoine ‘retornarão aos gestos naturais e substituirão a *composição pelos efeitos realizados unicamente por meio da voz*’. Essa nova arte interpretativa, naturalmente, deve acontecer em cenários realistas onde o ator possa desenvolver, ‘simples e naturalmente, os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária’.<sup>109</sup>

É a partir desse nicho que podemos compreender as críticas de que o espetáculo de Rostand é alvo. Enquanto o sucesso de *Cyrano de Bergerac* prosseguiu em Paris, nem todos estavam entusiasmados com isso. Antoine, que muito havia feito para introduzir peças modernas com seu *Théâtre Libre*, apreciava o mérito da peça, mas estava apreensivo de que esse sucesso significasse o retorno de valores dramáticos antiquados. Graças a Antoine e seus discípulos, o cenário parisiense mudou drasticamente desde os anos 1880; o teatro desempenhava, então, um papel mais

<sup>108</sup> CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 269.

<sup>109</sup> Ibid., p. 273.

importante na vida de Paris – o que contribuiu para o espantoso sucesso de *Cyrano* – e ofereceu uma gama maior de experiências para o público. Platéias podiam ver agora não somente peças “modernas” (Ibsen, Tolstoy e Maeterlinck), mas também dramas simbolistas fantasiosos e, inversamente, retratos realistas do lado desagradável da vida moderna.<sup>110</sup> Outros críticos sentiram, entretanto, que a peça de Rostand foi sim um novo florescimento de um aspecto da literatura francesa: “*Cyrano* ‘prolonga, une e agrupa em torno de si, sem nenhum esforço, mesmo com originalidade, três séculos de fantasia cômica e graça moral, a graça e a fantasia, além disso, que são muito franceses’, opinou Jules Lamaître”.<sup>111</sup>

A defesa que Jules Lamaître faz do espetáculo de Rostand aponta ainda para outra direção: a intensa identificação de pertencimento nacional francês que *Cyrano de Bergerac* gera junto a seus contemporâneos. Já evidenciamos esse fenômeno anteriormente, quando associamos a peça ao espírito gaulês. No entanto, o comentário de Lamaître conduz a outra direção, que diz respeito à forte permanência de elementos relativos à tradição do Antigo Regime na França no final do século XIX. Essa sugestão ganhou contornos a partir da leitura do trabalho de Arno J. Mayer intitulado *A Força da Tradição*, onde o autor realiza um esforço em demonstrar como o Antigo Regime se constituiu uma força ainda pujante nos países europeus até a I Guerra Mundial:

Durante muito tempo, os historiadores enforcaram com demasiada insistência o avanço da ciência e da tecnologia, do capitalismo industrial e mundial, da burguesia e das classes médias, da sociedade civil liberal, da sociedade política democrática e do modernismo cultural. Estiveram muito preocupados com essas forças inovadoras e a formação da nova sociedade do que com as forças de inércia e resistência que retardaram o declínio da antiga ordem. Embora num certo nível os historiadores e cientistas sociais ocidentais tenham repudiado a idéia de progresso, num nível diferente continuaram a acreditar nela, ainda que em termos determinados. Essa crença tácita e duradoura no progresso vem acompanhada por uma intensa aversão à paralisia e à regressão históricas. Houve, assim, uma tendência marcante a negligenciar, subestimar e desvalorizar a resistência de velhas forças e idéias e o seu astucioso talento para assimilar, retardar, neutralizar e subjugar a modernização capitalista, incluindo até mesmo a industrialização. O resultado é uma visão parcial e distorcida do século XIX e início do século XX. Para obter uma perspectiva mais equilibrada, os historiadores terão de considerar não só o grande drama da transformação progressista,

---

<sup>110</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 146-7.

<sup>111</sup> Ibid., 147.

mas também a implacável tragédia da permanência histórica e investigar a interação dialética entre ambas.<sup>112</sup>

Investigar a “interação dialética” entre as forças da modernidade – que levantamos minimamente para discutirmos a ascensão do público burguês na França durante o século XIX – e a persistência histórica dos elementos do Antigo Regime é fundamental para compreendermos a interação e o sucesso de *Cyrano de Bergerac* em 1897, ou seja, para evidenciarmos a sua *historicidade*.

Arno Mayer observa que é no campo da cultura e da mentalidade que o Antigo Regime se faz ver de forma mais evidente. Ele exemplifica essa relação ao realizar um levantamento de como a prática do duelo, como forma de afirmação da honra, se faz presente no final do século, na ocasião das exacerbações de posições durante o caso Dreyfus.<sup>113</sup> O fato de Edmond Rostand ter situado sua história no século XVII – ainda que em um período anterior ao ápice do Antigo Regime francês durante o reinado de Luís XIV – facilitou a identificação do público com as personagens e tramas. A presença do Cardeal Richelieu se faz presente, ainda que de modo velado. Certamente a presença de elementos do Antigo Regime na cultura do povo francês no fim do século XIX contribuiu para que ao final da primeira apresentação de *Cyrano de Bergerac* no *Théâtre de La Porte Saint-Martin*:

A platéia simplesmente não podia sair. A peça de Rostand remontou, assim que se propôs a fazê-lo, o tradicional espírito “Gaélico” de heroísmo e cavalheirismo: um tremendo sentimento de orgulho nacional veio à tona no presente. Num determinado momento a platéia espontaneamente cantou a Marselhesa. Famílias divididas pelo caso Dreyfus estavam reunidas ali, e então seu senso retomado de ser francês sobrepujou suas diferenças de opiniões. (Tradução nossa)<sup>114</sup>

#### 1.4 – História da Ficção: *Cyrano de Bergerac* conquista o século XX

<sup>112</sup> MAYER, A. J. **A Força da Tradição**: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 14.

<sup>113</sup> O caso Dreyfus foi um escândalo militar e diplomático ocorrido na França no ano de 1894. Na ocasião, o militar Alfred Dreyfus foi acusado e preso por alta traição e espionagem sem provas contundentes. O fato de Dreyfus ser judeu exacerbou as reações pró e anti Dreyfus, acendendo a chama do anti-semitismo em território europeu. O caso se arrastou por vários anos e gerou conflitos por toda a França. Emile Zola chegou a publicar um artigo pró-Dreyfus em um jornal parisiense. Em 1906, Dreyfus foi finalmente absolvido. Como pano de fundo, estabeleceu-se o conflito entre monarquistas conservadores (em sua maioria anti-Dreyfus) e republicanos liberais.

<sup>114</sup> LLOYD, Sue. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 138.

O sucesso de *Cyrano de Bergerac* seguia em Paris gerando acaloradas discussões e grandiosas manifestações. A aceitação e identificação popular elevaram a peça de Rostand ao status de maior obra-prima do teatro francês do século XIX, o que não é pouco, se levarmos em conta que o teatro francês oitocentista contou com figuras como Victor Hugo e Alexandre Dumas Filho. Por outro lado, alguns críticos que se alinhavam em torno de uma estética naturalista/realista buscavam diminuir o mérito de Rostand apontando os “erros históricos” cometidos pelo dramaturgo, além de julgarem antiquados a sua grandiloquência poética e o seu idealismo suntuoso.

Nada disso, entretanto, impediu que o vigor de *Cyrano de Bergerac* atravessasse rapidamente as fronteiras francesas e conquistasse espectadores em todo o mundo e em diferentes momentos. Ainda em 1898, *Cyrano* foi apresentada em Berlim, São Petersburgo e duas vezes nos EUA, uma no Garden Theater de Nova York (com Richard Mansfield) e outra na Filadélfia.<sup>115</sup> No ano seguinte, Fernando Díaz de Mendonça estreou a primeira adaptação espanhola no Teatro Español de Madri; consta também um espetáculo na República Tcheca. Durante o século XX, a peça foi montada em praticamente em toda a Europa, Japão, Austrália, Canadá, dentre outros. Na Broadway, a montagem que teve mais apresentações trazia Walter Hampdey no papel-título e teve mais de 200 apresentações.

Além disso, o espetáculo francês que contava com Coquelin no papel de Cyrano realizou excursões pela Europa, Estados Unidos e outros. Sarah Bernhardt não chegou a representar a peça em solo francês, mas encarnou Roxana em uma montagem inglesa em 1901. Em 1904, Edmond Rostand teve seu talento prestigiado ao se tornar membro da Academia Francesa. Já *Cyrano de Bergerac*, apesar do sucesso absoluto, se tornou parte do repertório permanente da Comédie Française somente em 1938.

No cinema, o poeta-espadachim foi adaptado inúmeras vezes, sendo que as películas mais célebres são a norte-americana de José Ferrer (1950) e a francesa de Jean-Paul Rappeneau (1990), que conta com Gerard Depardieu no papel-título; a adaptação francesa recebeu uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, e Depardieu ganhou a palma de Ouro em Cannes na categoria de melhor ator.

Concomitante ao sucesso de público teatral e literário, *Cyrano de Bergerac* atingiu, durante o século XX, também o sucesso em termos de crítica literária. Em 1919, logo após a morte de Edmond Rostand em 1918, T. S. Eliot escreveu um artigo,

---

<sup>115</sup> Os dados sobre as encenações de *Cyrano de Bergerac* foram extraídos do site [www.cyrano Bergerac.fr](http://www.cyrano Bergerac.fr).

“*Rethoric*” and *Poetic Drama*<sup>116</sup>, onde analisa o talento poético e dramático de Rostand sob o signo da retórica. O veredicto final é favorável a Rostand tanto como dramaturgo quanto como poeta, e mesmo que seu estilo estivesse “fora de moda” em seu tempo, o método utilizado pelo autor na composição dramática dá vazão a uma grande sensibilidade em relação às emoções humanas.

Dentre outras iniciativas da crítica, John Gassner constata, no teatro francês do fim do século XIX, a existência de uma tentativa de ruptura com a estética realista/naturalista, da qual Edmond Rostand é um membro efetivo, juntamente com o poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, embora adotem estilos distintos. Segundo o autor, somente um talento robusto poderia atingir alguma estatura no duro solo da realidade européia, e esse pertencia a Edmond Rostand, cujo brilhantismo pertencia essencialmente ao teatro, haja vista que grande parte das peças teatrais de visibilidade no período era escrita por romancistas que realizavam excursões esporádicas à dramaturgia. Com efeito, Gassner arrebatava que Rostand realizou um esforço para “quebrar a casca” do realismo que aprisionou tantos escritores franceses incapazes de evocar dentro de seus limites algo mais que realidades de alcova.<sup>117</sup>

A oposição ao realismo também é o mote escolhido por W. D. Howarth para inserir *Cyrano de Bergerac* e o talento de Edmond Rostand na história do drama francês. Depois de realizar um exaustivo levantamento acerca do drama romântico francês, Howarth conclui que *Cyrano de Bergerac* é a peça que resgata e promove a redenção do drama romântico em versos, como o filho legítimo do *Hernani* de Victor Hugo.<sup>118</sup>

Ainda que a crítica especializada eleve *Cyrano de Bergerac* à categoria de obra-prima do teatro universal durante o século XX, acreditamos que ressaltar o impacto da peça a partir do debate estético – romantismo x realismo/naturalismo significa reduzir sua amplitude enquanto obra de arte. O que sobressai em *Cyrano de Bergerac* é a sua capacidade de tocar a sensibilidade do espectador. Histórias emblemáticas, como *O Patinho Feio* (Hans Christian Andersen, 1843) e *A Bela e a Fera* (Gabrielle-Suzanne Barbot, 1740), ajudam a compor esse universo de possibilidades e afinidades que a peça de Rostand gera. O *panache* de Cyrano, como poucas vezes na história do teatro

<sup>116</sup> ELIOT, T. S. “Rethoric and Poetic Drama. In: **The Sacred Wood**: essays on poetry and criticism, 1922. disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw7.html>

<sup>117</sup> GASSNER, J. **Mestres do Teatro II**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 76.

<sup>118</sup> HOWARTH, W. D. **Grotesque and Sublime**: a study of French romantic drama. London: Harrap London, 1975.

universal, toca o indivíduo e o mundo, tornando-o um pouco menos esquemático. É uma daquelas histórias que sob o signo da arte as sociedades tornam o mundo um pouco mais potente e conseguem por vezes arranca-lo às regras rígidas da matéria ou às leis sociais e divinas para o fazerem, momentaneamente, um pouco mais humano.

## **Capítulo 2**

### **A produção de *Cyrano de Bergerac* pela Companhia Estável de Repertório no ano de 1985: (pré)conceitos históricos e “historizantes”.**

Enquanto a trajetória de *Cyrano de Bergerac* seguia inabalável por toda a Europa, no Brasil, as peripécias do espadachim-poeta não foram cortejadas de imediato pelos artistas profissionais. Entretanto, esta constatação não significou que o público não tomou conhecimento da peça de Edmond Rostand, na medida em que companhias estrangeiras trouxeram o espetáculo ao país em diferentes momentos.

A primeira companhia a encenar *Cyrano* no Brasil foi a italiana Clara Della Guardia, que esteve no país pela primeira vez em 1899, juntamente com Andrea Maggi. O repertório contava com peças variadas, dentre elas *Zazá*, *Gioconda* e *Cyrano de Bergerac*.<sup>119</sup> Em 1905, o texto de Rostand chegou ao Rio de Janeiro pelas mãos do próprio Coquelin, que também representou do dramaturgo *Les Romanesques* e *L'Aiglon*. Outro renomado ator estrangeiro que trouxe *Cyrano* no repertório ao Brasil foi o italiano Ermette Zacconi que em 1913 se apresentou no Municipal do Rio de Janeiro.<sup>120</sup>

Ainda que as encenações estrangeiras fossem destinadas a um seletor grupo da sociedade brasileira, isto não significou que *Cyrano de Bergerac* tenha passado despercebido no Brasil. Pelo contrário, o texto de Rostand enquanto literatura dramática foi bastante lido, sobretudo a tradução empreendida pelo pernambucano Carlos Porto Carreiro, publicada em 1911, uma das obras mais consagradas da tradução nacional. Carreiro manteve a métrica do original francês e preservou, com soluções maravilhosas, o ritmo impresso ao texto pelo dramaturgo, bem como o sistema de rimas. O crítico José Veríssimo chegou a afirmar que “em alguns pontos, a tradução é melhor que o original”.<sup>121</sup>

A recepção do texto de Edmond Rostand no Brasil instigou desde cedo a imaginação de vários artistas, entre eles Procópio Ferreira. Sabe-se que ele representou

---

<sup>119</sup> SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 382.

<sup>120</sup> Ibid., p. 389.

<sup>121</sup> C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

a cena do balcão, dentre trechos de outras peças, num espetáculo em prol da Casa dos Artistas.<sup>122</sup> A figura de Cyrano é de tal forma integrada ao universo de Procópio Ferreira que em sua autobiografia, publicada pela editora Rocco, ele revela uma correspondência travada com uma admiradora de Fortaleza no ano de 1950 – que o trata por “Cyrano” –, onde a história de Rostand serve como forma de interlocução:

Que fazer diante disto? Adivinhar ou não? Ser devorado por uma fogueira ou ser desgraçado, como Cyrano, por não alcançá-lo nunca? Só você, Roxana, poderá responder. Modificar a peça seria fácil. Bastaria cortarmos o papel de Cristiano. Esse usurpador de beleza e sentimento que chega a ter receio de colher, no balcão, das mãos de Roxana, a flor da glória, na vitória do amor. Porém, esta idéia é perigosa. Cyrano é feio. Sua beleza é íntima, tão íntima, que ele consegue fazer do subjetivo que o domina a única realidade de sua existência. Não quero com isto dizer que ele seja um sonhador inútil. Ele sonha para viver uma realidade que não chegou. Seu sonho é ânsia, é desejo, é insatisfação, é ideal, em suma. É marcha infatigável para além, para o mais além da falsidade dos sentimentos dominantes, hoje, em quase todos os seres.<sup>123</sup>

Em nenhum momento Procópio Ferreira menciona a razão de não ter enfrentado o desafio de representar *Cyrano* na íntegra, mas a complexidade exigida para a produção de um espetáculo desta envergadura deve ter sido um fator considerável<sup>124</sup>. Intuições à parte, temos notícia ainda que o monólogo do nariz integrou o programa televisivo *O Gesto, a Festa, a Mensagem – 2000 Anos de Teatro*, escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel na Tv Record de São Paulo em 1982; um outro pequeno trecho da peça foi apresentado na novela *Espelho Mágico*, de Lauro César Muniz, produzida pela Rede Globo em 1977.<sup>125</sup>

O percurso de *Cyrano de Bergerac* no Brasil ganhou uma amplitude importante no ano de 1985, data da primeira montagem do espetáculo por uma companhia profissional brasileira, a Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), empreendimento teatral encabeçado pelo ator e produtor Antonio Fagundes.

<sup>122</sup> C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

<sup>123</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**: um depoimento para a história do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.332.

<sup>124</sup> Numa crítica ao *Cyrano de Bergerac* da C.E.R., Sábato Magaldi escreveu: “Um dia, finalmente, *Cyrano de Bergerac* teria de ser apresentado em português, por elenco brasileiro, e essa fatalidade histórica acaba de ocorrer no Teatro Cultura Artística, no desempenho de Antonio Fagundes, um dos astros da nova geração. Todos nos lembramos que Procópio Ferreira sempre quis interpretar essa ‘comédia heróica’ de Edmond Rostand, mas os altos custos da produção não permitiram que ele concretizasse o projeto”. MAGALDI, Sábato. *Cyrano de Bergerac*, em uma ambiciosa realização. Digna de prestígio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/09/1986, p. 8.

<sup>125</sup> C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

## 2.1 – Antonio Fagundes: o ator, o empresário, o repertório.

O instigante desafio de produzir e protagonizar *Cyrano de Bergerac* não pode ser tomado como um projeto isolado na trajetória de Antonio Fagundes, que em 1985 já havia se consolidado como importante ator no teatro, no cinema e na televisão nacionais.<sup>126</sup> Deve ser compreendido no interior de uma trajetória profissional marcada por um intensivo diálogo entre a arte e suas formas de inserção na sociedade, seja numa perspectiva política, seja a partir do debate crítico. Nesse sentido, apesar de Antonio Fagundes ter iniciado sua carreira como ator de teatro em meados da década de 1960 – primeiro no teatro amador nas mediações do Colégio Rio Branco de São Paulo, depois como profissional no Núcleo 2 do Teatro de Arena –, tendo participado de espetáculos importantes da história do teatro brasileiro como *Arena Conta Tiradentes*, é efetivamente no ano de 1975 que Fagundes se torna produtor teatral, com o monólogo *Muro de Arrimo* de Carlos Queiroz Telles, espetáculo que marca uma mudança fundamental em sua trajetória, conforme observa Rosangela Patriota:

Nessas circunstâncias, talvez, tenha se evidenciado a singularidade de Antonio Fagundes como homem de teatro. Em verdade, ele conseguiu evidenciar, à luz de um olhar brechtiano, a sua condição de ator porque, não basta possuir idéias, é preciso construir condições para viabilizá-las e, desse ponto de vista, Fagundes buscou efetivá-las.<sup>127</sup>

Assumir os riscos da produção dos próprios espetáculos, além de evitar a espera por convites de trabalho que se tornavam cada vez mais escassos devido à redução da frequência de encenações que caracterizou a década de 1970, permitiu que Antonio Fagundes passasse a influenciar diretamente na escolha dos textos encenados, ou seja, podemos perceber a partir de *Muro de Arrimo* um esforço do ator em seguir um caminho coerente tanto com seus anseios profissionais quanto com o que compreende ser a “função” do teatro.

Em 1979, Fagundes produziu e protagonizou *Sinal de Vida* de Lauro Cesar Muniz, novamente um autor nacional, com direção de Osvaldo Mendes. No ano seguinte, se associou a Antonio Abujamra no *Projeto Cacilda Becker*, passando a ocupar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) na perspectiva de organizar um teatro de

<sup>126</sup> Para maiores informações sobre a trajetória artística de Antonio Fagundes e sua inserção nas reflexões do teatro brasileiro em diferentes momentos consultar: PATRIOTA, Rosangela. Companhia Estável de Repertório (C.E.R.): cena, interpretação e dramaturgia – marcas da história no teatro brasileiro contemporâneo. In: **Anais do XXV Simpósio Nacional de História**. ANPUH, Fortaleza, 2007 (meio digital).

<sup>127</sup> Ibid., p.5.

repertório somente com autores nacionais, que deu origem a dois espetáculos: *Arte Final* de Carlos Queiroz Telles e *O Senhor dos Cachorros* de José Augusto Fontes, com direções de Leda Senise e Hugo Barreto, respectivamente. Apesar do relativo fracasso do projeto, cabe ressaltar a iniciativa de Fagundes e Abujamra em propor novos caminhos no teatro brasileiro no início da década de 1980, momento em que o teatro brasileiro, e, particularmente, o teatro paulistano, passava por um momento de redefinições, acompanhando o momento político do país. Além disso, permitiu que Antonio Fagundes entrasse em contato com os desdobramentos, no nível da produção, de um teatro de repertório, experiência que seria aproveitada logo depois na fundação da Companhia Estável de Repertório. Antes, porém, Fagundes ainda produziu, em 1981, o espetáculo *O Homem Elefante*, de Bernard Pomerance, com direção de Paulo Autran, um sucesso de público que impulsionaria a fundação da C.E.R.:

Quando em 1981 Lenine Tavares e eu fizemos nossa primeira associação, trazíamos para a relação experiências diferentes que somamos na montagem de “O HOMEM ELEFANTE”. Com direção de Paulo Autran, cenários e figurinos de Naum Alves de Souza, um elenco de primeira linha, sob a batuta administrativa da nossa grande amiga comum Marga Jacoby, nós fizemos então, aquilo que eu chamo hoje de “montar peças”. Ou seja: nos associamos, produzimos um espetáculo – de alto nível, é claro – contratamos ótimos profissionais, construímos cenários e figurinos dentro dos melhores padrões de qualidade, fizemos um bom lançamento. Pronto! Tínhamos um bom espetáculo em cartaz. Naturalmente, a soma disso tudo resultou numa longa carreira para “O HOMEM ELEFANTE”.

Mas a ausência de um projeto de continuidade, essa falta de costume, bem nossa, de pensar a longo prazo (subdesenvolvidos que somos) transformou uma experiência vitoriosa como essa em apenas mais uma peça que tínhamos montado. E isso sempre me pareceu assustador: ficamos um ano em cartaz, corremos o Brasil inteiro com o espetáculo, mais de cem mil espectadores, e não tínhamos recolhido ao longo desse processo todo, nada além de uma vitória pessoal – até isso muito difícil no contexto em que vivemos – mas absolutamente isolada no universo do nosso próprio trabalho. Encerrada a temporada de “O HOMEM ELEFANTE” iríamos seguir o caminho sempre trilhado por nós em situações semelhantes: jogar fora os cenários e figurinos, nos desvincularmos dos profissionais contratados, procurar novo texto, contratar novos profissionais: montar outra peça! E foi exatamente o que fizemos.<sup>128</sup>

Nesse texto em que Fagundes rememora o processo de surgimento e maturação da C.E.R., fica claro que a idéia de montar uma companhia de repertório não surgiu no primeiro espetáculo em que o ator, Lenine Tavares e Marga Jacoby produziram juntos.

<sup>128</sup> FAGUNDES, Antonio. Benvindos ao Teatro – Cyrano de Bergerac. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

É evidente que Antonio Fagundes, nesse momento, estava ávido por encontrar um caminho, se não mais seguro, mais duradouro e consistente em sua trajetória teatral – já que no ano anterior tinha buscado concretizar um teatro de repertório com Antônio Abujamra –, mas fica claro no depoimento que um projeto de continuidade para o sucesso de *O Homem Elefante* não foi colocado em questão imediatamente. A amplitude do sucesso da peça que produziram na seqüência, entretanto, tornou a perspectiva de uma companhia estável de repertório não apenas viável, mas irresistível. Em 1982, Fagundes, Lenine Tavares, e Sérgio Ajzenberg (que se tornou produtor associado nesse espetáculo) produziram, pela primeira vez no país, *Morte Acidental de um Anarquista* do dramaturgo italiano Dario Fo.

Quis o destino que a peça escolhida para nossa segunda montagem fosse “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA”. E eu explico: outra peça qualquer, por mais sucesso que fizesse não teria nos dado os três anos de mais completa segurança e tranquilidade para pensar e organizar as futuras montagens da mesma forma que “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA” nos deu.

Brilhantemente dirigida por Antonio Abujamra, com cenários e figurinos impecáveis do talentosíssimo J.C. Serroni foi, e ainda é um fenômeno teatral. E não somos nós a dizer isso, são os seiscentos mil espectadores que tivemos ao longo dos últimos três anos em todo o Brasil. Éramos ao todo seis atores, Lenine e eu ainda na produção, mas agora somávamos à sociedade mais um elemento: Sergio Ajzenberg. Ainda sem ansiedades, na sua primeira produção, o Sergio talvez não entendesse, naquela época nossa impaciência. Afinal desde o primeiro dia de espetáculos sabíamos que tínhamos na mão um grande sucesso, uma longa carreira pela frente. Mas, e daí?

Ninguém conseguiria entender, porque dessa vez a angústia tinha chegado mais cedo. Não que alguém se preocupasse com isso, fora nós mesmos. Já estamos até acostumados a ver os outros muito preocupados, às vezes até indignados, com o que fizemos de nossas vidas profissionais, DEPOIS que fizemos. E se somos sempre censurados pelo nosso sucesso, ou pelo nosso fracasso é simplesmente pelo fato de que estamos FAZENDO. SEMPRE. Mas a angústia tinha chegado mais cedo. Queríamos continuar, mas queríamos que as pessoas soubessem da nossa continuidade.<sup>129</sup>

A tranquilidade e segurança que *Morte Acidental de um Anarquista* deu a Fagundes e seus sócios foram fundamentais para a consolidação da Companhia, sobretudo se pensarmos nas dificuldades econômicas que um empreendimento desta magnitude acarreta em plena década de 80, período em que montar uma única peça demandava um grande esforço financeiro. Sob este ponto de vista, a composição de uma

---

<sup>129</sup> FAGUNDES, Antonio. Benvindos ao Teatro – Cyrano de Bergerac. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

companhia de repertório implica, dentre outras coisas, a contratação de técnicos e artistas de forma permanente – profissionais com carteira assinada que possuem benefícios como férias remuneradas, décimo terceiro salário, etc. –, além dos gastos com profissionais contratados especificamente para uma única montagem; a manutenção dos cenários e figurinos dos espetáculos encenados para montagens futuras (o que caracteriza o teatro de repertório); investimento em material publicitário, aluguel da sala de espetáculo, etc. No início, a C.E.R. contava com seis atores e quatro técnicos contratados, número que quatro anos depois chegou a significativa quantia de 25 atores e 16 técnicos, na ocasião da montagem de *Nostradamus - O Príncipe das Profecias*, em 1986. Uma estrutura desse porte necessita, obviamente, de grande suporte financeiro que, no caso do teatro, geralmente possui apoio estatal. No entanto, a C.E.R. funcionava nesse esquema sem qualquer auxílio governamental, fato que é comentado pelos seus membros:

Entretanto, as experiências de países onde o teatro é uma tradição deram provas de que [uma companhia estável de repertório] trata-se de algo bastante viável. Se bem que, além de toda a tradição, companhias como a do Teatro Nacional Popular de Paris ou a Royal Shakespeare Company contam com robustas subvenções de seus respectivos ministérios da Cultura para que prossigam suas montagens e constituam repertório. Neste Brasil, às voltas com a sua própria pobreza e com o descaso governamental para com a cultura, a viabilidade de uma companhia de teatro com repertório fica mesmo restrita ao comparecimento maciço do público às salas de espetáculos onde vier a se apresentar. Para tanto, é necessário que se mostre algo de qualidade, compatível com as expectativas do público.<sup>130</sup>

Apesar de atestar a viabilidade do projeto, desde que se consiga cumprir as expectativas de um público amplo, o redator do jornal da Companhia não deixou de pontuar o descaso do estado brasileiro com a cultura no período<sup>131</sup> citando exemplos

<sup>130</sup> SANTOS, Wilson Roberto. O Mecanismo Dinâmico de uma Companhia de Repertório. In: **Jornal da CER**, nº 1, mar/1987, p. 9.

<sup>131</sup> Em 1986, o estado estabeleceu novos parâmetros de subvenção cultural através da Lei Sarney. “Em termos básicos, este formato propõe uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo. Este, como contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A idéia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, de introduzi-la na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes. [...] Na avaliação de Sarney, a ausência do Estado garantia ‘um espírito imensamente descentralizador, que transferia para a sociedade a iniciativa dos projetos, a mobilização dos recursos e o controle de sua aplicação’. No entanto, o pouco controle do poder público foi o calcanhar de Aquiles da lei. Acusada de vulnerabilidade e de facilitar a sonegação e a evasão fiscal, não sobreviveu ao novo mandato presidencial. Outra crítica à Lei Sarney era a de que não distinguia entre os produtos culturais aqueles que eram viáveis comercialmente daqueles que necessitavam de apoio público”. BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. **Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007, p. 9. Em âmbito municipal, somente em 1990 foi promulgada pela prefeita Luiza Erundina a “Lei

importantes do teatro mundial que cumprem papel fundamental na criação e propagação de suas respectivas culturas nacionais. Antonio Fagundes também comenta o descaso do estado com o teatro no período na continuação da reflexão sobre a trajetória da C.E.R.:

Estávamos assim, então: sucesso no “ANARQUISTA” e fome de continuidade.

Foi longa a busca de um texto que servisse a tantos propósitos, mas afinal achamos: montamos AO MESMO TEMPO em que “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA” estava em cartaz – “XANDU QUARESMA”, de Chico de Assis. Estávamos assim meio que respondendo a uma necessidade do público que tinha visto “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA”, do italiano Dario Fo, e montando um texto brasileiríssimo. Eu, José João Pompeo, Serafim Gonzelez, Tácito Rocha, Sergio de Oliveira e Monalisa Lins (os mesmo do “ANARQUISTA”), mais Walter Breda e Neusa Maria Faro, dirigidos pelo extraordinário Adriano Stuart, cenários e figurinos ainda de Serroni, partimos para o segundo espetáculo da companhia.

E que Deus nos acudisse: Tínhamos um repertório, e uma companhia com mais de vinte profissionais. E planos, muitos planos. Sonhos, muitos sonhos. Problemas. Muitos. E enlouquecemos.

Durante os primeiro dezoito meses de “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA”, no Teatro Brasileiro de Comédias, havíamos feito bate-papos com a platéia depois dos espetáculos, numa tentativa de uma maior aproximação com o público. E o resultado desse tipo de contato foi, entre outras coisas, uma espécie de cobrança: porque teatro profissional só no eixo Rio-São Paulo. Não tínhamos a resposta. Hoje temos: porque é impossível viajar. No entanto, só temos essa resposta porque pegamos nossos vinte profissionais, nossos quatro caminhões de cenários e figurinos, nossas duas peças: “MORTE ACIDENTAL DE UM ANARQUISTA” e “XANDU QUARESMA”, e durante quase um ano viajamos por dezoito capitais brasileiras. O caro leitor já deve ter reparado na ausência, até agora, da palavra ESTADO, nessa minha narrativa. E ela ficará ausente até o fim, na mesma medida em que o ESTADO está ausente na vida cultural brasileira. Fizemos esta viagem sem a presença, sequer, de um secretário da cultura na platéia da grande maioria dos estados por que passamos.

Mas provamos o gosto da continuidade. E nunca sozinhos, verdade seja dita: o público nos acompanhou esse tempo todo.

Então porque aquela tal angústia continuou? “XANDU QUARESMA” estreou em São Paulo com o mesmo sucesso do “ANARQUISTA”. A equipe era a mesma de dois anos atrás, ainda somada com o talento de João Roberto Simões na direção de produção, e era pouco. Queríamos montar nosso terceiro espetáculo comum. Qual?<sup>132</sup>

Após o acréscimo de *Xandu Quaresma* (denominação para *Farsa do cangaceiro, Truco e Padre* de Chico de Assis que Fagundes já havia feito em 1976) ao repertório da companhia em 1984, e a corajosa iniciativa de rodar o Brasil com o repertório sem

---

Mendonça”, de autoria do vereador Marcos Mendonça, que também previa a dedução fiscal de investimentos privados em atividades culturais.

<sup>132</sup> FAGUNDES, Antonio. Benvindos ao Teatro – Cyrano de Bergerac. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

qualquer subvenção pública, os produtores mostraram interesse em produzir um clássico<sup>133</sup>, interesse particularmente alimentado por Antonio Fagundes:

Depois de uma comédia italiana (Morte Acidental de um Anarquista) e de uma farsa brasileira (Xandu Quaresma), a companhia achou que era a vez de montar um clássico. Porque o que fazemos é teatro de repertório. A nossa preocupação não é apenas de montar um espetáculo, mas formar um repertório, com peças que podem voltar ao cartaz quando a companhia decidir, formar um público para esses espetáculos.<sup>134</sup>

A perspectiva de formar um repertório diferenciado e que cumprisse as expectativas do público – vale lembrar que a Companhia criou o hábito de dialogar com a platéia após os espetáculos em determinado dia da semana – levou os produtores a vislumbrar a possibilidade de encenar um clássico. No entanto, a estrutura de produção exigida pela encenação de um clássico era um elemento norteador nas reflexões do grupo, ainda que a C.E.R. já contasse com recursos e estrutura considerável. Nesse sentido, a escolha do texto deveria ser feita levando-se em consideração o horizonte de expectativa do público que a companhia estava constituindo para seus espetáculos. Depois de meses de maturação, a escolha recaiu sobre *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand:

Fagundes diz que representar apenas um clássico não era o principal. ‘Eu queria um texto emocionante, que emocionasse as pessoas, mágica que o teatro perdeu. Tinha uma gama infinita de clássicos que poderia fazer, como Hamlet, MacBeth, mas acredito que teriam *pouco alcance com o público*. Cyrano é tão pouco conhecido como Hamlet, mas *fala direto com a platéia*. É bem humorado, irreverente e tem uma postura diferente em termos de interpretação’.<sup>135</sup> [grifos nossos]

<sup>133</sup> O crítico João Candido Galvão observa que o período foi marcado pela volta dos “pesos-pesados” ao teatro, depois de uma longa temporada em que boa parte deles “procuravam o abrigo generoso das novelas de televisão”. Segundo ele, os grandes nomes retornaram aos palcos preocupados em levar ao público espetáculos de qualidade técnica aliada a “conteúdos mais abrangentes”. No Rio de Janeiro, Fernanda Montenegro estava preparando *Fedra*, de Racine, dizendo que “fazer um clássico é como recolher energia e alimentos para descobrir novos horizontes. [...] Nessa nova República, que vai não vai, é possível que o ator sinta a necessidade de buscar lá nas suas origens, nas suas máscaras, referencial tanto para si como para a platéia”. Marília Pera, por sua vez, pensava em montar um clássico brasileiro, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. “Paulo Autran, que continua em São Paulo mostrando duas facetas do seu talento em *Tartufo*, de Molière, e *Feliz Páscoa*, de Jean Poiret, já afivela as malas para uma excursão pelo Brasil. ‘O clássico é sempre oportuno. Em qualquer época. Uma peça se torna clássica porque é boa, porque trouxe uma luz para o homem. Iluminar o público com um texto de valor é a mais alta função do teatro’, diz ele. É preciso esclarecer, porém, que essa retomada dos clássicos não deve ser encarada como retrocessos, mas como realimentação em fontes de eternidade comprovada.” In: GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 144.

<sup>134</sup> LO PRETE, Renata. Fagundes-Bergerac. **Jornal da Tarde / O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21/08/1985, p. 16.

<sup>135</sup> ROMANCE E AÇÃO NO PALCO. Com *Cyrano de Bergerac*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05/09/1985, p. 17.

Ainda em 1984, a C.E.R. iniciou as conversas com o diretor Flávio Rangel para a produção do terceiro espetáculo do repertório, pois sabiam que era com ele que queriam trabalhar. Flávio Rangel havia construído uma sólida carreira como diretor e encenador desde sua estréia profissional no Núcleo Experimental do TBC em 1957<sup>136</sup>. Entre suas realizações, destacam-se *Gimba*; *Liberdade, liberdade*; *Piaf*; *Um Bonde Chamado Desejo*; além de *Cyrano de Bergerac*. A possibilidade de trabalhar em *Cyrano* surgiu a partir de uma vontade do próprio Antonio Fagundes:

Um dia eu reuni a turma da Companhia (Estável de Repertório) e falei: ‘Eu quer o chamar o Flávio para o nosso próximo trabalho’. Nós estávamos fazendo repertório já, com o *Anarquista (Morte Acidental de um Anarquista)*, de Dario Fo) e o *Xandu (Xandu Quaresma)*, de Chico Assis), viajando pelo Brasil e determinamos então que a nossa próxima montagem ia ser com o Flávio. Ele aceitou imediatamente e ‘vamos procurar um texto’. E ele disse que tinha um sonho, que era fazer *O Mambembe* (de Arthur Azevedo). Nós estávamos com muitos problemas na época. A companhia tinha oito atores e uma equipe bastante grande, quatro caminhões de cenário, e estávamos viajando pelo Brasil inteiro. Um ano. A gente decidiu que não era a época, não ia agüentar tantos atores. Aí, numas férias que a gente teve, eu fui a Nova Iorque e assisti um espetáculo da Royal Shakespeare Company lá, que o era o *Cyrano de Bergerac*. Fiquei enlouquecido com isso e mandei falar para o Flávio: ‘Que tal *Cyrano*?’ Ele falou: ‘Vocês não falaram que não queriam tantos atores?’ O *Cyrano* tem trinta, né? Eu falei: ‘Mas esse aqui acho que dá.’ Era menos que o *Mambembe* que

---

<sup>136</sup> Flávio Rangel iniciou-se cedo no universo da literatura, mas o primeiro contato com o teatro, que o marcaria profundamente e para sempre, se deu por volta dos vinte anos. Pouco tempo depois, estreava como diretor com o espetáculo *Juventude Sem dono* no ano de 1958, no teatro Cultura Artística de São Paulo. No ano seguinte, encenou sua primeira peça de sucesso, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, autor italiano erradicado no Brasil que, apesar de jovem como Flávio Rangel (nasceram no mesmo dia e ano), já era bastante conhecido pela peça *Eles Não Usam Black-tie* encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo. A montagem da segunda peça de Guarnieri abriu os caminhos profissionais para o jovem encenador que, a partir de então, não parou mais de trabalhar até sua morte em 1988. Foi contratado como diretor artístico no TBC e particularmente no teatro, Flávio Rangel foi o diretor de importantes montagens como *O Pagador de Promessas* (Dias Gomes, 1960); *A Semente* (Gianfrancesco Guarnieri, 1960); *A Morte do Caixeiro Viajante* (Arthur Miller, 1962); *Um Bonde Chamado Desejo* (Tennessee Williams, 1963); *Liberdade Liberdade* (Flávio Rangel e Millôr Fernandes, 1965); *Édipo Rei* (Sófocles, 1967); *Esperando Godot* (Samuel Beckett, 1969); *Hamlet* (William Shakespeare, 1969); *A Capital Federal* (Arthur Azevedo, 1972); *O Homem de La Mancha* (Dale Wasserman, 1972); *À Margem da Vida* (Tennessee William, 1976); *Amadeus* (Peter Shaffer, 1982); *PIAF* (Pam Gems, 1983); *Vargas* (Dias Gomes e Ferreira Gullar, 1983); *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand, 1985), dentre outros, peças que se inserem definitivamente na História do Teatro Brasileiro.

Além de uma virtuosa, mas não menos tumultuada carreira teatral, Flávio Rangel também dirigiu na televisão, no cinema, shows musicais, além de atuar como importante cronista em jornais importantes como o *Pasquim*, *O Estado de São Paulo* e *O Jornal do Brasil*. A trajetória de Flávio Rangel, nesse sentido, confunde-se com os próprios e torvelinhos caminhos da história da cultura, da política e da sociedade brasileira. Fez política como julgava correto fazer; fez arte como julgava correto fazer. Nunca se afastou nem de um nem de outro, mantendo uma coerência inabalável, nem mesmo pelos constantes ataques diferidos pelos mais diversos segmentos, tanto da política quanto da arte. Para uma narrativa detalhada da carreira do diretor ver: SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.; e o documentário dirigido por Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

tinha quarenta, cinquenta atores, musical, uma série de complicações. O Flávio adorou a idéia. Partimos para a produção.<sup>137</sup>

Flávio Rangel se tornou um diretor conhecido no teatro brasileiro pelas inteligentes soluções cênicas dadas a espetáculos de difícil encenação, mas produzir *Cyrano de Bergerac* se apresentou como um dos desafios mais exigentes de sua carreira artística.

A primeira dificuldade surgiu logo na adequação do texto teatral para o palco, uma vez que o texto foi escrito originalmente em versos alexandrinos, além de conter muitas referências aos contextos franceses dos séculos XVII e XIX. Em português havia a célebre tradução de Carlos Porto Carreiro, que manteve a métrica e o sistema de rimas; escrita no início do século XX, a tradução de Carreiro não resolvia o problema da linguagem “extemporânea” da peça, na visão do diretor. A solução encontrada foi a encomenda de uma tradução específica para o espetáculo, que ficou a cargo de Ferreira Gullar. A escolha dos produtores pelo poeta se deu, entre outros fatores, pelo fato de Gullar ser um escritor com “ouvido de palco”, pois tinha experiência com a composição de textos dramáticos.<sup>138</sup>

Para a montagem e execução técnica do espetáculo, Flávio Rangel reuniu profissionais qualificados e experientes, dentre eles a “turma” que trabalhava com o diretor freqüentemente: Gianni Ratto<sup>139</sup> faria os cenários e Kalma Murtinho<sup>140</sup> cuidaria

<sup>137</sup> SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 313-314.

<sup>138</sup> Ferreira Gullar escreveu textos importantes da dramaturgia nacional, sobretudo no período de resistência democrática quando atuou em espaços privilegiados como o Show Opinião e o CPC da UNE. Dentre suas peças, podemos destacar: *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, texto em verso produzido em co-autoria com Oduvaldo Vianna Filho (1966); *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, em parceria com Dias Gomes (1968), além de traduções, como em *Antígona*, de Sófocles, dirigido por João das Neves em 1969. Cf. Gullar, Ferreira. **Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro**, acessado em 16/08/2010. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=8928](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=8928).

<sup>139</sup> Diretor e cenógrafo italiano que se mudou para o Brasil em 1954, convidado por Sandro Polloni e Maria Della Costa para trabalhar na companhia que levava o nome da atriz. Foi responsável por montagens consagradas na história do teatro brasileiro como *O Mambembe* de Artur Azevedo e *Mirandolina* de Goldoni (ambas no Teatro dos Sete). Fez os cenários para Flávio Rangel em vários espetáculos, como *A Capital Federal*, de Artur de Azevedo, em 1972, *Pippin*, de Hirson e Schwartz, em 1973 e *Piaf*, de Pam Gens, em 1983, dentre vários outros. Sobre sua trajetória profissional e concepções artísticas consultar: RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**: fragmentos de viagem do diário de bordo um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996.

<sup>140</sup> Kalma Murtinho realizou a maior parte de seus trabalhos com figurino no teatro-escola de Maria Clara Machado, onde continuou a colaborar mesmo depois de se profissionalizar. Figurinista premiada, Kalma Murtinho assinou várias montagens, dentre as quais podemos destacar: *Nossa Vida Com Papai*, de Howard Lindsay e Russel Crouse, dirigido por Gianni Ratto no TBC em 1957 – espetáculo pelo qual ganhou o Prêmio Padre Ventura do Círculo dos Críticos Independentes; *Pedro Mico*, de Antonio Callado, direção de Paulo Francis para o Teatro Nacional de Comédia em 1957; *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekov, produção do Teatro Ipanema em 1968, espetáculo pelo qual ganhou o Prêmio Molière de

dos figurinos. Além deles, Murilo Alvarenga<sup>141</sup> ficou responsável pela música e direção musical, Clarisse Abujamra pela coreografia, Victor Lopes pelos efeitos especiais e Ângelo Pio Buonafina foi o mestre de armas (encarregado das cenas de batalha, sobretudo da esgrimia presente de forma constante no enredo). Além deles, o espetáculo contava ainda com um número considerável de atores e técnicos (a Companhia já contava com 36 profissionais contratados de forma permanente na ocasião da produção de *Cyrano*) responsáveis pelos inúmeros encargos que o espetáculo demandava. João Cândido Galvão observa que Flávio Rangel colocou mais de 100 pessoas para “trabalhar na qualidade do espetáculo”, com destaque para o número impressionante de maquinistas operando nos bastidores: nove!<sup>142</sup> No entanto, encontramos registros que afirmam que o espetáculo contava com apenas quatro maquinistas e cinco contra-regras, além de dois eletricitas e quatro camareiras.<sup>143</sup>

A quantidade e a qualidade dos profissionais envolvidos na montagem de *Cyrano de Bergerac* nos permitem vislumbrar, mesmo que ainda timidamente, o alto custo financeiro do empreendimento levado a cabo pela C.E.R. Somem-se a isso os recursos investidos no material para composição dos cenários, figurinos, efeitos especiais, etc., e certamente teremos um custo inicial de produção que somente uma companhia com a organização e estrutura da C.E.R. poderia imaginar em levar adiante sem qualquer subvenção efetiva do estado.<sup>144</sup> Não possuímos uma informação precisa sobre o quanto foi investido na produção do espetáculo, pois Fagundes evitava falar em

---

figurino. Na década de 1970, começa a trabalhar periodicamente com Flávio Rangel, tendo assinado os figurinos de *Pippin* (1974), *Piaf* (1983) e *Amadeus*, de Peter Shaffer, em 1982. Cf. Murtinho, Kalma. **Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro**, acessado em 16/08/2010. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=781](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=781).

<sup>141</sup> Compositor e diretor musical que se destacou por trabalhos no teatro nas décadas de 1970 e 80. Em 1972, cuidou da orquestração do musical *O Homem de La Mancha*, dirigido por Flávio Rangel. Seis anos mais tarde, participou da organização das oficinas que resultaram na antológica montagem de *Macunaíma*, baseado na rapsódia de Mário de Andrade, espetáculo dirigido por Antunes Filho à frente do Grupo Pau-Brasil; por este espetáculo ganhou o prêmio de Melhor Música pela Associação Paulista de Críticos de Artes, APCA. “Embora não muito extenso, o conjunto de seus trabalhos para o teatro revela um criador congruente, que alia uma sensibilidade musical aguçada a uma notável intuição teatral”. Ver: Alvarenga, Murilo. **Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro**, acessado em 18/08/2010. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=810](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=810).

<sup>142</sup> GALVÃO, João Cândido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 142.

<sup>143</sup> “CYRANO”, uma história de amor. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05/09/1985, p. 23.

<sup>144</sup> O crítico Miguel Ângelo Filiage inicia sua crítica de *Cyrano* observando o impacto da ausência do estado na montagem da peça: “Ousadia aqui não é simples força de expressão. *Cyrano de Bergerac*, no mundo todo, nunca foi montado sem auxílio efetivo do Estado. Mesmo sua estréia mundial, em 1897, foi patrocinada pelo governo francês”. FILIAGE, Miguel Ângelo. *Cyrano*. Com a cara e a coragem. (Sem Referência), p. 11.

custos, preferia “ficar apenas com o lado da emoção”<sup>145</sup> nas entrevistas que concedeu à época da estréia. Entretanto, as críticas produzidas sobre a peça no período trazem algumas pistas interessantes. É relevante para nossa análise o fato de que praticamente todas elas lançam luz sobre as dificuldades (técnicas e financeiras) e ambições da produção de um espetáculo dessa envergadura. Sábato Magaldi, por exemplo, termina seu texto afirmando que o projeto da C.E.R. é um “esforço empresarial admirável, quando o governo continua a omitir-se no campo do patrocínio às montagens”.<sup>146</sup> Já Renata Lo Prete afirma, antes de levantar alguns desafios enfrentados pela produção, que “não resta dúvida de que o que se prepara é uma superprodução”,<sup>147</sup> mesmo tom assumido por Edécio Mostaço:

Encenação luxuosíssima, bem além da praxe do país, reuniu uma grande equipe de artistas e técnicos, para colocar em cena um espetáculo vivo, vibrante, adequado aos padrões de entretenimento de alto nível. [...] Espetáculo com todos os estímulos para mover o grande público, não foi dispensado sequer o acabamento propiciado por vários efeitos especiais. “Cyrano de Bergerac” representa uma vitória para o nível da produção teatral brasileira, compatível com o interesse do texto na Broadway e na Europa, em montagens que estão redescobrimdo esta fascinante personagem da história do teatro universal.<sup>148</sup>

Outras críticas, entretanto, levam a relação com a produção do espetáculo a outro nível, assumindo valores e perspectivas de retorno financeiro; é consenso que somente os gastos com a produção do espetáculo (sem levar em conta os custos de sua manutenção em cartaz) ultrapassaram Cr\$1 bilhão.<sup>149</sup> Miguel Ângelo Filiage levanta

<sup>145</sup> ROMANCE E AÇÃO NO PALCO. Com Cyrano de Bergerac. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05/09/1985, p. 17.

<sup>146</sup> MAGALDI, Sábato. Cyrano de Bergerac, em uma ambiciosa realização. Digna de prestígio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/09/1986, p. 8.

<sup>147</sup> LO PRETE, Renata. Fagundes-Bergerac. **Jornal da Tarde / O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21/08/1985, p. 16.

<sup>148</sup> MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

<sup>149</sup> As críticas que levantam esse dado são:

CHAGAS, Luiz. Com Garbo e Brilho. **Isto é**, São Paulo, 18/09/1985, p.3-4.

FILIAGE, Miguel Ângelo. Cyrano. Com a cara e a coragem. (Sem Referência), p. 11.

GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 142-144.

GONÇALVES FILHO, Antonio. “Cyrano de Bergerac” chega ao Brasil. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 05/09/1985, p. 16.

MUITO BRILHO E competência. **Visão**, Caderno Regional, São Paulo/Rio de Janeiro, 18/09/1985, p.75-76.

RODRIGUES, Apoenan. Consagração Popular. **Isto é**, São Paulo, 21/05/1986, p.4-6. Como a matéria é de 1986, o autor fala em 1 milhão de cruzados.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Cyrano”, canto lírico de Rostand. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27/09/1985, p. 20. Zanotto é a única autora que coloca os custos da produção do espetáculo na faixa de Cr\$1 milhão, o que provavelmente reflete um erro na informação ou na digitação do artigo.

números e detalhes bastante interessantes, que nos auxiliam a pensar os termos em que a produção de *Cyrano de Bergerac* deve ser analisada:

Mas no caso de *Cyrano de Bergerac*, para pagar a produção e a manutenção mensal do espetáculo, será preciso muito, muito público – se possível, casa cheia todos os dias. “E convenhamos, não é fácil encher um teatro de 1.200 lugares”, diz Lenine Tavares. Não é só isso que preocupa Fagundes: “numa produção dessas tudo tem que funcionar perfeito sempre. Qualquer deslize será um desastre”. O que ele quer dizer é que qualquer dinheiro extra, não previsto que for gasto – o imponderável – pode comprometer a saúde financeira da Companhia.

Não é para menos. Somente o custo de manutenção do espetáculo chegará a qualquer coisa em torno de 300 milhões de cruzeiros por mês, o que não é pouco. É muito mais que o custo de produção de muitos espetáculos teatrais em cartaz. Espetáculos considerados grandes.

Neste custo de manutenção está embutido não só a amortização do investimento para a montagem da peça, mas também o pagamento do teatro, de cerca de 15 técnicos, 36 atores, aluguel de mesa de luz e refletores e outras coisas. Isto significa dizer que *Cyrano* precisa ter um faturamento mínimo de 900 milhões de cruzeiros por mês, durante pelo menos quatro meses para a produção ser paga. Para a realidade teatral brasileira isso é simplesmente uma loucura. Fagundes concorda. Mas ele gosta de desafios. Para a Companhia tirar o dinheiro que investiu *Cyrano de Bergerac* precisará atrair, por quatro meses, pelo menos 900 espectadores por apresentação. Ou seja, dois terços da lotação do teatro.

A Companhia, entretanto, confia no prestígio popular de Antonio Fagundes e Bruna Lombardi, na proposta do trabalho e num sofisticado plano de mídia que a preços de tabela chega a 800 milhões de cruzeiros.<sup>150</sup>

Os números e perspectivas vislumbradas pelo crítico são desanimadores, se pensados sob o prisma do empreendimento teatral. Somente um sucesso absoluto de público poderia garantir a permanência do espetáculo em cartaz e, conseqüentemente, o projeto de repertório da C.E.R. Em um artigo de maio de 1986 – nove meses após a estréia do espetáculo, portanto – intitulado “Consagração Popular”, com o subtítulo “Altas rendas nas peças do ator e produtor mostram que o teatro está vivo”, Apoenan Rodrigues traz a resposta do público a *Cyrano de Bergerac*:

A ousada certeza no sucesso de um clássico do teatro francês acabou tendo suas vantagens. Para cobrir a produção de *Cyrano*, Fagundes estabeleceu a meta de pelo menos novecentos espectadores por dia. A média tem sido mantida durante a semana e superada nos sábados e domingos com quase 90% de lotação da capacidade do teatro de 1.116 lugares.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> FILIAGE, Miguel Ângelo. *Cyrano*. Com a cara e a coragem. (Sem Referência), p. 11.

<sup>151</sup> RODRIGUES, Apoenan. *Consagração Popular. Isto é*, São Paulo, 21/05/1986, p. 5.

O crítico ressalta ainda que o êxito de bilheteria de *Cyrano* permitiu que a C.E.R. levasse adiante o projeto de encenar espetáculos experimentais em horários alternativos (segundas e terças-feiras), caso de *Carmem com Filtro*, escrita e dirigida por Gerald Thomas, com um custo de produção estimado em 600 mil cruzados, valor significativo para um espetáculo “bem distante do gosto popular”.<sup>152</sup>

O sucesso de público alcançado pelos espetáculos da Companhia, que garantiam a continuidade do seu projeto de repertório, é fruto, além da qualidade artística dos espetáculos, de um consistente processo de aproximação entre o palco e a platéia promovido pelos produtores. O público sempre esteve no horizonte dos produtores da C.E.R. e, especialmente, de Antonio Fagundes<sup>153</sup>, grande catalisador popular da Companhia – o ator, neste período, já havia se transformado em ícone televisivo, sobretudo pelos seus trabalhos em *O Machão*, na extinta TV Tupi, e na novela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, na TV Globo. Nesse sentido, podemos perceber nas iniciativas do ator e de seus sócios uma resposta interessante aos novos caminhos que se anunciavam para a cena teatral brasileira, de modo geral, e a cena paulistana, especificamente; em última análise, a C.E.R. buscava conquistar um potencial público de teatro que se formou com a radical expansão urbana da cidade no período 1950-1980,<sup>154</sup> público diferente do característico em épocas anteriores, formado maciçamente por estudantes universitários e por pessoas afinadas com os ideais políticos dos artistas. Em entrevista, Fagundes relata um caso que ajuda a compreender um pouco essa mudança:

Eu estava fazendo *Cyrano de Bergerac* e o porteiro falou assim: “Seu Fagundes trouxeram aqui pro senhor”. Era um embrulho de jornal assim, né, aí eu abri era uma garrafa de Coca-Cola tampada com jornal e um líquido amarelo dentro. Aí eu falei: “Quem mandou?” “Uma senhora aí, parou”. “Tava bem vestida?” “Não, não tava não”. Aí peguei o papel assim, segurei aquilo destampeí, era uísque. E aí? Eu joga fora isso? Jogou fora. Três dias depois o porteiro: “Aquele

<sup>152</sup> RODRIGUES, Apoenan. Consagração Popular. *Isto é*, São Paulo, 21/05/1986, p. 5.

<sup>153</sup> Essa reflexão constante que Antonio Fagundes promove acerca da relação com o público teatral atingiu o ápice em sua carreira na ocasião em que escreveu e encenou a peça *Sete Minutos*, com direção de Bibi Ferreira, em 2002. Sobre esse espetáculo consultar: FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: A arte do efêmero** perpetuada por mais de “Sete Minutos”. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

<sup>154</sup> De acordo com Fernando Novais e João Cardoso de Melo, de 1950 a 1980 o Brasil foi palco de um fluxo migratório estimado em 39 milhões de pessoas que partiram do campo em direção às cidades, sendo que a cidade de São Paulo foi o destino mais corrente. Esse fenômeno, associado ao crescimento econômico denominado como “milagre” nos primeiros anos da década de 70, propiciou o surgimento de uma classe média com significativo poder de consumo. Cf. MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras. 1996

senhora voltou, queria saber se o senhor tinha recebido, eu falei que sim, mas ela tá aí na porta, quer falar com o senhor”. Então eu desci, uma senhora humilde. “Seu Fagundes é, eu vim ver a sua peça outro dia e eu trabalho aqui em frente”. Ela trabalhava naquelas boates de strip-tease. “Eu sou faxineira dessas boates e eu fiquei um ano vendo essa peça aí e um monte de gente e eu falei: um dia eu vou ver uma coisa dessa. E eu comecei a economizar, economizei durante um ano.” E às quartas-feiras eu fazia um ingresso mais barato. Ela falou assim: “Eu pedi folga na quarta-feira e cheguei aqui no teatro à uma hora da tarde.” Porque na quarta-feira eu fazia sem ser numerada. Era muito barato, então eu fazia sem ser numerado, então o cara pra pegar um bom lugar tinha que chegar... Então ela ficou da uma da tarde, às oito da noite na fila. Juntou um ingresso, juntou o dinheiro do ingresso durante um ano e assistiu *Cyrano de Bergerac*.<sup>155</sup>

Para compreender o perfil e as expectativas desse público, a Companhia buscou estabelecer canais de comunicação, dentre os quais podemos destacar o diálogo que os artistas estabeleciam com a platéia ao final de determinados espetáculos; a realização de ensaios abertos com a efetiva participação da platéia; o cadastro dos espectadores por meio de formulários – que com o sucesso de *Cyrano de Bergerac* chegou à significativa marca de 150 mil cadastros –; e ainda a publicação de um jornal bimestral com um espaço destinado à comunicação com os espectadores por meio de cartas – de março de 1987 a fevereiro de 1988, a C.E.R. publicou seis jornais que foram distribuídos gratuitamente aos espectadores cadastrados. Além disso, os produtores encomendaram uma pesquisa de mercado simples para ter um perfil do público teatral de classe A, de instrução universitária e na faixa de 25 a 40 anos, público que conta empresarialmente. O resultado constatou que esse público vai ao teatro em média uma única vez por ano.<sup>156</sup> Outra pesquisa de mercado realizada em São Paulo no início da década de 90 pelo produtor Yacoff Sarkovas concluiu que numa cidade com a população estimada em quinze milhões de habitantes possui um público teatral calculado em 250 mil.<sup>157</sup> Assim, a audiência atingida por *Cyrano de Bergerac* de 150 mil espectadores entre 1985 e 1986 reflete o impacto do espetáculo no panorama teatral paulistano do período.

A Companhia Estável de Repertório e *Cyrano de Bergerac* eram sucesso absoluto de público, mas esse fato gerou desdobramentos nem sempre positivos. No programa da peça, Fagundes chega a afirmar que algumas vezes foi acusado de fazer

<sup>155</sup> Entrevista de Antonio Fagundes concedida a Rosangela Patriota em 07/10/2002.

<sup>156</sup> DEL RÍOS, Jefferson. A Produção Teatral no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14, p. 64.

<sup>157</sup> Ibid., p. 62.

sucesso,<sup>158</sup> o que conduz a reflexão sobre a produção teatral no período a outro ponto, a saber, a distinção entre “teatro de arte” x “teatro comercial”.

## 2.2 – “Teatro Comercial”, “Broadway” ou seja lá isso o que queira dizer...

Os termos em que essa distinção é estabelecida podem ser vislumbrados a partir de um depoimento que Antonio Fagundes publicou na sessão “Espaço Livre” no terceiro número do jornal da C.E.R. de jul/ago de 1987:

Esse espaço sempre foi destinado a quem quer que se interessasse por escrever sobre teatro. Eu peço desculpas por invadi-lo. Afinal, se temos todo o jornal para nos expressar, por que ocupar mais essas linhas? É que aqui quero me posicionar pessoalmente, fora de qualquer vínculo que eu possa ter com essa companhia. Quero me posicionar enquanto ator. E embora para isso, algumas vezes, eu seja obrigado a recorrer à minha experiência dentro da CER, entendo que não podia deixar de ser assim. Foram seis anos de trabalho ininterrupto e profundamente gratificante para que eu pudesse me dar ao luxo de passar por cima disso. Tenho ouvido (mais constantemente nos últimos debates com a platéia, às quartas-feiras) constantes cobranças como o fato de estarmos fazendo teatro “comercial”, no sentido de ser um teatro feito apenas para ganhar dinheiro; ou somos acusados ainda (e isso nos é atirado como uma grande ofensa) de estarmos fazendo “Broadway”, seja lá isso o que queira dizer. [...] Nosso repertório inclui peças que jamais puderam ser montadas antes no Brasil exatamente por não serem comerciais. Ninguém em sã consciência pode dizer que se monta “Cyrano de Bergerac” com o intuito de ganhar dinheiro. (Cyrano foi escrita a noventa anos e nunca tinha sido montada aqui). Ou “Carmem com Filtro” (por razões óbvias). Ou “Morte Acidental de um Anarquista” (que por coincidência ficou apenas uma semana em cartaz na Broadway). [...] E se nós fizemos sucesso com elas é, seguramente, por terem sido produzidas com esmero, com paixão. Como na Broadway, quem sabe...<sup>159</sup>

O depoimento de Antonio Fagundes, que soa como um desabafo, é tecido a partir de uma trajetória teatral consolidada, que ganha maior amplitude após quase sete anos como primeiro ator e co-produtor de uma companhia teatral estável preocupada em levar ao público um repertório diferenciado e de qualidade. A compreensão da historicidade dessa crítica que lhe é dirigida, isto é, seu caráter histórico enquanto produto de um lugar e um tempo específicos, nos permite contornar com maior nitidez o

<sup>158</sup> C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

<sup>159</sup> FAGUNDES, Antonio. Um Posicionamento. In: C.E.R. **Jornal da CER**, São Paulo, n.3, jul/ago 1987, p. 5.

tipo de olhar que é lançado sobre a empreitada do ator, de modo geral, e *Cyrano de Bergerac*, em particular, como empreendimentos culturais de uma época, interpretação que “historiza” e lhes confere um lugar periférico – quase inexistente – na história do teatro brasileiro da década de 1980.

Um primeiro exercício para compreender o lugar e o(s) sentido(s) dessa crítica consiste em apreender o modo como os conceitos “Broadway” e “Teatro Comercial” são forjados a partir de uma experiência teatral específica para significar um determinado tipo de teatro, e, mais ainda, como um antípoda de outro tipo de teatro, e a forma como essa oposição se cristaliza nas interpretações posteriores. Para tanto, é necessário retomar a experiência de formação do Teatro Americano Moderno e o modo como ele se caracteriza em oposição à Broadway<sup>160</sup> no início do século XX, para posteriormente buscar compreender como essa dicotomia ganha amplitude no teatro brasileiro e adquire significado em diferentes momentos históricos até chegar, ainda com fôlego, à década de 1980.

A “História Oficial” do Teatro Americano Moderno conta que este começou a tomar corpo inicialmente a partir da segunda década do século XX, representado pelo movimento dos “Little Theaters”, casas de espetáculos modestas (cerca de 400 lugares em média) se comparadas às grandiosas e luxuosas salas da Broadway. Segundo Iná Camargo Costa:

Tratava-se, até pela opção por bilheterias modestas, de reagir contra o comercialismo que caracterizava o teatro ali produzido e, no mesmo ímpeto, criar com o teatro moderno o próprio Teatro Norte Americano, isto é, uma dramaturgia norte americana digna desse nome, até então simplesmente “européia”, mesmo no caso dos textos assinados por americanos.<sup>161</sup>

Esse “movimento” teria sido levado a cabo por jovens norte-americanos que, a partir da terceira geração do pós Guerra Civil e da conseqüente valorização da cultura, passaram a freqüentar universidades européias onde entraram em contato com idéias modernistas, e retornaram à América imbuídos de referenciais que os permitiriam produzir o “similar nacional”.<sup>162</sup> Nesse sentido, jovens dramaturgos como Elmer Rice,

---

<sup>160</sup> Iná Camargo Costa observa que a Broadway se apresenta ao teatro norte-americano ao longo do século XX como “a questão” (ser ou não ser) devido ao fato de que ali o teatro, desde seus primórdios, sempre foi um empreendimento comercial. COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 25.

<sup>161</sup> Ibid., p. 23

<sup>162</sup> Camargo Costa observa que essa explicação é “idílica” e “pressupõe a própria mitologia da formação histórica do país. Na verdade, a tese da autora procura resgatar uma “história heterogênea” de formação do teatro americano moderno em contraposição a essa “história oficial”. Nessa perspectiva, os imigrantes

Eugene O’Neil, John Howard Lawson, dentre outros, juntamente com empresários como Winthrop Ames<sup>163</sup>, vão propor caminhos “alternativos” para o teatro norte americano em oposição a referência da Broadway. Mas quais seriam os traços característicos dessa “referência” na visão desses jovens? A definição apresentada por Iná Camargo Costa nos ajuda a delinear o problema:

Para os nossos fins é relevante a informação de que o *boom* do teatro comercial norte-americano, isto é, *a própria constituição da Broadway em principal centro de produção*, multiplicando rápida e febrilmente as suas casas de espetáculo, ocorreu justamente nos anos que vão de 1900 a 1928. A quebra da Bolsa de Wall Street e a Depressão marcam o fim da onda de expansão, momento a partir do qual nunca mais a Broadway seria a mesma, *sem prejuízo da permanência do “padrão” essencialmente econômico*. Para além do que se produzia de mais americano, como é o caso dos musicais, encenavam-se *os grandes sucessos do teatro europeu, o que significava aos olhos dos protagonistas do movimento dos teatrinhos, espetáculos caríssimos, peças “bem feitas” muito bem produzidas, de olho apenas no retorno de bilheteria*, e com as mesmas conseqüências observadas no teatro europeu: comercialismo, *star system*, e rejeição sistemática aos modernos como Ibsen ou Tchekov.<sup>164</sup> [grifos nossos]

Nesta passagem, já começam a se formar as características impressas aos termos “Broadway” e “teatro comercial” na visão dos modernos homens de teatro norte-americanos: “Broadway”, nesse momento, passa a ser sinônimo de produções luxuosas, como os musicais americanos e os grandes sucessos do teatro europeu – é bem provável que já neste momento *Cyrano de Bergerac* figurasse no rol dos “grandes sucessos do teatro europeu”. À primeira vista, a dicotomia Broadway x Teatro Americano Moderno parece se dar exclusivamente no âmbito da produção teatral, por tudo o que foi exposto até aqui. Entretanto, um olhar mais apurado revela que essa oposição por parte dos

---

de várias nacionalidades que passaram a povoar os Estados Unidos no final do século XIX já realizavam performances “modernas” de dramaturgos como Ibsen e Gorki, por exemplo, que pavimentam o caminho de dramaturgos como Elmer Rice e Eugene O’Neill. Além disso, a autora procura resgatar a experiência de um teatro dos trabalhadores norte-americanos que, devido ao vigor da utilização do elemento político no teatro, também poder ser caracterizado como “moderno”. <sup>162</sup> COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 26.

<sup>163</sup> De acordo com o “folclore teatral americano”, Winthrop Ames é “herdeiro de fortuna proveniente de um magnata das estradas de ferro (um *robber Baron*, como se dizia), que em 1909 deu o primeiro passo do que viria a ser o movimento dos teatrinhos: construiu o New Theatre, mais tarde chamado Century. Em 1912, construiu um outro teatro, este chamado Little Theatre, dando início propriamente ao referido movimento [...]. A marca de sua atuação no panorama da Broadway pouco a pouco vai construir o traço de família do movimento: além das casas pequenas e produções mais baratas, a decisão de montar dramaturgos modernos como Bernard Shaw e Granville Baker entre os irlandeses, Ibsen e Tchekov entre os continentais e, sobretudo, criar companhias de repertório com elencos fixos, diferentemente do padrão empresarial da arregimentação de atores e demais profissionais para cada espetáculo ou temporada. Fazia também parte dos planos montar peças de dramaturgos locais minimamente identificados com os novos rumos do teatro europeu”. Ibid., p. 27.

<sup>164</sup> Ibid., p. 25-26.

modernos não se dava somente no âmbito da produção, haja vista o comentário da autora a respeito da atuação do “Theatre Guild”, grupo teatral fundado em 1919 sob a égide do movimento dos “Little Theatre”:

A novidade introduzida na prática profissional americana pelo Guild foi a da produção para assinantes, isto é, adoção da tática descoberta por Antoine em Paris para viabilizar o seu Teatro Livre. *Mas aqui o interesse era estritamente econômico*, enquanto Antoine descobrira também um meio de evitar a feroz censura da Terceira República Francesa, herdada intacta do Segundo Império, problema que o teatro americano só veio a conhecer nos anos trinta.<sup>165</sup> [grifos nossos]

A contradição é evidente: enquanto criticam acidamente o comercialismo da Broadway, os jovens grupos buscam meios “estritamente” comerciais para se viabilizar. Logo, podemos concluir que a oposição ao “padrão” Broadway não se dá de maneira mais evidente tendo por base os aspectos relativos à produção dos espetáculos, mas existe uma noção ainda mais forte no forjamento dos termos “Broadway” e “teatro comercial” que pauta a atuação dos “modernos” artistas norte-americanos.

Essa noção pode ser vislumbrada claramente no artigo “Broadway e o teatro alternativo”, que compõe a canônica obra “O Dramaturgo como Pensador” do crítico Eric Bentley, publicada em 1946, cujo subtítulo, “um estudo da Dramaturgia nos tempos modernos”, revela seu conteúdo crítico. Após discorrer sobre a atuação e contribuição de dramaturgos como Pirandello, Ibsen, Strindberg, Wagner, Sartre, Brecht, dentre outros, Bentley realiza uma espécie de balanço sobre o estado “atual” do drama na conjuntura artística norte-americana desde o início do século XX. O diagnóstico, na perspectiva do crítico, não poderia ser mais desanimador: para ele, o desenvolvimento de um público consumidor de arte formado por uma classe média “praticamente iletrada”, somado à industrialização e à entrada inexorável do capitalismo na arte, produziu efeitos devastadores, traduzidos pelo crítico como um subsequente embrutecimento do gosto, ou seja, a massificação do consumo de arte teria produzido sua degradação, fenômeno caracterizado pela formação da indústria do entretenimento:

O entretenimento significa a redenção do tempo de lazer através de uma agradável estimulação dos sentidos e daquele pequeno setor do cérebro que reage imediatamente às piadas mais simples. A diversão é uma indústria infinitamente complexa devotada à evocação das reações mais cruas. Em sua forma moderna, pressupõe uma platéia que já se encontra cansada, inclinada a aborrecer-se, possivelmente não educada e certamente inculta, ainda que não totalmente iliterata, que já conhece aquele segmento do conhecimento e da sensibilidade

---

<sup>165</sup> COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 27-28

que é dada pelo rádio e pela imprensa. O poder do entretenimento na vida moderna é demonstrado pelo fato de que até mesmo a informação cultural que se pressuponha existir nele é adquirida através dele mesmo, pois o que são a reportagem e a propaganda moderna se não o uso hábil do método histriônico nas esferas comerciais, políticas e educacionais? Hoje em dia, toda informação deve ser apresentada “divertidamente” e os resultados são evidentes nos noticiários de rádio e nos comerciais, na popularização dos clássicos musicais e literários, nas telas e nas escolas, onde os alunos esperam ser entretidos pelos professores. [...] No centro desses entretenimentos está o próprio símbolo da diversão, o homem-deus, o herói e o totem da civilização moderna, o astro cinematográfico.<sup>166</sup>

Nessa perspectiva, Bentley afirma que a massificação da arte, transformada em simples divertimento pela indústria do entretenimento, “representou quase que a morte de todas as artes. Como poderia a música ter esperanças de sobreviver às investidas da popularização? Qual o espaço que existiria para Beethoven num mundo onde centenas de *comunicadores* tornam sua música ‘mais divertida’ retirando-lhe a individualidade?”<sup>167</sup> O que o crítico quer evidenciar é que a cultura moderna, consumida por um público classe média que busca entretenimento “fácil” e “divertido”, requer formas artísticas menos elaboradas, e o artista, nesse contexto, é levado a “rebaixar” sua arte para sobreviver:

Para ganhar seu sustento, Shakespeare tinha, por exemplo, que adquirir uma linguagem literária altamente complexa, muito acima do que estava em uso em sua nativa Stratford; para ganhar o seu, o moderno escritor do Posto (sic) tem que desaprender qualquer coisa que possa ter aprendido dos clássicos, ou das profundezas da experiência pessoal, e adquirir o jargão vulgar, somente preenchido pelo vácuo, que maltrata a sensibilidade educada.<sup>168</sup>

Como o teatro, e sua forma mais “elevada” – o drama –, se inserem nesse contexto, “quando o entretenimento tem um monopólio da atenção do público, quando o capital ganancioso controla da mesma forma a produção e o consumo?” Bentley observa que tudo depende do que o público pede: “se o que o público ou o plutocrata exigem for degradante, não teremos então a arte dramática; isto é o que acontece na Broadway em nossos dias.”<sup>169</sup> Essa constatação conduz o autor a uma reflexão sobre o próprio caráter do público contemporâneo, a partir de uma comparação histórica:

Podemos afirmar que o drama depende de uma platéia, da experiência humana comum, da psicologia das massas; mas existem multidões e

<sup>166</sup> BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 329-330.

<sup>167</sup> Ibid., p. 331.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Ibid., p. 333.

multidões. Existe uma diferença entre uma platéia de atenienses em uma época em que os cidadãos atenienses representavam, como ouvimos dizer, um dos pontos mais altos do desenvolvimento humano e social, uma platéia para quem uma peça representava um ritmo importante, e uma multidão de pessoas mal-educadas do século vinte, que têm se sujeitado há anos a idéias semi-prontas e sensações baratas.<sup>170</sup>

Aqui, Bentley começa a contornar “a questão” (ser ou não ser) da experiência da Broadway no teatro americano durante o século XX: seu olhar elitista define “Broadway” como o lugar onde o gosto medíocre de uma platéia medíocre produz um panorama teatral degradante. Esse estilo, que promoveria a “morte” do drama “elevado”, recebe o nome de teatralismo. O crítico define o teatralismo como um “drama sem a ajuda do dramaturgo”<sup>171</sup>, ou seja, se refere a espetáculos que visam a promoção da autonomia da cena teatral, com destaque para o cenário, a iluminação e, principalmente, a performance dos atores, tudo isso orquestrado pelas mãos de um diretor, com prejuízo do significado do texto dramático. Expoentes como Max Reinhardt e Gordon Craig seriam os baluartes desse tipo de teatro que “invadiu” o teatro americano – desde a Broadway até os centros acadêmicos, passando pelas revistas especializadas – e deleitou o público ávido por entretenimento de “idéias semi-prontas e sensações baratas”. O efeito do teatralismo nas reflexões sobre o teatro norte-americano é exemplificado pelo autor da seguinte forma:

Depois de uma apresentação tocante do *Romersholt* na Escola Dramática de Yale, ouvi os estudantes teatrais comentarem tudo, menos o texto e o significado de Ibsen. Os rapazes e moças sabiam discursar sobre a iluminação, o guarda-roupa, o cenário, a atuação e a representação, mas parecia que o que estava sendo iluminado, vestido, decorado, representado e dirigido não tinha a menor importância.<sup>172</sup>

Outro aspecto que salta aos olhos nas reflexões de Eric Bentley é o caráter privilegiado do drama em relação às “pecinhas comerciais” produzidas na Broadway.<sup>173</sup> Como todo privilégio, pode ser usufruído apenas por poucos, fato do qual o movimento dos “Little Theatre” é um desdobramento:

Se acompanharmos a história do drama de alto nível desde Ibsen, descobriremos que a maior parte das peças surgidas é representada por obras destinadas a uma minoria, escritas para teatros pequenos, exigindo de seu público uma sofisticação considerável, conhecimento

<sup>170</sup> BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 333.

<sup>171</sup> Ibid., p. 337.

<sup>172</sup> Ibid., p. 341.

<sup>173</sup> Uma contradição evidente reside no fato de que vários dramaturgos modernos comentados por Bentley durante toda sua obra tiveram seus textos encenados na Broadway como Ibsen, Brecht, dentre outros.

e cultura, bem como, ainda, um domínio da política, da economia, da filosofia ou da religião, que os leitores das revistinhas populares não se dariam ao trabalho de folhear.<sup>174</sup>

A partir dessa passagem, podemos contornar com maior precisão os termos da oposição entre o drama moderno e o chamado “padrão” Broadway e o “teatro comercial” na visão de seus realizadores: não se trata de uma distinção “estritamente” econômica; além de apontar a oposição no nível da produção teatral, importa aos modernos norte-americanos salientar a diferença relativa ao **conteúdo** dos espetáculos, ou seja, se estabelece uma dicotomia cujos termos podem ser vislumbrados na oposição teatro de idéias x teatro de entretenimento, onde “teatro de idéias” significa um teatro reflexivo, crítico e político, tendo como base o texto dramático – no qual ganham destaque dramaturgos como Pirandello, Ibsen, Tchekov e Brecht, dentre outros –, e “teatro de entretenimento” significa um teatro “despretensioso” que recebe a alcunha pejorativa e preconceituosa de “Broadway” e “teatro comercial”. Nesse sentido, Bentley conclui sua reflexão com uma profissão de fé em favor do teatro moderno:

Tendo como meta a montagem de boas peças, e tomando a economia atual do teatro pelo que ela é, somos conduzidos ao “pequeno teatro” como se estivéssemos indo para casa. O termo engloba todos os tipos de teatros pequenos que escolhem a produção de peças boas, *ignorando a competição com as casas comerciais*. Pode ser um teatro de repertório permanente, que representa o ano inteiro profissionalmente. Pode ainda limitar-se a umas poucas montagens organizadas por profissionais em seu tempo livre. Pode ser o *hobby* de amadores. Pode ser parte de um *curriculum* colegial. *Todas essas formas de teatro não-comercial estão se formando em número crescente nos últimos sessenta anos, como um protesto contra o teatro comercial.*<sup>175</sup> [grifos nossos]

Tendo definido os termos sob os quais a oposição teatro moderno x teatro comercial se define na experiência crítica do teatro norte-americano, nos resta problematizar a forma como esse debate se instaura no teatro brasileiro e adquire caráter interpretativo no processo histórico de formação do mesmo até atingir o nível vislumbrado por Antonio Fagundes na década de 1980.

Na historiografia do teatro brasileiro, a discussão acerca da “função” do teatro, nos termos entretenimento x arte crítica, surge mais evidentemente nas propostas em torno de um “Teatro Brasileiro Moderno”. Nesse sentido, a chegada da modernidade aos palcos nacionais coincidiu com a superação de formas dramáticas há muito

<sup>174</sup> BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 345.

<sup>175</sup> Ibid., p. 345-346.

“inexpressivas”, fenômeno que inscreveu e cristalizou a reflexão sobre o chamado “teatro comercial” no Brasil.

Essa “superação”, segundo um dos historiadores modernos mais ilustres – Décio de Almeida Prado –, ocorreu como fruto de um processo no qual a Revolução de 30 se constitui um momento decisivo, pois marca a fundação de novas exigências “morais e artísticas”<sup>176</sup> na sociedade brasileira. O movimento de Almeida Prado, ao associar a Revolução de 30 com a mudança de paradigma no teatro nacional, não é mera ilustração: a Revolução de 30 pôs fim ao antigo regime das oligarquias e inaugurou novos tempos para o país; nessa perspectiva, o teatro também deveria sepultar seu “antigo regime” para ficar em sintonia com os novos tempos. Na reflexão do autor, é interessante observar não só o poder centralizador do fato histórico “Revolução de 30”<sup>177</sup>, mas a pertinência de associar o movimento teatral ao destino político e histórico do país, na medida em que este traria legitimidade àquele. Resta, entretanto, delimitar as características do teatro que devia ser superado para compreender o nível da “operação historiográfica” empreendida pelos modernistas na interpretação posterior. Nesse sentido, afirma o ensaísta:

Se a nossa forma era a do teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. “Rir! Rir! Rir!” – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país.<sup>178</sup>

Era contra esse estado de coisas, onde predominava o gênero comédia de costumes, que o moderno teatro brasileiro deveria levantar suas bandeiras. Além disso, a figura do ator – protagonista, ator-empresário, “astro ou estrela” – também deveria ser destituída enquanto forma mais acabada do “entretenimento”, pois “a validade do intérprete, em suma, coincidia com o seu interesse comercial. Identificar o artista, física e psicologicamente, conhecer-lhe o sestro, as manhas, era um prazer que não convinha negar às platéias”.<sup>179</sup> Como podemos observar, forja-se uma noção de “teatro comercial” pautada num teatro “voltado para o público” que, como consumidor de

<sup>176</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.14.

<sup>177</sup> Sobre esse aspecto em particular, as reflexões de Carlos Alberto Vesentini são esclarecedoras, na medida em que lança luz sobre o poder alocado no fato histórico “Revolução de 30”: “Minha intenção foi [...] mostrar o papel do fato como ponto de localização de significações e lugar onde é entrevista a realização da história, mesmo levando-se em conta uma perspectiva temporal ampla”. Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p.19.

<sup>178</sup> PRADO, 2001, op. cit., p. 20

<sup>179</sup> Ibid., p. 21.

teatro, até aquele momento, pagava ingresso “somente” para assistir o artista, independente do espetáculo representado. É nesse momento que adquire contornos, no Brasil, a crítica nos moldes do *star system*<sup>180</sup> norte-americano – que muito provavelmente foi importada da Europa na atuação de figuras como Sarah Bernhardt, dentre outras –, que, no contexto brasileiro, passa a ser utilizada para definir o gênero teatral levado a cabo por figuras como Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes, por exemplo. É esse teatro caracterizado como puro divertimento popular, voltado “somente” para a bilheteria, que recebe, no Brasil, o epíteto “teatro comercial”.

Embora a “revolução” teatral no Brasil tenha ocorrido na esteira da Revolução de 30, a década de 1930 não apresentou grandes mudanças no panorama teatral dos grandes centros, principalmente no Rio de Janeiro. Décio de Almeida Prado identifica alguns “raios de luz” na dramaturgia do período, casos de *Deus lhe Pague...* de Joracy Camargo (1932), que trouxe a cena aspectos relativos às idéias de Karl Marx, juntamente com uma crítica social mordaz; *Sexo* de Renato Vianna (1934), que propôs um outro tipo de diálogo ao denunciar a tirania sexual masculina ancorado em alguns aspectos de Freud; e *Amor...* de Oduvaldo Vianna (1933), uma reflexão sobre o divórcio e a felicidade afetiva.<sup>181</sup> Entretanto, apesar de algumas peças iniciarem uma certa ruptura com o teatro do período, o autor expõe que esses dramaturgos não conseguiram produzir uma reflexão que ultrapassasse os limites do “teatro comercial” do período:

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no do espetáculo.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> A expressão *star system* aparece no ensaio de Iná Camargo Costa, e em uma nota de rodapé ela expõe seu significado para o leitor brasileiro: “No Brasil, a idéia de *star system*, mais associada a Hollywood, não corresponde exatamente o fenômeno teatral que a expressão designava nos Estados Unidos, onde dizia respeito à exploração comercial de companhias organizadas em torno de uma estrela que normalmente acumulava a função de empresário. [...] No Brasil, as companhias de Jaime Costa, Procópio Ferreira e outras correspondem melhor àquela idéia”. COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 26.

<sup>181</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 22-25. O autor cita ainda textos dramáticos de dois dos principais expoentes do movimento modernista no Brasil, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, produzidos na década de 1930, mas que não foram encenados no mesmo período. De Oswald, ressalta *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937); de Mário, *Café* (1942), ópera que versa sobre as contradições expressas na Crise de 1929.

<sup>182</sup> Ibid., p. 22.

Terminada a década de 1930, o panorama apresentado pela historiografia revela uma inquietação no meio teatral, um anseio por mudanças.<sup>183</sup> De acordo com Décio de Almeida Prado, a década de 30 passou para o teatro brasileiro sem que o “teatro comercial” conseguisse propor soluções aceitáveis ao impacto que o cinema causou, como meio rival de diversão popular. Além disso, as propostas revolucionárias de Marx e Freud, cotejadas em determinado momento, não produziram frutos nem reflexões no palco sobre a vida brasileira. Por fim, o teatro brasileiro não soube incorporar as tendências literárias que, por outro lado, já ganhavam espaço hegemônico na poesia e no romance.<sup>184</sup> A solução para o “problema do teatro” vem em forma de antídoto:

Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: *o teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular*. A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo.

Tarefa que, por necessidade lógica e histórica, só poderia ser levada avante por pessoas que *não pertencessem aos quadros do teatro comercial*.<sup>185</sup> [grifos nossos]

Com essas palavras, Décio de Almeida Prado prepara o terreno para a “Revolução de 30” do teatro brasileiro, que ocorre em 1943, com a montagem de *Vestido de Noiva* pelo grupo amador *Os Comediantes*, texto de Nelson Rodrigues com direção do polonês Ziembinski. O referido espetáculo se torna, nas interpretações posteriores, o momento decisivo, momento de realização da história do teatro, quando o

<sup>183</sup> É importante ressaltar que a historiografia clássica do teatro brasileiro destaca o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra, criado em 1927, como uma primeira experiência “moderna” nos palcos nacionais. Também ganham destaque, na década de 1930, o Teatro do Estudante, encabeçado por Paschoal Carlos Magno e que encenou textos importantes como *Romeu e Julieta* e *Les Romanesques*, de Edmond Rostand, e o Teatro Universitário, dirigido por Jerusa Camões. A particularidade dessas experiências se encontra na concepção dos espetáculos, onde sobressai a figura do diretor e o “respeito” ao texto dramático, ambas as concepções caras aos modernistas. Sobre essas três experiências: DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

<sup>184</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 36-37.

<sup>185</sup> Ibid., p. 38. É interessante ressaltar que Décio de Almeida Prado aproveita para esboçar uma crítica ao cinema exibido no Brasil no período, seja através dos filmes importados de Hollywood – o correspondente cinematográfico do “comercialismo” na arte norte-americana –, sejam os filmes produzidos no país, sobretudo as chanchadas produzidas na Atlântida. Nesse sentido, o lugar social de onde Décio de Almeida Prado arquiteta sua interpretação mostra-se evidente, pois reflexões da mesma natureza, atinentes ao cinema, eram empreendidas por Paulo Emílio Salles Gomes, um dos parceiros de Décio no espaço da revista *Clima*. Uma reflexão sobre a atuação de Salles Gomes e a atmosfera intelectual da revista *Clima* se encontra em: SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

teatro “empolado” das divas e dos astros, proveniente do século XIX, o “teatro para rir” é, enfim, “definitivamente superado” nos palcos brasileiros.

O espetáculo *Vestido de Noiva* é apresentado pela historiografia no interior do movimento modernista brasileiro, como fruto de um “espírito de época”, onde a Associação dos Artistas Brasileiros ganha destaque. Nessa perspectiva, modernistas como Portinari, Santa Rosa, Lasar Segall, Celso Kelly, dentre outros, frequentadores da Associação, são imbuídos da preocupação em operar a transformação do teatro brasileiro a fim de atingir os novos anseios morais e artísticos da burguesia emergente. Nesse panorama, a atuação e contribuição do diretor polonês Ziembinski<sup>186</sup> – que veio ao Brasil fugido da II Guerra Mundial que assolava a Europa, e, em especial, a Polônia – junto ao grupo amador *Os Comediantes* reuniu as “condições necessárias” para a realização da “revolução”. Ainda de acordo com a historiografia tradicional, Ziembinski, Santa Rosa e Brutus Pedreira procuraram um texto nacional que servisse aos anseios modernistas do grupo e que combinasse com o estilo expressionista do diretor; encontraram, enfim, *Vestido de Noiva*, texto inédito de Nelson Rodrigues, que com a sua alternância de planos – passado, presente e inconsciente – cativou a sensibilidade de diretor e iluminador de Ziembinski e de todo o grupo (Santa Rosa ficou responsável pela cenografia).<sup>187</sup> O espetáculo foi levado ao público no fim de 1943, e sua repercussão atesta o caráter revolucionário que girava em torno de sua realização: “Após o lançamento de *Vestido de Noiva* [...] os modernistas ficaram extasiados. Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt consideravam que a peça marcaria a história do teatro brasileiro de forma revolucionária. Na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes acabaram com o acostumado teatro do diálogo empolado”.<sup>188</sup> Reflexões desta natureza acerca do impacto de *Vestido de Noiva* nos permitem problematizar a construção do fato histórico, bem como seu poder interpretativo no interior das reflexões posteriores, o que caracteriza o forjamento de uma memória histórica:

Pela obra da transubstanciação uma enorme gama de significações pode ser alocada em episódios de um dia, de um mês, convertidos em fato histórico. E isso com tal força diante das práticas sociais que soa como se fosse apenas este – o fato – responsável por todas essas implicações e decorrências capazes de anular todos os outros dias,

<sup>186</sup> Sobre a contribuição de Ziembinski ao teatro brasileiro consultar: MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

<sup>187</sup> MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 159.

<sup>188</sup> Ibid., p. 159.

como se estes fossem realmente compostos por uma rotina da qual a criação [...] se ausenta.<sup>189</sup>

Assim, 28 de dezembro de 1943, data da estréia de *Vestido de Noiva*, marca uma transformação; um antes e um depois. Pela obra da transubstanciação, a pluralidade do teatro brasileiro verificada no processo histórico de sua efetivação perde o sentido e este último é apreendido como “morte do teatro do diálogo empolado”, do “teatro enquanto mera diversão popular”, enfim, “do teatro para rir”.<sup>190</sup> Para legitimar a construção da teia interpretativa que caracteriza o fato histórico, o teatro recorre à política, e os “espectros de 30” surgem mais uma vez:

Dias depois da estréia de *Vestido de Noiva*, em 1943, a importância dessa encenação seria reconhecida até pelo presidente da República, como podemos observar através do depoimento de Nelson Rodrigues: “Meu nome estava em todos os jornais por essa época. Getúlio, impressionado, perguntou ao então ministro Capanema: ‘o que há com o teatro que os jornais só falam de teatro?’ Radiante, porque subvencionava nossa temporada, Capanema respondeu: ‘são Os Comediantes e é *Vestido de Noiva!*’”.<sup>191</sup>

A encenação de *Os Comediantes*, nesse sentido, é vista como o momento da realização da história, da efetivação do moderno teatro brasileiro. É nesse momento que as categorias de interpretação da história do teatro brasileiro se consolidam e encontram legitimidade, e a oposição “teatro arte x teatro comercial”, apenas uma dessas categorias, passa a ser pensada como ponto fundamental do repertório artístico.

Já em 1946, o crítico Daniel Caetano realiza várias entrevistas para o *Diário de Notícias*, onde a dicotomia teatro arte x teatro comercial é comentada pelos entrevistados:

Daniel Caetano pergunta à atriz e empresária Bibi Ferreira se há concessões feitas para o público na escolha do repertório. Bibi Ferreira responde que, quando as companhias privilegiam o econômico, ocorre um enfraquecimento do artístico. Mas justifica a preferência pelo teatro comercial, afirmando que “ninguém faz teatro

<sup>189</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 26-27.

<sup>190</sup> A dicotomia é posta em termos que chegam a ser maniqueístas: “Os Comediantes deram continuidade a esta proposta que, mais tarde, foi incorporada aos objetivos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O teatro ‘para rir’ não agradava ao público formado pelos diversos segmentos das classes sociais que exigiam um teatro mais reflexivo. O teatro ‘sério’ seria uma antítese do ‘teatro para rir’, calcado em improvisações e cacôs. O texto teatral passou a ser valorizado e deveria ser respeitado.” In: MAGALHÃES, Vânia. *Os Comediantes*. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 169.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

para outra coisa, senão para o público. Se este não comparecer às salas de espetáculos, tudo perde sua razão de ser.”<sup>192</sup>

É explícita a forma que assume o preconceito acerca do “teatro comercial” no diálogo envolvendo Bibi Ferreira. O entrevistador pressupõe, de antemão, que fazer concessões para o público na escolha do repertório implica em realizar um espetáculo com fins “estritamente” econômicos. Quando ela afirma que ninguém faz teatro senão para o público, que é uma das exigências para a existência do fenômeno teatral, a comentarista afirma que ela “justifica a preferência pelo teatro comercial”. Não há qualquer tipo de mediação ou reflexão sobre a **diferença** entre realizar um teatro onde o público é um agente de consideração e um teatro cujo único fim é fazer receita.

Mais adiante, o entrevistado Luís Iglesias, empresário e diretor da companhia Eva e seus Artistas, “confessou que a preocupação com o público o levou a organizar um repertório voltado para fazer rir, ‘sem imbecilizar’. Seu plano era iniciar um teatro despretensioso para conquistar o público e, depois de formar uma platéia constante, empreender ‘vão mais alto’: chegar ao teatro de arte”.<sup>193</sup> O depoimento de Luís Iglesias revela uma mudança no enfrentamento com a comédia, cujo objetivo seria “fazer rir, sem imbecilizar”, o único meio de conquistar a platéia para chegar ao teatro de arte. Os depoimentos comentados por Daniel Caetano revelam ainda outra característica que a “revitalização” do teatro brasileiro do período traz à tona: a ruptura dos artistas modernos com o público teatral, em sua acepção mais significativa. Nos depoimentos, realizar teatro de arte significa ganhar pouco dinheiro, e fazer ‘teatro para rir’ é sinônimo de sucesso de bilheteria; não há o menor esforço para compreender o significado histórico da recepção do público a espetáculos considerados “pura diversão popular”. Nesse sentido, importa-se uma concepção de público e de teatro moderno da Europa e dos Estados Unidos sem o esforço de compreender a particularidade do caso brasileiro, o que faz surgir noções e termos pejorativos e definidos preconceituosamente.

A transformação do caráter do público é um tema corrente tanto na análise dos artistas do período quanto na interpretação dos críticos. Nesse sentido, encontramos várias reflexões que enfatizam a transformação do público de teatro no Brasil, num processo lento cujo marco é a Revolução de 30, de acordo com Décio de Almeida

<sup>192</sup> MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 160.

<sup>193</sup> Ibid.

Prado. O “novo” público teatral seria formado por uma classe média de nível universitário – a Universidade de São Paulo foi fundada em 1934 – e pela alta burguesia, que ansiavam pelas últimas novidades do teatro internacional nos palcos brasileiros. Esse seria o público “ideal” na visão dos agentes históricos, público que somente poderia ser conquistado com a modernização do teatro em nível profissional, haja vista que os vários grupos teatrais que empreenderam esforços modernistas era amadores. Sobre esse aspecto, em particular, a profissionalização do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948<sup>194</sup>, pelas mãos do empresário italiano Franco Zampari, representou um novo patamar para o moderno teatro brasileiro.

É consenso que o TBC institucionalizou o Teatro Brasileiro Moderno criando um “padrão” para seus espetáculos nos moldes do teatro moderno europeu, pois, em seu início, contou com vários profissionais de alto nível provenientes de países europeus envolvidos na guerra, caso de Adolfo Celi, Aldo Calvo, Gianni Ratto, entre os italianos, e do próprio Ziembinski. O primeiro espetáculo profissional do TBC foi *Nick Bar...Álcool, Brinquedos, Ambições*, tradução de *The Time of Your Life* do norte-americano William Saroyan, com direção de Adolfo Celi em 1949. Nos seus dezesseis anos como teatro profissional em São Paulo sob a administração de Franco Zampari, o TBC contou com diretores, técnicos, atores e atrizes que se tornaram referência no país, acompanhando o fato de que o próprio TBC se tornou uma referência, devido à qualidade de seus espetáculos e os projetos artísticos desenvolvidos. A sua trajetória, entretanto, foi marcada por vários altos e baixos, sucessos e fracassos, grandes bilheteria e espetáculos com déficit comercial, como acontece com praticamente todas as iniciativas teatrais que levam adiante um projeto cultural de longo prazo no Brasil. Não obstante chama a atenção a contradição que envolve o TBC na reflexão central entre teatro de arte x teatro comercial nas apreciações críticas que se transubstanciaram em interpretação histórica do teatro brasileiro. Ao mesmo tempo em que é tomado como primazia do teatro moderno no Brasil, o momento de sua institucionalização e profissionalização, o TBC é taxado como uma das formas mais acabadas do comercialismo no teatro. Essa interpretação ganha força e amplitude principalmente no final dos anos de 1950 e 60, quando a atuação de artistas engajados num teatro político de esquerda, popular e revolucionário, vai ver e taxar o TBC como um teatro essencialmente burguês, feito para um público burguês, ainda que reconheçam sua

---

<sup>194</sup> Sobre a fundação e história do TBC consultar: GUZIK, Alberto. **TBC - crônica de um sonho**: o teatro brasileiro de comédia, 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986.

importância histórica para o teatro no país. A distinção que se configura nesses termos surge a partir de uma aparente reflexão ideológica, onde o teatro burguês do TBC – com vistas ao lucro e acumulação de capital como todo empreendimento burguês, na visão daqueles homens e mulheres de teatro – surge como representação cultural de uma classe que busca hegemonia política e econômica. Nesse sentido, o combate à burguesia nos planos político e social, significava também um combate no âmbito artístico, onde a herança do TBC deveria ser muito bem pontuada<sup>195</sup> de forma a salientar as diferenças existentes entre eles, num momento em que fazer teatro estava intimamente ligado a fazer política.

Sob muitos aspectos, críticas e estereótipos da mesma natureza foram direcionados às companhias de atores contemporâneas ao TBC – majoritariamente formadas por artistas advindos do teatro da Rua Major Diogo. Teatro burguês, teatro comercial, teatro esteticista e culturalista, etc. foram conceitos por vezes utilizados para definir o teatro produzido por essas companhias. Um olhar mais atento revela, no entanto, que tais definições obscurecem o significado histórico e artístico dessas iniciativas. A historiadora Tânia Brandão refuta essas simplificações ao afirmar que as companhias “foram decisivas para a divulgação e afirmação de uma nova forma de ver e fazer teatro no país, que se convencionou chamar de moderna, e se tornou moeda corrente no mercado”.<sup>196</sup> Recortando com precisão o problema, a autora afirma:

Antes de mais nada, o tema significa a implantação efetiva do mercado teatral capitalista brasileiro. Uma espécie de convivência da cultura com o comércio. Portanto, o objetivo não é o de fazer uma apologia do mesmo, uma redução das particularidades dessas companhias, negando suas identidades. Ao contrário, o que se pretende é revelar que elas são, no mínimo, realidades diferenciadas de uma época comum, de extrema fertilidade.<sup>197</sup>

Desse modo, evidencia-se a historicidade de iniciativas importantes do teatro brasileiro que contribuíram para consolidá-lo tanto artística quanto administrativamente.<sup>198</sup> Na verdade, o que se encontra no horizonte da análise de Tânia

---

<sup>195</sup> É importante pontuar que o surgimento do teatro de Arena se deu dentro dos limites do Teatro Brasileiro de Comédia, com a peça *Demorado Adeus* de José Renato em 1953, espetáculo que consolidou a proposta de um teatro de arena. MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. S.I.: Proposta Editorial Ltda, 1982, p. 24.

<sup>196</sup> BRANDÃO, Tânia. As Modernas Companhias de Atores. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 211.

<sup>197</sup> Ibid., p. 211.

<sup>198</sup> Na ocasião da organização da Companhia Tônia-Celi-Autran, por exemplo, Adolfo Celi escreveu um documento onde explicava o modo como o empreendimento seria organizado: “A companhia compõem-se de três sócios: Sra. Tônia Carrero, Sr. Adolfo Celi, Sr. Paulo Autran, e, dos três, Adolfo Celi exerce as

Brandão é a atualidade do tema, ou seja, as modernas companhias de atores são parte fundamental de um processo no teatro brasileiro em que os artistas são o dínamo do fenômeno teatral tanto no que tange a criação artística quanto as formas de viabilidade financeira e a produção dos espetáculos. Para legitimar esse argumento, a autora recorta um depoimento da atriz Fernanda Montenegro (então integrante do Teatro dos Sete) onde ela afirma categoricamente que “quem faz o teatro brasileiro é o ator, desde João Caetano”, e que o TBC foi uma experiência de mecenato cultural completamente estranha aos palcos brasileiros.<sup>199</sup> Posto isso, Tânia Brandão faz um rápido levantamento de empreendimentos mais recentes que comprovam o argumento de Fernanda Montenegro:

Atualmente, se bem que nunca mais tenha existido uma atmosfera comparável com aquela vigente durante a primeira modernidade, há um clima, também, de redução das condições de trabalho no palco. Companhias fixas tais como as lideradas por Antonio Fagundes e Walmor Chagas fecharam suas portas; um grupo-companhia como o Tapa necessitou migrar do Rio de Janeiro para São Paulo, para continuar existindo, e seus principais líderes levaram algum tempo para poder “viver de teatro”.<sup>200</sup>

Os argumentos da autora são interessantes e contribuem para compreender a produção teatral no Brasil numa perspectiva histórica mais ampla. No entanto, ao situar as companhias de atores da década de 1950 no processo histórico, a historiadora não consegue se desvencilhar da “teia do fato” a qual aludimos anteriormente. Para ela, as companhias de atores devem ser situadas historicamente como uma espécie de desfecho do processo de instauração da modernidade nos palcos brasileiros. Assim, podemos perceber que a história do teatro brasileiro é retratada como um rio que flui em direção ao mar, e as rupturas e descontinuidades, isto é, a pluralidade de seu processo histórico, parecem não existir; tudo conflui para dar sentido ao processo histórico. Neste jogo, a

---

funções de diretor geral da companhia nos seus dois diferentes ramos: o artístico e o administrativo. Existem por isso o Vice-Diretor Artístico, Sr. Benedito Corsi, e o Vice-Diretor Administrativo, Sr. Geraldo Matheus. As funções do vice-diretor artístico são: substituir o diretor nos ensaios na ausência deste; a preparação dos elementos secundários e dos figurantes; funções disciplinares; a coordenação dos ensaios e dos espetáculos; a preparação dos efeitos técnicos; o controle sobre a execução dos cenários e das roupas, seguindo a orientação do cenógrafo e do figurinista. As funções do vice-diretor administrativo são, além do controle financeiro e do movimento de caixa da companhia: a planificação e organização da publicidade; a preparação dos orçamentos e a responsabilidade dos mesmos uma vez aprovados; a preparação dos contratos e a compilação de estatísticas e de média de afluência; contratos com as casas de espetáculos; a organização e planificação das viagens, sendo também o representante oficial da companhia nas suas relações públicas: imprensa escrita e falada, organismos governamentais ou jurídicos, congregações, clubes etc.” In: ALMEIDA, Maria Inez Barros de. **Panorama Visto do Rio: Cia. Tônia-Celi-Autran**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 33-34.

<sup>199</sup> MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 213.

<sup>200</sup> Ibid.

necessidade de pontuar o momento de realização da história surge novamente, e o espectro da “revolução de 30” do teatro brasileiro é retomado para legitimar o lugar das modernas companhias de atores:

É preciso ainda reconhecer que o processo histórico, se não determinou a afirmação social contínua de um teatro moderno forte e sólido, mesmo assim viabilizou a ocorrência de uma autêntica revolução teatral – o que se chama, em geral, teatro moderno –, revolução essa de que as companhias de atores são, digamos, uma espécie de desfecho. Essa revolução foi detonada pelo grupo Os Comediantes, amador, e instituída como fato de mercado pelo TBC, por sinal, como já se viu, amador nos seus primeiros momentos. [...] A extensão da revolução não foi pequena. É necessário dimensioná-la, pois permite delinear a importância histórica das companhias de atores e esclarecer uma primeira relação de descendência entre elas e o TBC. Efetivamente, o que se derrotou foi o teatro do século XIX, das divas, que permanecia vivo e em atividade, apesar de seu esgotamento enquanto proposta cultural.<sup>201</sup>

Ainda que a década de 1950 tenha sido um período fulcral para a consolidação do teatro profissional no Brasil, os debates em torno do tema da produção teatral ganham ânimo revigorado na década de 1970, principalmente na experiência dos grupos de teatro que vislumbraram novas formas de atuação no palco e fora dele. Durante os anos de maior efervescência de atuação dos grupos – mais precisamente de 1974 a 1978, segundo a literatura –, os grupos pautaram-se em uma idéia de oposição ao “teatro de empresa”, símbolo mais acabado do capitalismo na arte, na visão dos envolvidos com a atividade grupal. Essa noção foi comumente vislumbrada nos seguintes termos:

Repetidamente, a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida. No caso do teatro, que é por natureza uma arte produzida por várias pessoas, a empresa teatral funcionou durante muito tempo como uma organização intermediária, que adapta esse produto coletivo às exigências do modelo econômico capitalista. No caso do teatro, a empresa participa da natureza de qualquer núcleo de produção que trabalhe com produtos essencialmente diferentes, como sapatos ou enlatados. Uma empresa teatral precisa do dono do capital, de assalariados e de intermediários que se encarregam de vincular o produto ao mercado consumidor.<sup>202</sup>

Essa passagem é parte de um texto de Mariângela Alves de Lima em que ela realiza uma espécie de balanço do teatro da década de 70 sob o prisma da produção

<sup>201</sup> BRANDÃO, Tânia. As Modernas Companhias de Atores. In: BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 215.

<sup>202</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Quem Faz o Teatro. In: ARRABAL, José. (org.) **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980, p. 45.

teatral. Em primeiro lugar, é preciso observar que a referida década é tomada como um dos períodos mais difíceis e escassos da história recente do teatro brasileiro. Empreendimentos importantes como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina de São Paulo/SP, que haviam se tornado referências de atuação, encerraram suas atividades no início da década. Desse modo, o teatro profissional, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, se restringia a montagens isoladas que não se constituíam em projetos duradouros. É nesse panorama que os grupos teatrais serão interpretados como raios de esperança por oferecer novos caminhos ao teatro brasileiro. Mas que caminhos seriam esses?

No dia 10 de julho de 1974, estréia em São Paulo, na sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, *O que você vai ser quando crescer?* Nos créditos da produção, a marca que se transformaria em tendência no decorrer da década de 70: “criação coletiva do Royal Bexiga’s Company”, um grupo cooperativo de teatro. Formado em princípios de 1972 a partir da reunião de alguns colegas de turma da Escola de Arte Dramática – Jandira Martini, Vicente Tuttoilmondo, Eliana Rocha e Ney Latorraca, aos quais se juntaram Ileana Kwasinski e Francarlos Reis, dois atores profissionais –, o grupo já apresentava características que definiram uma prática teatral freqüente na década de 70. Em primeiro lugar, a criação em equipe, que dividia entre seus membros a coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos. [...] Outra característica definidora da tendência aparecia no esquema de produção. O grupo não era financiado por ninguém, subsistindo através de uma firma que funcionava em sistema cooperativado, com a sociedade dividida em seis cotas idênticas, repartidas entre os sócios, de cuja assinatura conjunta dependia o funcionamento burocrático e comercial da equipe.<sup>203</sup>

Em meio às dificuldades de produção encontradas durante a década de 70, quando ainda fazer teatro era sinônimo de grandes incertezas devido ao refluxo do embate com a censura, a produção por cooperativa se apresentou como uma solução interessante para vários artistas, profissionais e amadores, que desejavam manter viva a “chama” do teatro. Nesse sistema, várias iniciativas demonstraram vigor criativo interessante, sendo responsáveis por espetáculos importantes como *Hoje é Dia de Rock*, texto de José Vicente e produção do Teatro Ipanema em 1971, *Trate-me Leão*, produção coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone em 1977, dentre outras peças que marcaram o panorama teatral do período.

O que chama a atenção, no entanto, é que vários críticos e historiadores do teatro, quando realizam um balanço histórico da década de 70, vêm na produção dos grupos teatrais a **única** forma de produção digna de reconhecimento, pois

<sup>203</sup> FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais** – Anos 70. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000, p. 21.

representariam, aparentemente, uma reação contra o capitalismo na arte, cuja forma mais acabada seria vislumbrada na atuação dos empresários. Pesquisadores importantes, como as já citadas Mariângela Alves de Lima e Sílvia Fernandes, e outros como José Arrabal e Edélcio Mostaço, empreendem no início da década de 80 uma verdadeira cruzada contra o teatro que eles definem como “comercial”. Segundo Rosangela Patriota:

As análises de Lima e Arrabal são polêmicas e um estudo mais aprofundado envolveria diferentes níveis de reflexão, especialmente aquele que remete a discussões atinentes à *estética da recepção*. Contudo, interessa aqui ressaltar o fato de que suas idéias tornaram-se referências para reflexões sobre o teatro dos anos 1970. Elas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia, a partir da qual as *propostas alternativas* e/ou os *grupos independentes* foram as respostas políticas ao arbítrio daquela conjuntura, por intermédio do debate acerca das condições de produção dessas montagens como contraponto a um teatro de empresário apresentado no centro das cidades [São Paulo e do Rio de Janeiro] em detrimento das periferias. Daí nasceu uma oposição que, até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: *teatro comercial* x *teatro de vanguarda* e/ou *teatro de idéias*. Todavia, essas concepções foram elaboradas a partir do processo criativo e não pelo campo de circulação das obras.<sup>204</sup>

Desse modo, podemos perceber que esses críticos e pesquisadores compactuam com uma visão criada no interior dos próprios grupos – o Royal Bexiga’s Company, por exemplo, é uma sátira clara à Royal Shakespeare Company – que, dessa maneira, transformam suas respectivas memórias em lugares de interpretação histórica. Para esses grupos, produzir de forma coletiva, com as funções artísticas e administrativas sendo divididas por todos os integrantes, significava, dentre outras coisas, romper com o individualismo característico das produções do teatro brasileiro, especialmente com aquelas pautadas por espetáculos grandiosos montados sob a batuta de um diretor consagrado contratado por um empresário, produções que, na visão dos grupos, tinham a única intenção de angariar lucros. A reflexão realizada pelos grupos em torno da produção teatral nesses termos, no entanto, em nenhum momento leva em consideração que os espetáculos produzidos em cooperativa, como mercadoria, também estão inseridos no mercado capitalista, ou seja, são comercializados no mesmo sistema de compra e venda de ingressos dos espetáculos chamados de “comerciais”. *Hoje é Dia de*

<sup>204</sup> PATRIOTA, Rosangela. **Notas Sobre a História e a Historiografia do Teatro Brasileiro dos Anos 1970**. S.I., p. 2-3. Disponível em: [http://74.125.155.132/scholar?q=cache:rVkefBhNv4cJ:scholar.google.com/+Notas+Sobre+a+Hist%C3%B3ria+e+a+Historiografia+do+Teatro+Brasileiro+dos+Anos+1970&hl=pt-BR&as\\_sdt=2000](http://74.125.155.132/scholar?q=cache:rVkefBhNv4cJ:scholar.google.com/+Notas+Sobre+a+Hist%C3%B3ria+e+a+Historiografia+do+Teatro+Brasileiro+dos+Anos+1970&hl=pt-BR&as_sdt=2000).

*Rock*, por exemplo, foi um dos maiores sucessos de bilheteria da década, permanecendo em cartaz por mais de dois anos, mas o quanto o espetáculo gerou de lucro para seus realizadores parece ser um fator desconsiderável, na medida em que o espetáculo cumpriu a sua função artística de “renovação” da linguagem teatral e de reflexão filosófica – como um dos ícones da contracultura no Brasil.

O “clima” que rondava a classe teatral durante esse período de mudanças e incertezas durante a década de 70 pode ser apreendido num episódio envolvendo o próprio diretor de *Cyrano*, Flávio Rangel. Em 1974, após uma temporada em Nova Iorque, Flávio foi convidado por Adolpho Bloch para ocupar o luxuoso teatro anexo ao edifício da Manchete de forma permanente. O diretor aceitou o desafio e resolveu encenar um musical de grande sucesso que havia assistido na Broadway no ano anterior, *Pippin*, de Roger Hirson. A perspectiva de comandar um grupo permanente, com repertório definido com antecedência, dentro de uma linha coerente, animava Flávio Rangel, principalmente devido ao fato de que o projeto receberia todo o suporte que um grande empresário, a infra-estrutura de um aglomerado jornalístico poderoso e uma casa de espetáculos de ótima qualidade podem oferecer. O Teatro Adolpho Bloch possuía corredores de mármore, dois grandes camarins, moderno equipamento de iluminação e apresentava as melhores acomodações tanto para o público quanto para os artistas. Respalado por toda essa estrutura, Flávio partiu para a produção do espetáculo:

A produção era anunciada como a mais cara já realizada no Brasil: 20 atores, 25 músicos, 33 técnicos. Aylton Escobar encarregou-se da direção musical e alternava-se na regência da orquestra com o maestro Murilo Alvarenga. Por contrato, Flávio tinha comprado, da montagem original, os direitos autorais do texto de Roger Hirson e das músicas e letras de Stephen Schwartz (autor de outro famoso musical da Broadway, *Godspell*), dos figurinos de Patricia Zipprodt e da coreografia de Bobo Fosse, que estava muito famoso no Brasil, por sua direção do filme *Cabaret*, sucesso recente. Na impossibilidade de trazer o próprio, Flávio importou de Nova Iorque um dos assistentes dele, Gene Foote, que havia feito o mesmo trabalho na montagem de *Pippin* em Londres. Como achava que os figurinos precisavam de uma adaptação para o gosto brasileiro, chamou Kalma Murtinho. Cenários e direção seriam criados aqui, especialmente para a montagem brasileira.<sup>205</sup>

Como podemos perceber, a montagem de *Pippin* possuía todos os ingredientes necessários para ser taxada como “teatro comercial”, com o único intuito de produzir lucro: musical da Broadway, financiado por um poderoso complexo jornalístico, num

---

<sup>205</sup> SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 239.

teatro de grandes proporções, com todos os ingredientes de um entretenimento de alto nível. O requinte da produção requeria um investimento consistente, que Adolpho Bloch, apreciador de teatro que era, garantia sem maiores problemas. Por fim, a história de Pepino, filho de Carlos Magno, que corre o mundo para compreender o “sentido da vida”, foi um grande sucesso de público, aclamado principalmente pela platéia jovem afinada com os referenciais da juventude internacional. No entanto, a apreciação crítica do espetáculo não deixou de pontuar o caráter “comercial” do espetáculo, como demonstra o artigo de Yan Michalski, intitulado *Metafísica do Consumo*. Após tecer considerações ácidas contra o trabalho e os referenciais de Flávio Rangel, o crítico afirma que “expressões de entusiasmo tão incondicional, aplicadas a um *produto de puro consumo comercial*, parece indicar um processo de inversão de valores que talvez possa ser interpretado como um triste reflexo da desorientação que caracteriza o teatro brasileiro nos dias que correm”.<sup>206</sup> [grifos nossos] Comentários dessa natureza irritaram profundamente o diretor, que publicou uma resposta em forma de artigo para o *Pasquim* – no qual trabalhou como colaborador vários anos –, cujos termos não vêm ao caso serem destacados. Mais tarde, em outro depoimento, Flávio afirmou: “para aqueles que acham que eu me vendi, um ano depois vinte e cinco mil cruzeiros [montante que recebeu na ocasião da encenação de *Pippin*] não era nada. Eu perdi dinheiro nessa peça, porque era um contrato de exclusividade”.<sup>207</sup> Em outro momento, surge a informação de que Adolpho Bloch vetou a excursão do espetáculo pelo país, pois os altos custos operacionais haviam deixado o espetáculo “no vermelho”, apesar da lotação máxima em quase todas as seções.<sup>208</sup>

Sob muitos aspectos, as trajetórias de Flávio Rangel e Antonio Fagundes como artistas e produtores teatrais possuem vários pontos de toque, e esse episódio no qual Flávio acabou estigmatizado de “vendido” tem muito em comum com as críticas dirigidas ao ator na ocasião da C.E.R. Outro fator congruente na trajetória de ambos é o reconhecimento absoluto por parte do público, o que caracteriza o sucesso, fator que contribui para a elaboração de críticas onde os termos “comercial” e “teatrão” são utilizados para definir o trabalho de ambos. Sobre esse aspecto, o diretor declarou:

Existe no Brasil um preconceito contra a comédia. Essa é uma peça [*Tudo bem no ano que vem*, de Bernard Slade] que foi montada na Broadway e que ganhou o prêmio de melhor peça do ano (o Pulitzer).

<sup>206</sup> SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 243.

<sup>207</sup> Ibid., p. 245.

<sup>208</sup> Ibid., p. 252.

É muito bem feita. Mas aqui você tem esse preconceito contra o que se chama teatro comercial. Eu parto do princípio que qualquer teatro profissional é um teatro comercial. Na medida em que ele venda um ingresso na bilheteria, ele é comercial. Pode ser Shakespeare e ganhar muito dinheiro, Molière também, Ibsen também, Bernard Shaw também. Nessa altura, eu falei: “Bom, não posso me preocupar com a opinião dos outros, eu é que tenho que pagar o supermercado no final do mês. Posso viver da minha profissão”. Isso que eu quero dizer para o leitor de 18 anos que esteja pensando em fazer teatro e fazer arte no Brasil. Ele tem que lutar contra muita coisa e o preconceito de que, segundo a ética brasileira, é proibido ganhar dinheiro. Você ganhar dinheiro com a sua profissão, honestamente, é um crime. Então, todo mundo no Brasil que ganha muito dinheiro com a sua profissão é muito atacado. O que é um erro grave, porque você pode fazer mais bem feita uma peça do Bernard Slade do que uma peça do Shakespeare. E por outro lado, eu já vi isso acontecer: uma peça do Shakespeare ganhar muito mais dinheiro que um *vaudeville* francês. Não há nada que decida isso até a hora da estréia. Então você nunca sabe se o que você está fazendo é teatro comercial ou não.<sup>209</sup>

Um olhar mais atento sobre a questão revela que a oposição teatro de grupo x teatro de empresa que caracteriza a década de 70 na historiografia é fruto, na verdade, de reflexões sobre os critérios de subvenção do Estado autoritário, via Serviço Nacional de Teatro, a produções teatrais durante a década, critérios que se embasam em um pacto firmado entre o estado, empresários e vários artistas. Edécio Mostaço, por exemplo, vê, já no final da década de 60 na atuação de Oduvaldo Vianna Filho<sup>210</sup> e Paulo Pontes,

<sup>209</sup> SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 239.

<sup>210</sup> Sobre o posicionamento de Vianinha, nesse período, Rosangela Patriota demonstra que o dramaturgo seguiu as orientações do PCB no embate de posicionamentos entre a resistência democrática e a luta armada contra a ditadura, sendo que se alinhou com a primeira perspectiva. Consequentemente advogou por uma arte que buscasse atingir o maior número de pessoas, de modo a “ganha-las para a ação unida contra a ditadura, sendo que seu trabalho na televisão reflete um pouco esse sentimento. Desse modo, Vianinha procurou responder às inquietações políticas e culturais de seu tempo, em referência ao artigo que publicou na *Revista Civilização Brasileira*, em julho de 1968, intitulado “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. Nesse artigo, Vianinha revê a trajetória histórica do teatro brasileiro desde o TBC e conclama os artistas à união em prol de um “interesse geral”, a saber, a sobrevivência do teatro no Brasil. Nesse sentido, Vianinha expôs que “a noção de luta entre ‘teatro de esquerda’, ‘teatro esteticista’ e ‘teatro comercial’ se esvaía diante da pressão que eles vinham sofrendo. Verificou que os espetáculos não podiam tornar-se grandes ‘laboratórios’, já que era preciso estar atento para as condições comerciais, ter atrativos para o público. Por isso, ele afirmou que o teatro não era feito por um bando de neuróticos, mas profissionais que tinham a tarefa de montar oitenta a cem espetáculos por ano, no eixo Rio-São Paulo, sem praticamente subvenção alguma. Observou ainda que o espetáculo teatral era uma mercadoria industrializável, que estava sendo submetido a um processo de extinção. Para corroborar sua afirmação, apresentou dados mostrando que proporcionalmente ao número de habitantes o número de poltronas diminuiu, e nesse sentido, continuar existindo era uma vitória da cultura nesse país. Por esse motivo, defendeu a criação de uma associação de empresários, o fortalecimento do sindicato, debates e trocas de experiências, porque, em sua opinião, ‘a deliberada ignorância de alguns acontecimentos passa a existir para poder permitir a continuidade de posições radicalizadas’”. O posicionamento do dramaturgo revela um grande esforço em compreender os processos e questões que se desdobravam na passagem dos anos 60 para 70, esforço que se refletiu em suas produções no período como *A Longa Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970) e *Allegro Desbum* (1973), peças que discutem temas como a indústria cultural e a

uma tentativa de aproximação que teria o sentido de cortejar os subsídios oficiais e as empresas de produção, dando início a um processo de incorporação do nacional-popular pelo estado.<sup>211</sup> Nesse sentido, a fundação da ACET (Associação Carioca dos Empresários Teatrais), em 1969, e da APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos do Estado de São Paulo), três anos depois, seriam iniciativas para organizar e legitimar um plano de ação que teria como finalidade “abocanhar” as fatias distribuídas pelo estado para a cultura. Essa relação ganha fôlego em 1974 quando Orlando Miranda é indicado para a diretoria do SNT; sua gestão – que na visão dos grupos teatrais, favorecia os grandes empresários e impedia os grupos de se viabilizarem por meio do financiamento estatal – que se estende até 1981, revestiu-se, segundo Mostaço, “de particular ênfase porque, pela primeira vez no Brasil, foi criada uma política nacional para o teatro, de forma abrangente e coerente”, que seria a consolidação da via legal de manifestação da hegemonia cultural (nacional-popular).<sup>212</sup>

Em 1975, o Ministério da Cultura, sob a gestão do ministro Ney Braga, aprova a “Política Nacional de Cultura”, cujos desdobramentos são analisados pelo historiador da seguinte maneira:

Como se vê, no âmago dessa política evidenciam-se as suas componentes à capitalização, estimulando a livre concorrência e criando um protecionismo àquelas iniciativas selecionadas pela qualidade, que é explicitamente sinonimada como o tradicional (isto é, o oposto de inovação).<sup>213</sup>

Por esses motivos, os grupos teatrais do período vão se colocar radicalmente contra qualquer manifestação contemplada pela Política Nacional de Cultura e pelo SNT, e sua atuação vai ser interpretada depois como um ponto de cisão contra o pacto estabelecido entre o nacional-popular e o estado autoritário. As empresas teatrais serão vistas como os lugares onde essa arte “afinada com os interesses reacionários do Estado” vai se desenvolver: “Assim, da empresa teatral só pode nascer uma arte

---

publicidade e seu impacto social. Cf. PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 119-134. Desse modo, compreender a trajetória de Vianinha somente como uma tentativa de angariar verbas estatais é um reducionismo grave, que desconsidera uma das contribuições mais importantes da história do teatro no Brasil.

<sup>211</sup> MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. S. I.: Proposta Editorial Ltda, 1982, p. 169.

<sup>212</sup> Ibid., p. 170.

<sup>213</sup> Ibid., p. 171.

retrógrada, porque conivente com as linhas predominantes de uma história que já deveria ser passada”.<sup>214</sup>

Este processo é vislumbrado por outros setores culturais de forma bastante diferente. O historiador Marcos Napolitano observa que o período pós-AI-5, na história da música brasileira, representa um contraditório momento em que, se por um lado, há um arrefecimento nas produções musicais “emepebistas” e tropicalistas – principais representantes da música de protesto – provocado pelo exílio de seus principais expoentes (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, etc.), por outro, se consolida a entrada violenta da indústria cultural na delimitação do mercado fonográfico. De acordo com Napolitano:

Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, portanto, uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que *não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem para o surgimento de novos gêneros e estilos*, ao menos a partir de 1972. Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de “maldito” (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. Muitas carreiras até se alimentavam deste estigma, mas no geral não era um rótulo desejado, pois informava o posicionamento da indústria e do público em relação ao artista estigmatizado.<sup>215</sup> [grifos nossos]

Nota-se, nessa passagem, que a recusa ao experimentalismo – que Edécio Mostaço destaca como diretriz do “Plano Nacional de Cultura” de 1975 – já se configurava como uma tendência determinada pelo próprio mercado distribuidor de cultura no início da década de 1970. No caso específico da música, a década de 1970 é o período onde se consolida, ao nível de mercado, a sigla MPB – já utilizada para definir gêneros tão distintos como a música romântica, a música nordestina, mineira, o samba e, até mesmo, o brega – que de gênero musical na década de 1960 passou a ser utilizada como um “complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil”<sup>216</sup> na década de 1970, sobretudo a partir de 1975, quando a relativa “abertura” política alçou a MPB ao topo do mercado cultural. Na esteira do sucesso comercial da MPB, a exploração do

<sup>214</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Quem Faz o Teatro. In: ARRABAL, José. (org.) **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980, p. 45.

<sup>215</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 70.

<sup>216</sup> Ibid., p. 72.

culto à personalidade desenvolve-se freneticamente, processo refletido já no final da década de 60 no espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque com direção de José Celso Martinez Correa em 1968.<sup>217</sup>

O caso do cinema é mais expressivo, pois a produção dos filmes é sensivelmente mais cara, e o cinema brasileiro é alvo da concorrência com os filmes estrangeiros, principalmente os hollywoodianos, no mercado distribuidor nacional – fato que demonstra o impacto do mercado nas reflexões culturais no período. Esses dois fatores são os principais responsáveis pela reivindicação histórica<sup>218</sup> dos cineastas por efetivo apoio estatal para a produção das películas. Nesse sentido, a década de 70 representa um período de redefinições, principalmente durante o governo Geisel, que destinou recursos expressivos para o cinema, seja através do Ministério da Educação, seja através da Embrafilme que, em 1973, passou a atuar como co-produtora dos filmes, fato que contribuiu principalmente para a melhoria da distribuição dos filmes no mercado nacional. A grande maioria desses recursos foi utilizada pelos cineastas comprometidos com um cinema de oposição ao governo ditatorial, contradição amortizada pelos cineastas com o discurso de que eram contra “o governo”, mas que era dever do Estado apoiar o cinema nacional. Além disso, os cineastas insistiam na recusa de qualquer “dirigismo” por parte do governo, dizendo que a intervenção da Embrafilme se dava apenas no nível técnico, discurso analisado por Jean-Claude Bernardet da seguinte forma:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico.<sup>219</sup>

Jean-Claude Bernardet observa que em alguns casos os filmes produzidos com recursos estatais conseguiam manter a reflexão crítica em nível satisfatório, o que ele denomina como “espaço legal”, caso de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade,

<sup>217</sup> Sobre esse espetáculo consultar: CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968)**. 177 f. 2006. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

<sup>218</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Novo ator: o Estado. In: **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

<sup>219</sup> Ibid., p. 45.

1972)<sup>220</sup>, produzido como “filme histórico” encomendado pelo Ministério da Educação para o sesquicentenário da Independência que “não contribui para uma visão pomposa e heróica da História do Brasil, em que o povo seria liderado por heróis que expressam fielmente suas vontades”.<sup>221</sup> Muito pelo contrário, Joaquim Pedro de Andrade produz um filme onde o povo está ausente e são os anti-heróis (traidores) que costuram a narrativa. O caso de *Os Inconfidentes*, nesse sentido:

Este filme, que pode ser considerado à primeira vista fora do espaço legal, parece-me ao contrário dar uma dimensão desse espaço porque, por mais que ele invirta a proposta feita pelo poder, ele se situa basicamente ao nível da resposta, ou da contraproposta; não é ele que determina a área da discussão; ele diverge, ele se opõe, mas sobre o terreno proposto pelo poder. Esta ambigüidade foi tão funcional que o programador de um cinema de elite em São Paulo entusiasmou-se com o filme, insistindo em programá-lo, pois permitia-lhe ao mesmo tempo não se excluir da onda que cercou o sesquicentenário, sem por isso entrar no oba-oba oficial.<sup>222</sup>

As relações da MPB e do cinema com a indústria cultural e com o Estado autoritário na década de 70 não foram traduzidas, no discurso hegemônico, como propostas “puramente comerciais”, como no caso do teatro. Não é corriqueiro encontrar interpretações que definem artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Leon Hirshman, Glauber Rocha, etc. como “comerciais”, mesmo sendo artistas plenamente integrados no mercado consumidor de cultura no período. Desse modo, podemos apreender que essa discussão é uma idiosincrasia específica do teatro, que se consolidou como discurso hegemônico no momento em que seus realizadores conseguiram transubstanciar suas interpretações específicas em memória histórica.

No início da década de 80, o debate em torno das relações entre o estado autoritário e a cultura na década anterior se tornou recorrente. O trabalho de Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira*, por exemplo, tem como fundamento debater a cultura brasileira na “atualidade” de seu tempo, razão pela qual o autor empreendeu uma análise histórica do processo, ou seja, buscou problematizar as nuances da cultura de massas no Brasil a partir da década de 1940 até o início da década de 1980. Nesse movimento, o autor percebe o forjamento de uma *tradição cultural moderna*, onde a força motriz da “modernização” ganha contornos nítidos. A tese de Florestan Fernandes

<sup>220</sup> Sobre esse momento do cinema nacional e *Os Inconfidentes*, em específico, consultar: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

<sup>221</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Novo ator: o Estado. In: **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 45.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 50.

acerca do capitalismo periférico e seus desdobramentos sociais é utilizada para compreender a formação de uma cultura popular de massa no Brasil concomitante com um projeto de cultura nacional forjado com base nas teses modernistas. Dessa forma, Ortiz observa que o modernismo brasileiro, ao forjar um projeto de modernização baseada na construção de uma identidade nacional, não pôde se consolidar de imediato, pois o Brasil ainda não possuía condições materiais e intelectuais efetivamente “modernas”, fruto do retrocesso do capitalismo periférico. Essas condições começariam a se viabilizar a partir da década de 1940, período em que o “projeto modernista” – que se desenvolveu sob diversas formas no Brasil: estatal e autoritária para os representantes de “Cultura Política” durante o Estado Novo; desenvolvimentista para os isebianos; revolucionária para os movimentos culturais e estudantis dos anos 60, etc. – iniciou-se na cultura brasileira, tornando-se voz hegemônica. No entanto, o desenvolvimento do capitalismo “tardio”, no período, também propiciou o surgimento de uma cultura de massa inicialmente expressa pela difusão do rádio, do cinema e da música, e depois levada ao extremo pela força da televisão. O paradigma apresentado por Ortiz nesse período (1940-1964) é que os artistas alinhados à vanguarda modernista – que produziam “cultura de idéias” – estavam plenamente alinhados aos segmentos de massificação da cultura (teleteatro, entre outros), ou seja, diferentemente da Europa onde o surgimento de uma cultura burguesa de massa foi duramente combatido por artistas imbuídos pelo senso de experimentação estética expresso pela autonomia da arte, no Brasil os artistas atuaram dentro do sistema de produção e consumo de bens culturais de massa. No entanto, é somente no final da década de 60 e início da década de 70 que o Brasil consolida um efetivo mercado de bens culturais.<sup>223</sup>

Essa consolidação, segundo Ortiz, se dá principalmente após o golpe militar de 1964. A partir dele, o autor identifica uma via dupla política e econômica, ou seja, se os militares promovem uma redefinição política com base no autoritarismo, dão continuidade a uma política econômica proveniente de Juscelino Kubistchek de expansão e incentivo à industrialização nos moldes internacionais. Nesse processo, amplos setores da burguesia industrial ligada à cultura de massa se alinharam com os propósitos do governo militar. Se a censura prejudicava em partes seus lucros, era um preço baixo a pagar frente às oportunidades de investimento e crescimento. A proposta de “Integração Nacional” que se configurava como base do governo autoritário

---

<sup>223</sup> ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 113.

necessitava de amplos investimentos no setor de comunicações e bens culturais, que eram vistos como meios importantes capazes de efetivamente “integrar” todo o território brasileiro. A televisão difundiu-se freneticamente e os investimentos em publicidade e propaganda – os quais tinham o Estado como principal cliente – atingiram rapidamente níveis internacionais. É desse período a criação das primeiras escolas de comunicação de nível superior. Na onda desenvolvimentista impressa pelos militares, diversos setores do empresariado brasileiro ligado aos bens culturais puderam prosperar, quando devidamente alinhados ao regime autoritário. Como fruto desse processo, Renato Ortiz observa que o amadurecimento de uma indústria cultural no Brasil foi responsável pelo enrijecimento da cultura; “a relação entre invenção cultural e consumo não se dá mais de forma dialética, ela sugere um processo de subordinação entre eles”<sup>224</sup>. Essa subordinação da produção cultural às leis do mercado – perspectiva adotada por alguns dos frankfurtianos mais ilustres como Adorno – gera, segundo vários autores, uma “despolitização” das massas. Esse sentimento decorre da própria noção de indissociabilidade entre cultura e política que permeava os setores culturais brasileiros em diversos momentos. Ortiz aponta esse sentimento nos folcloristas do fim do século XIX, como Sílvio Romero, e, com força mais intensa, em vários intelectuais a partir de 1950 que, apostando na politização das massas ao escancarar o subdesenvolvimento brasileiro, associava a produção cultural à ativa participação política. As exigências mercadológicas que se impõem, sobretudo, a partir da década de 1960, associada à ascensão de um Estado autoritário no Brasil redefinem, pouco a pouco, o conceito de “nacional” no âmbito cultural. A política de integração nacional, carro-chefe do governo militar, levada a cabo por significativos investimentos nos setores de comunicação, é acompanhada culturalmente por um movimento de “padronização” do gosto embasado pelo mercado de consumo. Paralelamente, a atuação da censura institucionalizada reprimia qualquer manifestação real ou simbólica contrária ao regime.

Na senda da análise de Renato Ortiz, as reflexões de Edélcio Mostaço e dos outros críticos ganham sentido, assim como a perspectiva adotada pelos grupos teatrais da década de 1970. No entanto, ao fazer a crítica da “capitalização” do mercado de bens culturais pelos empresários, os afinados com a perspectiva do teatro “não-comercial” acabam por acolocar num mesmo lugar interpretativo diferentes núcleos de atuação que possuem diferentes posicionamentos frente a esse processo. Nesse jogo, cria-se um

---

<sup>224</sup> ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 148.

conceito antagônico entre teatro de arte x teatro de entretenimento, nos moldes do teatro moderno americano, mas voltado para questões específicas do contexto brasileiro. Nesse sentido, se a década de 70 vai ser interpretada como o lugar da atuação dos grupos teatrais preocupados com “alterar o modo de produção capitalista do teatro” e renovar a linguagem teatral, também vai ser interpretada como:

A consolidação da capitalização acelerada do teatro de empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo da produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se – depois de algumas porretadas até em um ou outro empresário, para disciplinar, também entre eles, o ambiente – com suas montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalômana, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado.<sup>225</sup>

Nesse conceito de “teatro de empresa” vão ser alocados todos os artistas e empresários que não atuaram na perspectiva adotada pelo teatro de grupo. Uma empresária como Ruth Escobar, por exemplo, não pode ter sua trajetória como atriz e produtora teatral durante a década de 70 reduzida ao termo “teatro comercial” – vale lembrar que a estréia do Royal Bexiga’s Company se deu nas dependências do Teatro Ruth Escobar –, sobretudo se lembrarmos que foi por iniciativa dela que a célebre montagem de *Cemitério de Automóveis*, adaptação de Victor Garcia para o texto de Fernando Arrabal, veio ao Brasil em 1968.<sup>226</sup> Do mesmo modo, o Teatro São Pedro, administrado no período por Maurício e Beatriz Segall, responsável por espetáculos importantes como *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Celso Nunes em 1970; *Frank V*, de Dürrenmatt, direção de Fernando Peixoto em 1973, dentre outros, possui uma trajetória que descarta qualquer reducionismo interpretativo, este, aliás, praticado por Mariângela Alves de Lima na ocasião em que exemplifica o teatro comercial com o espetáculo *Gota D’Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, dirigido por Gianni Ratto, em 1972.<sup>227</sup>

<sup>225</sup> ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: ARRABAL, José. (org.) **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980, p. 34.

<sup>226</sup> Sobre o Teatro Ruth Escobar consultar: FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

<sup>227</sup> Sobre esse espetáculo, consultar: PUGA, Dolores Alves de Souza. **Pode Ser a Gota D’água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 237 f. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, especialmente no capítulo III, quando a autora discute o problema da “arte no mercado: o debate ‘grupos’ versus ‘teatro empresa’”.

Quem apreende com precisão cirúrgica as nuances desse debate é o diretor e ensaísta Fernando Peixoto. Em dois textos de 1977, que compõem a coletânea *Teatro em Pedacos*, ele discorre sobre a questão da produção no teatro brasileiro numa perspectiva histórica e crítica. Em “O Produtor e o Produto”, a análise recai sobre a figura do empresário no teatro profissional de seu tempo, ou seja, o final dos anos 70, período onde as opiniões em torno da produção teatral se acaloram. Sobre esse aspecto, Fernando Peixoto observa que a década de 1970, pelos aspectos que apontamos anteriormente, se caracteriza por uma mudança na postura do empresário teatral, cuja atuação se desvincula de qualquer tipo de responsabilidade ou compromisso com o “significado sócio-cultural da produção”:

Ou seja, um produtor que, por suas origens ou por seus objetivos, e ele mesmo ‘produzido’ por um instante em que o espetáculo passa a ser uma mercadoria razoavelmente rentável (circunstância que, por sua vez, tem origem na desigual divisão de rendas do modelo econômico do país nos últimos anos, assim como uma política oficial de amparo e aberto incentivo aos empreendimentos comerciais isentos de qualquer tipo de inquietação ou vigor potencial de contestação). Um empresário, portanto, que assume, em suas últimas conseqüências, o papel de investir capital, passando a atuar, no mercado da produção artística, como um capitalista interessado unicamente no acúmulo de capital e no aumento de seu lucro. O que, evidentemente implica em tratar o público como ‘cliente’. Considerá-lo como um receptáculo anestesiado e passivo de idéias que domesticam ou suprimem sua capacidade de ser sujeito de seu pensamento. Sufocar, assim, qualquer tentativa de fazer da expressão artística um processo vivo de diálogo e reflexão, debate e discussão, perplexidade e dúvida, descoberta e conhecimento”.<sup>228</sup>

O perfil do empresário que passa a se envolver com a produção teatral na década de 1970 traçado por Fernando Peixoto diz respeito a empreendedores de outros setores que vêem no teatro mais uma possibilidade de investimento e lucro, preocupando-se unicamente com isso. Ele é o verdadeiro alvo das críticas arroladas anteriormente sob o epíteto “teatro comercial”. O fato dessas críticas não especificar esse perfil, entretanto, permite que todas as iniciativas distintas sejam interpretadas como “comerciais”. Nesse jogo retórico, um empresário como Antonio Fagundes é colocado no mesmo patamar desses empresários unicamente interessados no lucro gerado pelo entretenimento, quando, na verdade, sua trajetória como produtor revela nitidamente preocupações estéticas, cênicas e, sobretudo, sócio-culturais. Nesse caso, Fagundes atuaria numa espécie de zona cinzenta entre o preto – representado pelo empresariado que investe em

---

<sup>228</sup> PEIXOTO, Fernando. O Produtor e o Produto. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 350.

teatro para aumentar suas possibilidades de investimento e lucro – e o branco – representado pelos grupos teatrais baseados na criação e produção coletiva e na pesquisa cênica. Essa zona cinzenta é, inclusive, reconhecida por Fernando Peixoto na continuação do texto aludido. Ele reconhece que mesmo entre os produtores detentores dos meios de produção há uma diferença substancial, não tendo sentido “colocar todos os gatos no mesmo saco”. Além disso, ele reconhece que alguns atores procuram resistir, mesmo com dificuldades, produzindo seus próprios espetáculos, fortalecendo suas empresas de modo a competir no mercado de bens culturais, uma prática que também os permite resistir no plano ideológico.<sup>229</sup> É evidente que Fernando Peixoto recorre à própria experiência no período para falar sobre a produção teatral profissional no período. A partir dessas reflexões, o autor pode concluir:

Afinal, o teatro vende diversão sob forma de cultura. Apesar de todas suas outras implicações, o espetáculo profissional é uma mercadoria. Sujeita, portanto, apesar de especial, a certas regras do mercado e do sistema econômico dentro do qual é produzida e consumida. A indústria do espetáculo é, positiva ou negativamente, o campo de existência real do teatro profissional. Dentro dela, o ator, e os demais profissionais assalariados, precisam encontrar seus parâmetros de comportamento, aceitação ou recusa. Dentro dela, certamente, encontrarão também, unidos, os caminhos de sua possível transformação.<sup>230</sup>

No outro texto, “A Necessária Resistência do Teatro Empresarial”, Fernando Peixoto continua sua reflexão acerca da produção teatral nos anos de 1970, apontando os termos em que o teatro empresarial é pensado no período, a saber, como escravo dos resultados da bilheteria e dos auxílios oficiais, dois demônios que ditariam o ritmo e o conteúdo das produções profissionais. A reflexão do diretor, entretanto, abrange diversas nuances dessa relação:

Bilheteria e subvenções, neste raciocínio radical que não admite nuances ou complexidade, que não analisa com objetividade o movimento das contradições internas do problema, são duas entidades demoníacas. E, em certo sentido, invencíveis: ninguém terá condições de resistir, dentro desta regra do jogo, e ninguém terá condições de permanecer independente, dentro desta submissão a interesses nitidamente contrários a um teatro conseqüente e responsável. Na verdade algumas das imediatas deste atraente mas falso raciocínio, que exclui o teatro empresarial de um significado no processo de produção de uma arte popular, são válidas. Mas, guardando o que podem contribuir como advertência a perigos reais, as conclusões, se não são totalmente falsas, referem-se privilegiando-os, exclusivamente

<sup>229</sup> PEIXOTO, Fernando. O Produtor e o Produto. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 352.

<sup>230</sup> Ibid., p. 352-353.

a determinados casos da produção profissional existente hoje no país. Podem até representar a maioria. A generalização, entretanto, é um erro grave.<sup>231</sup>

Fernando Peixoto publica esses textos antes da publicação das reflexões de Arrabal, Mariângela Alves de Lima, etc., o que significa que este tipo de reducionismo já estava presente nas análises do problema durante toda a década. Rebatendo qualquer tipo de generalização, o autor coloca que no caso específico do teatro empresarial não se pode tomar alhos por bugalhos. É evidente que para tornar seus trabalhos possíveis, os produtores têm que trabalhar de acordo com algumas imposições do mercado, bem como que desprezar totalmente a viabilidade do retorno de bilheteria é praticamente um suicídio num período onde um único fracasso de bilheteria poderia representar mesmo a falência da empresa: “Diante da bilheteria, cabe ao empresário saber como agir, segundo seus projetos, que muitas vezes estão em conflito com a tarefa de empresários, com certo equilíbrio: nem tanto ao mar, nem tanto à terra”.<sup>232</sup> O que sobressai nas reflexões de Fernando Peixoto, portanto, é a denúncia das simplificações empreendidas a partir do antagonismo “teatro empresarial x teatro anti-empresarial”; simplificações que obscurecem a realidade das produções teatrais brasileiras no período, ou seja, diante de uma realidade plural e rica em propostas e realizações, a simplificação antagônica se mostra falsa e incapaz de refletir sobre o significado histórico das diversas produções com suas respectivas particularidades.

É, portanto, a partir de uma análise bastante específica do processo histórico que conceitos como “teatro comercial”, “teatro de entretenimento”, “teatrão”, se tornam nichos de interpretação da história do teatro brasileiro. No entanto, a força com que esses preconceitos se projetam pode ser vislumbrada em várias frentes. O depoimento de Antonio Fagundes, nesse sentido, é relevante, pois demonstra como essas categorias estão presentes nas análises dos espetáculos. O próprio Fagundes rememora outra história que revela a força desse preconceito:

Eu fui chamado uma vez pelo Sílvio Zildo, eu estava lembrando o Sílvio Zildo tinha uma escola [*Macunaíma*]. Ele estava na época da Companhia isso, ele foi ver o *Cyrano* e falou: “A gente trabalhou no *Arena* junto...” aquele negócio, tal, “Fagundes vou te pedir um mico, você vai lá a tarde um dia fazer um bate-papo, não precisa palestra não, mas um bate-papo com o pessoal”, eu falei: “Com o maior prazer!”, ele falou: “Eu vou anunciar que você vai”. Aí começou, o primeiro levantou a mão assim: “Como é que você se sente de fazer

<sup>231</sup> PEIXOTO, Fernando. A Necessária Resistência do Teatro Empresarial. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 355.

<sup>232</sup> Ibid., p. 356.

essa peça comercial que você está fazendo?” Aí eu olhei para o Silvio assim, ele disse: “Deixa que eu vou responder.” “Você sabe o quê que é *Cyrano de Bergerac* montar uma peça com trinta e seis atores, “pá pá pá”... ele expulsou o cara da sala não me deixou responder, expulsou o cara da sala porque era do curso dele, né. Mas não adianta você não consegue tirar esse preconceito deles porque eles nem viram, eles não tinham visto *Cyrano de Bergerac*, ele ouviu alguém falar que era comercial e ficou nisso.”<sup>233</sup>

Essa passagem revela o nível do preconceito de que Antonio Fagundes e a C.E.R. eram alvo já em meados da década de 80, período em que a atuação dos grupos teatrais havia perdido muito de seu vigor anterior. É interessante que mesmo que a crítica especializada não tenha taxado o espetáculo de “comercial”, demonstrando total compreensão de que o desafio econômico enfrentado por uma produção desse porte não permite simplificações desse tipo, a denominação para determinados tipos de espetáculo permanece impregnada na formação teatral brasileira. Esse tipo de interpretação empreendida aprioristicamente desconsidera que a produção teatral responde aos limites impostos pelas condições econômicas de seu tempo, ou seja, possui uma historicidade que recusa determinismos. Compreender o significado histórico da produção de *Cyrano de Bergerac*, portanto, requer uma reflexão mais apurada sobre as condições de produção no período em que foi realizada, sendo necessário refletir sobre contextos econômicos e culturais que ganham notável amplitude na década de 1980

### **2.3 – Apontamentos históricos acerca da produção teatral na década de 1980.**

Se o final da década de 1970 e o início da década de 1980 foram marcados, no plano político, por profundas transformações institucionais – desde 1979 se iniciara o processo de “distensão” do governo autoritário militar –, que culminariam com o fim do período ditatorial, em 1984, e o início do processo de “redemocratização” da vida pública brasileira, no plano econômico, o país atravessava um período conturbado que traria sensíveis consequências para a produção teatral.

É praticamente consenso entre os economistas que após o período áureo do fenômeno desenvolvimentista denominado “milagre brasileiro” (1968-1973, aproximadamente), o Brasil iniciou uma trajetória econômica de convivência íntima com altos índices inflacionários, que atravessaria todo o restante da década de 70 e chegaria à década seguinte com vigor nunca antes visto no país. Se, por um lado, esse

---

<sup>233</sup> Entrevista de Antonio Fagundes concedida a Rosangela Patriota em 02/02/2002.

processo é visto como uma reação ante a crise global causada pelos dois “choques do petróleo” (o primeiro em 1973, o segundo entre 1979-1980) que desestabilizou a economia global e, conseqüentemente, as contas externas brasileiras – sendo particularmente afetadas pela alta dos juros nos EUA, que enfrentavam a inflação resultante da alta do preço do petróleo<sup>234</sup> –, por outro, é compreendido numa significação mais ampla como o reflexo do esgotamento de um modelo de gestão pública baseado no desenvolvimento a partir da intervenção enérgica do Estado.<sup>235</sup>

Na esteira desse processo, a inflação atingiu o índice de 100% no final de 1980, o que levou o governo a adotar “políticas de ajuste voluntário, baseadas em elevadas taxas reais de juros”.<sup>236</sup> Tal medida, numa economia indexada, gerou um movimento inercial de aumento dos preços, como conseqüência do índice inflacionário – que em 1982 atingiu taxas de mais de 200% - e do aumento das taxas de juros. Nesse contexto, os empréstimos bancários:

Foram quantitativamente limitados em níveis que implicaram redução dramática do volume real de crédito disponível. O crédito não racionado ficou limitado a certas atividades específicas, como exportação, agricultura e mineração, e atividades substituidoras de energia importada. A adoção de controles quantitativos à expansão do crédito doméstico procurou estimular a tomada de empréstimos externos, para financiar o déficit em conta corrente do Balanço de Pagamentos. A expectativa de desvalorização cambial iminente, contudo, aumentou o custo esperado dos empréstimos externos e impediu que se materializasse a almejada substituição de financiamento privado doméstico por externo. Diante do racionamento de crédito, o equilíbrio no mercado privado de crédito só poderia ser obtido através de taxas de juros mais altas, enquanto o financiamento externo foi feito compulsoriamente pelas empresas estatais.<sup>237</sup>

O aumento considerável das taxas de juros sobre empréstimos e financiamentos bancários na década de 1980 provocou uma mudança considerável nas formas de

---

<sup>234</sup> PILAGALLO, Oscar. **A História do Brasil no Século 20** (1980-2000). São Paulo: Publifolha, 2006, p. 15 – (Folha Explica)

<sup>235</sup> Uma análise econômica conservadora baseia-se na premissa de que o índice inflacionário tem como principal agente o déficit público. “Em outras palavras, seria provocada pelo fato de o governo gastar mais do que consegue arrecadar e, para tapar o buraco, ser obrigado a emitir mais moeda, desvalorizando-a e gerando mais inflação”. Ibid., p. 33. Acerca dos gastos públicos na década de 1970, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais expõem que “o Estado tratou de estimular e garantir o crescimento econômico rápido, distribuindo incentivos, crédito subsidiado, fazendo investimentos maciços em obras públicas urbanas – a serviço em boa medida do automóvel –, em aço, energia elétrica, telecomunicações, petróleo, petroquímica”. In: MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras. 1996.

<sup>236</sup> ARIDA, Pérsio. e RESENDE, André Lara. Recessão e taxa de juros: o Brasil nos primórdios da década de 1980. **Revista de Economia Política**, v.5, n.1, jan-mar 1985, p. 6.

<sup>237</sup> Ibid., p. 8.

produção teatral, tornando quase impraticável a produção cuja receita se apóia majoritariamente no retorno de bilheteria, sistema predominante no teatro brasileiro até então. A experiência da C.E.R. demonstra que a presença do público nas salas de espetáculo ainda era “o” fator mais importante para a manutenção das montagens, entretanto, não era suficiente para que as produções fossem pagas e ainda sobrasse algum lucro para os produtores. Nesse sentido, podemos apreender que as formas de produção teatral também possuem uma historicidade, pois se na década de 1970 um espetáculo:

Se pagava em três meses, se a peça ficasse um ano em cartaz ele tinha lucro o suficiente pra na próxima não pedir esse empréstimo, foi o que que aconteceu comigo quando eu comecei a produzir, eu comecei a produzir em 75, a produzir independentemente, 75 com *Muro de Arrimo* eu comecei com um monólogo.<sup>238</sup>

A partir da década seguinte:

Acabaram os empresários porque os custos começaram a subir muito, muito, muito, mil por cento. Você hoje em dia, você não paga mesmo que você lote, por exemplo, eu fui para o Rio de Janeiro eu tive prejuízo lotando o *João Caetano* durante quarenta e cinco dias, mil e duzentas pessoas por dia.<sup>239</sup>

O depoimento de Antonio Fagundes é significativo, pois se trata de um ator que se tornou produtor na década de 1970<sup>240</sup> para viabilizar seus projetos e que foi

<sup>238</sup> Entrevista de Antonio Fagundes concedida a Rosângela Patriota em 02/02/2002.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> O primeiro espetáculo produzido por Fagundes foi *Muro de Arrimo* em 1975. Em balanço orçamentário cedido ao Centro de documentação e informação sobre a arte brasileira contemporânea, o ator nos dá uma dimensão dos custos (em cruzeiros) de uma produção teatral (um monólogo) em meados da década de 70: “Uma produção de C\$80.000,00, C\$20.000,00 vai pro teatro. Vamos fazer o percentual: 25% da produção vai para alugar o teatro, quer dizer, você tem de cara, antes de pensar na peça que você vai produzir, você tem que ter C\$20.000,00. Isso aqui na Aliança Francesa, que é um teatro barato, porque normalmente se paga C\$25.000,00 ou C\$30.000,00. Sei de teatro até que cobra C\$40.000,00. Então C\$20.000,00 foi aqui pro teatro. A publicidade, pra você botar o tijolinho, aquele quadradinho no jornal, pra você botar em 3 jornais diariamente, que aquilo lá não serve nem como promoção do espetáculo, aquilo lá é um anúncio mesmo para o público saber que o espetáculo está em cartaz, você tem que botar mesmo tijolinho. Se você não botar o tijolinho o público pensa que o espetáculo saiu de cartaz. Você é obrigado a botar o tijolinho. O tijolinho em três jornais durante um mês sai C\$15.000,00. Quer dizer, C\$35.000,00 já foi aí. De 80 você tira 35 ficam C\$45.000,00 para o resto da produção toda. Saiu tão barato assim, saiu só C\$80.000,00 porque nós conseguimos muita coisa através de permuta. Por exemplo, a Rohr nos cedeu toda a estrutura metálica. Nós fizemos uma permuta: nós fomos lá conversar com os donos. Ficamos uma semana de entendimento para que eles pudessem ceder. Se não nós íamos gastar só de tubos C\$15.000,00. Para levantar esse cenário que está aí, que é um cenário simples, que não tem nada demais. Nós conseguimos, por exemplo, o programa, nós conseguimos pagar só o clichê. Mas o clichê saiu em C\$5.000,00. A impressão não foi cobrada. Foi feita de graça para nós também. Quer dizer, você vai somando isso daí. [...] Cartaz de rua, um absurdo, né? Porque eles cobram R\$1,00 cada cartaz colado. Às vezes C\$1,50 cada cartaz. [...] O pôster, por exemplo, saiu C\$10.000,00. Só para fazer o pôster. É um pôster muito bonito, mas saiu C\$10.000,00. Quer dizer, aí foi o dinheiro da produção, né? Vai muito dinheiro. Precisa realmente ter muita vontade”. FAGUNDES, Antonio. Apud FREITAS,

responsável por um dos empreendimentos teatrais mais significativos da década de 80, tanto no nível artístico, quanto no nível da produção teatral, a Companhia Estável de Repertório. Num panorama com essas características, os artistas tinham que vislumbrar novas formas de se viabilizar, foi o que Antonio Fagundes e seus sócios buscaram fazer, revelando a importante contribuição da C.E.R. para o teatro brasileiro. Segundo o ator:

Já tava havendo uma mudança com a abertura, houve uma mudança inclusive com a entrada do mercado violento no negócio. É o seguinte: agora quer fazer peça política, faz. Faz a peça política, mas é o seguinte, vai buscar o teu público, porque o público cativo fez “pufe”. Então eu tive que, eu e todo mundo teria que fazer isso, eu tive que aprender como é que é isso. Em 1980 eu comecei a ir a seminário de marketing, não existia marketing cultural no Brasil, quando eu fundei a Companhia eu resolvi mexer nesse negócio, eu dizia assim: “não, eu quero ter a liberdade para fazer o que eu quiser no palco e para isso eu tenho que ter uma liberdade econômica, para isso eu tenho que ter uma independência, como é que eu faço? Eu tenho que lançar o meu produto como se fosse um sabonete. Agora qual é o meu produto? *Cyrano de Bergerac* em decassílabos. É um espetáculo fácil para o público brasileiro? Claro que não é. Nunca foi montado no Brasil por causa disso, porque ele é tudo menos comercial. Eu tinha trinta e seis atores e vinte e quatro técnicos em cena e ainda me pagava, eu me paguei, foi dinheiro nosso, dinheiro da Companhia, então nós ficamos um ano em cartaz, tivemos duzentos e cinquenta mil expectadores nesta peça e eu só fui obrigado a tirar a peça de cartaz por causa do plano cruzado, que eu fui obrigado a congelar o preço do ingresso e estava tudo subindo.<sup>241</sup>

A partir do depoimento de Antonio Fagundes, podemos tirar desdobramentos importantes tanto para compreender o processo mais geral de transformação das condições de produção no início da década de 80 quanto para compreender o processo de produção do espetáculo *Cyrano de Bergerac*, foco particular do estudo.

Em primeiro lugar, Fagundes faz referência à “entrada do mercado violento no negócio”, cujos desdobramentos aludimos anteriormente, que se traduz na influência acachapante da indústria cultural na produção de bens culturais no período. Em decorrência desse processo, o ator chama a atenção para o fato de que, a partir de então, a produção dos espetáculos teriam que necessariamente ser pensada em termos mercadológicos e financeiros, sobretudo se pensarmos que o teatro ainda era predominantemente produzido pelos próprios artistas que se dividiam entre as funções artísticas e administrativas. Essa mudança na forma de “encarar” a produção tem dois

---

Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias:** A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, p. 47.

<sup>241</sup> Entrevista de Antonio Fagundes concedida a Rosangela Patriota em 02/02/2002.

objetivos principais: por um lado, encontrar formas de se viabilizar num contexto econômico absurdamente desfavorável, e, por outro, conquistar um novo público teatral que se formou com a abertura política, uma vez que, como observa Fagundes, o público teatral “cativo” do período ditatorial – notadamente estudantes, intelectuais e grupos que compartilhavam das reflexões provenientes do palco –, em sua grande maioria, se esvaiu, ao mesmo tempo em que os grandes centros urbanos – em especial São Paulo – passaram a vislumbrar novas formas de organização social, que se traduziriam num público teatral heterogêneo e desconhecido. Essas inquietações levaram Fagundes a se associar com profissionais especializados que tinham mais afinidade com a logística empresarial que a produção de um espetáculo demanda, além de freqüentar seminários de marketing, e passar a vender seus produtos “como se fossem sabonetes”.

Outra consideração do ator que merece atenção diz respeito ao chamado “marketing cultural”, iniciativa que se consolidou na década de 1980 e que se revelaria fundamental para a produção teatral brasileira até os dias atuais, principalmente se pensarmos na dinâmica das leis de fomento via incentivo fiscal vigentes hoje no país. O marketing cultural consiste na associação do nome de uma empresa, estatal ou privada, a um empreendimento cultural, próximo ao que se denomina comumente como “patrocínio”. Jefferson Del Rios destaca a atuação de Yakoff Sarkovas que, quando ingressou na área de teatro (1985), apurou que as produções teatrais não apresentavam nenhum organograma, estatística ou gerenciamento de produção. “Sarkovas [...] concluiu que o seu caminho seria o de explorar o chamado ‘marketing cultural’. Um ainda pequeno mas promissor espaço que se abria no sistema de comunicação empresarial. [...] Começava a surgir o conceito de divulgação institucional de entidades e empresas através de cultura”.<sup>242</sup> No entanto, a resistência dos empresários brasileiros em realizar investimentos em cultura se mostrou evidente, agravada pelo fato de não ser um investimento de retorno imediato, além do teatro ser retratado como um espaço histórico de inclinação ao subversivo, na visão de muitos homens de negócio. Para amortizar esse impacto, a Lei Sarney teve um papel fundamental, pois a partir dela uma porcentagem dos recursos investidos em cultura poderia ser deduzida do imposto de renda – Lenine Tavares, co-produtor da C.E.R., observa que as empresas já lançavam os eventuais patrocínios na declaração de rendimentos como despesa operacional; de fato mesmo, a Lei Sarney apenas acrescia um benefício a mais, o que tornava as verbas para

---

<sup>242</sup> DEL RÍOS, Jefferson. A Produção Teatral no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14, p. 63.

esse tipo de aplicações de 28 a 35% a mais rentáveis, já que essa variação poderia ser deduzida do imposto devido.<sup>243</sup>

A Companhia Estável de Repertório desenvolveu uma experiência própria de marketing cultural com algumas empresas, em especial a IOB – Informações Objetivas, que vislumbrava no projeto da Companhia um retorno publicitário interessante. O espetáculo *Cyrano de Bergerac*, em particular, contou para a sua produção com dois patrocínios: a “Tapeçaria Chic” e a “Ticket Restaurante”. A tapeçaria, que já patrocinava a companhia desde *Xandu Quaresma*, investiu 500 milhões de cruzeiros para ter seu nome vinculado em todas as peças publicitárias – anúncios em televisão, rádio e páginas internas de jornais, outdoors, faixas e programa. O diretor-executivo da empresa, Reinato Lino, justificou o investimento: “Tenho total confiança no acerto dessa decisão [...] Este negócio é compensador porque patrocinar uma peça estrelada pelo Antônio (sic) Fagundes é certeza de casa cheia e, portanto, de retorno publicitário”.<sup>244</sup> Já a “Ticket Restaurante”, que possuía metade do seu capital em poder da holding francesa “Accor”, também contribuiu para a produção por vislumbrar na parceria “um feliz casamento entre uma peça francesa e um patrocínio francês”, no entanto, seu diretor comercial Jean Louis Claveau insistiu em pontuar a “o profissionalismo com que Fagundes e seus produtores associados encaram a produção teatral”.<sup>245</sup>

De posse dessas ponderações, podemos visualizar com maior nitidez o nível de organização e seriedade com que a produção teatral era tratada no projeto da Companhia Estável de Repertório. Temas como interação com o público, publicidade, logística financeira, estratégias de marketing, etc. surgem como balizadores da produção dos espetáculos em um período de grandes dificuldades e incertezas. A organização da Companhia não pode prever, contudo, o imponderável que, no caso específico do teatro, ronda cada momento da trajetória de um espetáculo. *Cyrano de Bergerac* foi um espetáculo de proporções inimagináveis tendo em vista o panorama econômico do Brasil no seu primeiro ano da “redemocratização”. Sucesso absoluto de público, o espetáculo se pagava, até o “imponderável” o atingir em cheio. Em fevereiro de 1986 (quando *Cyrano* ainda estava em cartaz), o presidente José Sarney anunciou o plano econômico para o combate da inflação que atingia a casa dos 500%. O Plano Cruzado

<sup>243</sup> SANTOS, Wilson Roberto. Marketing Cultural. In: C.E.R. **Jornal da CER**, São Paulo, n.2, mai/jun 1987, p. 10.

<sup>244</sup> GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 143.

<sup>245</sup> Ibid.

focou sua atuação contra a inflação numa política de congelamento de preços e aumento de salários. Desse modo, enquanto o ordenado de uma companhia estável com 36 atores e 24 técnicos contratados aumentava, o preço do ingresso do espetáculo ficou congelado, causando prejuízos irreparáveis para a saúde financeira do empreendimento.

O exemplo da produção de *Cyrano de Bergerac* e, de modo geral, de toda a trajetória da Companhia Estável de Repertório, comprovam que, para além de todos os preconceitos como “teatrão” ou “teatro comercial”, a conclusão de Sábato Magaldi tem fundamentos irrepreensíveis:

Toda vez que me sinto seduzido pelo desânimo, discordo dos rumos trilhados pelos espetáculos ou me enfureço com a política estatal de cultura, leio as ofertas de cartazes nos jornais e concludo que, na sua diversidade provocativa, a simples existência do teatro brasileiro é um milagre. Porque, em outros centros, para se obter resultado artístico semelhante, mobilizam-se verbas astronômicas, provenientes do Governo e, na falta dele, de fundações e do mecenato privado. Será obrigatório reconhecer que, mais do que atividade profissional, o palco no Brasil se tornou imperativo de vocação irrecusável, que se afirma contra tudo e contra todos.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> MAGALDI, Sábato. Onde Está o Teatro. **Revista USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14, p. 6.

### **Capítulo 3**

#### ***Cyrano de Bergerac em Cena – História e Poesia: a ressignificação teatral nas mãos de Flávio Rangel***

“Todos os Hamlet trazem um livro na mão. Mas qual é o livro lido pelo Hamlet dos nossos dias?”  
(Jan Kott – *Shakespeare nosso Contemporâneo*)

“Quando perguntaram a Jan Kott qual era o lugar de Bertolt Brecht no teatro polonês, ele respondeu: ‘Montamos Brecht quando queremos fantasia. Quando queremos puro realismo, montamos *Esperando Godot*’. O mais apolítico dos escritores pode, como já vimos, tornar-se um escritor político, em determinadas circunstâncias políticas. [...] E, assim, o paradoxal destino de Godot tem sido o de simbolizar a ‘espera’ dos prisioneiros de Auschwitz; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados de Walter Ulbricht; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados espirituais da sociedade totalitária em geral. (Eric Bentley – *O Teatro Engajado*)

A questão levantada por Jan Kott, teórico e encenador do teatro polonês, em meados do século XX remete a uma reflexão específica sobre a atualidade de Shakespeare no teatro, especificamente *Hamlet*. Para ilustrar o tema, Kott descreve uma representação da peça em Cracóvia, em 1956, realizada poucas semanas depois do XX Congresso do Partido Comunista da U.R.S.S. Um espetáculo “tenso e feroz”, “moderno e lógico” reduzido ao “único problema do drama político, total e implacável”. Na atualidade política do drama, surge a célebre afirmação: “Algo existe de podre no reino da Dinamarca”; mais adiante, “surdamente”, “A Dinamarca é uma prisão!”, repetida por três vezes. Finalmente, a cena dos coveiros, “desembaraçada de qualquer metafísica, brutal e sem equívocos. Sabem os coveiros para quem cavar a sepultura”.<sup>247</sup> Desse modo:

*Hamlet* foi representado em Cracóvia em 1956, sem ambigüidades e uma clareza de estarrecer. É incontestável que se trata de um drama simplificado. Mas é também incontestável que é um *Hamlet* sugestivo,

<sup>247</sup> KOTT, Jan. *Shakespeare nosso Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 87.

pois, terminado o espetáculo, quando vou consultar o texto, aí não vejo senão o drama do crime político. À clássica pergunta: Hamlet é louco ou finge a loucura?, a encenação de Cracóvia responde: Hamlet imita a loucura, disfarça-se friamente por detrás da máscara da loucura, a fim de poder realizar um golpe de Estado; Hamlet é louco, visto que, ao serem eliminados pela política todos os outros sentimentos, aquela mesma política se torna uma imensa loucura.<sup>248</sup>

A descrição da atualidade de *Hamlet*, nesse contexto, remete à experiência particular da Polônia no período pós-guerra sob o regime comunista alinhado ao Pacto de Varsóvia durante as tensões da Guerra Fria. Mas o que sobressai nas reflexões de Kott, nesse sentido, é a sua formulação teórica sobre a validade de se encenar textos clássicos em contextos atuais, isto é, o modo como as questões discutidas no tempo presente dimensionam os signos da resignificação teatral. Como o historiador que interroga o passado com o olhar de seu tempo presente, o encenador dá sentido ao clássico a partir de seu próprio universo de referências: “Não é possível representar senão um dos *Hamlet* latentes nesse superdrama. Há de ser, forçosamente, um *Hamlet* mais pobre do que o de Shakespeare, mas pode ser também um *Hamlet* enriquecido pelo tempo em que vivemos. Pode ser, ou – melhor ainda – deve ser”.<sup>249</sup>

Os apontamentos feitos por Jan Kott se direcionam em sua maioria para a atualização das temáticas propostas pelo texto teatral, isto é, os mecanismos de significação em uma época diferente da que o texto foi produzido. Ele não ignora que os demais elementos da representação teatral – tradução, cenários, figurinos, críticas, etc. – também trazem vestígios do seu tempo, mas não explora esse terreno com maior nitidez.

Nesse sentido, o historiador Pierre Vidal-Naquet oferece um exemplo mais rico e elucidativo sobre o fenômeno da resignificação teatral. Trata-se da representação de *Édipo Tirano* que inaugurou o Teatro Olímpico de Vicenza em 3 de março de 1585.<sup>250</sup> O teatro, construído nos moldes do “teatro antigo”, havia sido erguido sob os auspícios da Academia Olímpica de Vicenza, com projeto de Andrea Palladio, entre 1580 e 1585. Os recursos para a construção do monumento foram disponibilizados tanto pelos acadêmicos quanto por homens importantes que queriam obter a cidadania. Essa informação ganha relevo quando Vidal-Naquet apresenta a *Historia de Vicenza*, obra de G. Mazari publicada em 1591, que se divide em duas partes: a primeira relata os

<sup>248</sup> KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 89-90.

<sup>249</sup> Ibid., p. 86.

<sup>250</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma história. In: VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 317-334.

acontecimentos históricos cronologicamente; a segunda é uma espécie de álbum dos grandes homens da cidade, onde Palladio e os demais envolvidos na construção do teatro figuram entre os ilustres; já o primeiro livro termina justamente em 1555 com a criação da Academia Olímpica. Assim, começa-se a perceber o sentido político e cívico presente na representação de Édipo em Vicenza. O historiador helenista vai além, demonstrando que a tradução empreendida por Orsatto Giustianini toma esse rumo, a começar pelo título: Édipo é apresentado como um tirano, diferente do “Rei” que se tornou corrente nas traduções ocidentais. A tradução de Giustianini, segundo Vidal-Naquet, não negligencia em momento algum a dimensão cívica do texto de Sófocles. “O grande diálogo que defronta, que opõe o herói real e a cidade, está presente, soberbamente presente, no texto italiano”. E dá alguns exemplos. O início da evocação do mensageiro: “Ó vós que, dentre todos, esse país sempre honrou”, torna-se, numa amplificação notável, “Ó primeiros cidadãos que, únicos, são o ornamento e o sustentáculo da cidade de Tebas”.<sup>251</sup> É evidente que o texto se dirige aos cidadãos, mas “sobretudo a certos cidadãos”. Vidal-Naquet expõe que Orsatto Giustianini era patrício senador e homem político (um dos *Principali Cittadini*) não de Vicenza, mas de Veneza, que desde 1404 tinha anexado Vicenza a seus domínios; essa última, portanto, “é apenas um fantasma de cidade que não aparece, enquanto fator político autônomo, na história do século XVI italiano”.<sup>252</sup> Embora a autoridade municipal de Vicenza tenha cedido o terreno para a construção do teatro, essa autoridade não é nada mais que um conselho estreitamente controlado por Veneza, assim:

De fato, essa representação e o próprio teatro são, para uma camada dirigente de Vicenza, uma espécie de projeção ideal. Os fundadores da Accademia Olímpica, principalmente Gian Giorgio Trissino, humanista e autor trágico, são, se quisermos, aristocratas que atraíram para seu meio Palladio, filho de um modesto artesão de Pádua. Em Vicenza, o conhecimento da Antiguidade não conduz ao poder político, mas a algo como uma metáfora do poder.

É baseado nesses aspectos que o encenador, o ferrarense Angelo Ingegneri, levou à cena o *Édipo Tirano*, encenação não propriamente “arqueológica”, cuja dificuldade, “para nós, está em separar o que se quis reconstrução, o que foi desvio voluntário (com intenção de transposição), e o que foi modernidade consciente”.<sup>253</sup> De

<sup>251</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma história. In: VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 321.

<sup>252</sup> Ibid., p. 322.

<sup>253</sup> Ibid., p. 324.

posse de reconstruções livrescas da época e do próprio texto do projeto de Ingegneri, Vidal-Naquet nos oferece um relato pormenorizado da encenação. Porém, ele destaca que a grande inovação do espetáculo “está no luxo voluntariamente real que lhe é dado”:

Se a ligação entre o coro e a cidade está mais bem expressa na tradução do que na encenação, o caráter real das personagens é abundantemente sublinhado. Tebas é, segundo, Ingegneri, ‘célebre cidade da Beócia e capital do Império’. É preciso que Édipo ‘seja de uma estatura maior que a de todos os outros’; é acompanhado, em cada uma de suas entradas, por um cortejo de vinte e oito pessoas, cifra que cai a vinte e cinco para Jocasta, e a seis, para Creonte, que é apenas um príncipe. Ingegneri especifica em seu projeto que os trajes devem ser gregos e não romanos, com a exceção dos sacerdotes. Mas as vestimentas que ele indica parecem ter sido escolhidas num Oriente mais familiar aos venezianos de 1585 que o Oriente grego, ou até bizantino: o Oriente turco.<sup>254</sup>

Nota-se pela descrição de Vidal-Naquet que a representação foi uma simbiose entre os mundos grego e romano na visão de um italiano do século XVI, pois o “luxo real está mais de acordo com a tradição imperial ou papal do que daquilo que sabia, no século XVI, da tradição grega”.<sup>255</sup> É interessante que, sobre esse aspecto, Vidal-Naquet apresenta até mesmo uma crítica de um contemporâneo, Sperone Speroni, que se opõe a essa “majestade real”. Segundo ele, “estavam em época de peste, e era hora ‘de súplica, não de pompa’, e ele explica, misturando um pouco as épocas, que os reis bárbaros têm uma fita branca em torno da cabeça, e os gregos, apenas um cetro, como se vê em Homero”.<sup>256</sup> Concluindo o relato, o historiador ainda apresenta aspectos relativos à ação dramática:

Resta porém o essencial: a aguda consciência de ser dos modernos. O texto de Ingegneri é insubstituível. A encenação comporta o *apparato*: trajes, movimentos de conjunto, cerimonial; comporta também (além da música) a *ação*, que se divide em duas partes: ‘a ação consiste em duas coisas: a voz e o gesto’. A voz diz respeito ao ouvido e o gesto se dirige aos olhos. Se é legítimo que os atores estejam vestidos ‘à grega’, a arte moderna do gesto opõe-se a que eles usem a máscara, pois o gesto não é realizado principalmente pelos braços e pela perna, mas pelo rosto e pelos olhos. [...] Resulta disso que a máscara cujo papel no teatro antigo Ingegneri conhecia perfeitamente, é deliberadamente excluída da representação de 1585. Através dessa conscientização, a representação escapava de uma arqueologia mais ou menos imaginária para fazer da obra-prima grega, imposta pela

<sup>254</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma história. In: VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 325.

<sup>255</sup> Ibid., p. 325.

<sup>256</sup> Ibid., p. 325-326.

poética de Aristóteles aos acadêmicos de Vicenza, *um momento de uma história vivida no presente*.<sup>257</sup> [grifos nossos]

O “momento” da história de Édipo vivido em Vicenza chama a atenção pela pertinência no trato das questões da resignificação teatral. Desde as questões históricas e políticas postas pela construção do teatro e escolha do texto à tradução e os signos estéticos propostos pela encenação, passando pela crítica teatral, estamos diante de escolhas feitas no tempo presente, baseadas tanto no debate que podem suscitar entre os contemporâneos quanto na relação possível que buscam estabelecer com o passado, a partir do presente. Nesse sentido, o *Hamlet* de Cracóvia de 1956 e o *Édipo Tirano* de Vicenza de 1585 são elucidativos no que refere às questões postas pela resignificação no teatro, em particular, e pelo estatuto mais geral da obra de arte, questões debatidas por Humberto Eco na relação entre a “abertura” e a “definitude” da obra de arte:

Esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.<sup>258</sup>

Eco chama a atenção para a irrecusável abertura da obra de arte tanto em sua interpretação/ressignificação quanto em sua interpretação/recepção, de modo que cada indivíduo em cada época necessariamente (re)significa a obra de arte de um modo distinto. Essa reflexão sobre o sentido histórico da obra de arte consiste em mote de

<sup>257</sup> Ibid., p. 326.

<sup>258</sup> ECO, Humberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 40.

divergência no interior dos debates em torno da estética da recepção na Universidade de Konstanz, Alemanha. Luiz Costa Lima, em introdução a coletânea de textos de Jauss, Gumbrecht e Iser, observa que as propostas do grupo podem ser lidas, de modo geral, a partir de duas linhas centrais: uma que propõe uma redefinição teórica e outra que propõe uma alteração metodológica paradigmática, frente à história da literatura tradicional que privilegia o sentido definido e acabado dos textos. A primeira delas se alinha à perspectiva de Gumbrecht, segundo o qual a mudança proposta por uma estética da recepção dependeria do abandono das “interpretações corretas” para, em troca, reconstituírem-se as condições sócio-históricas que permeiam as diversas formulações de sentido. Em suas palavras, trata-se agora de “compreender as condições de formações diferentes de sentido, realizadas sobre um dado texto, por leitores que estão de posse de disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas.”<sup>259</sup> Nesse sentido, Gumbrecht propõe, em última análise, uma redefinição teórica que desconsidere a existência de um sentido objetivo imanente do texto literário, em detrimento de uma análise que considere a construção de sentido(s) dentro de contextos históricos específicos, ou seja, a história da literatura se constituiria em uma história da recepção literária. Já a posição defendida por Hans Robert Jauss é de ordem metodológica, pois ele propõe uma heurística baseada em uma história da recepção do fato literário, ancorado entre a produção, a recepção e a comunicação. Jauss baseia-se em um conceito de experiência estética bem definido, proveniente tanto de Aristóteles (catarse) quanto de Kant. Assim, para ele a recepção se dá de duas formas: primeiro como efeito – quando há a relação imediata entre o texto e o leitor –, depois como interpretação – quando a experiência estética é traduzida em visão de mundo de acordo com o contexto histórico, ou seja, em produção de sentido. Em suas palavras:

A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade

<sup>259</sup> COSTA LIMA, Luiz. Introdução. JAUSS, Hans Roberto. [et al.] **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 13.

comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção.<sup>260</sup>

Percebe-se nitidamente a afinidade entre as definições de Jauss e de Eco, segundo os quais a obra de arte é feita por um autor para um receptor, isto é, traz no seu bojo um sentido fechado, sentido que o autor impugnou por meio de símbolos. No entanto, esse procedimento não garante a perenidade do sentido de uma obra, visto que ela é constantemente reinterpretada por receptores mediados por diferentes referências ao longo do tempo. No caso do teatro, essa relação é ainda mais evidente, pois o dramaturgo dá um sentido ao texto por meio das rubricas, que se impõem aos encenadores posteriores como elementos balizadores da narrativa. No entanto, a transposição do texto à cena pode se traduzir de múltiplas formas, por exemplo, com o uso de tecnologias que ainda não se encontravam disponíveis na época da escrita do texto e que revelam soluções pertinentes. De posse desses referenciais, podemos apreender o modo como a encenação de *Cyrano de Bergerac* no Brasil em 1985, dirigido por Flávio Rangel, se configura como “um momento de uma história vivida no presente”.

### 3.1 – A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: aspectos da encenação de *Cyrano de Bergerac* no Brasil em 1985.

O convite para dirigir *Cyrano de Bergerac* numa boa estrutura de produção seduziu Flávio Rangel de imediato, e ele aceitou a proposta sem receios. Quando releu a peça, entretanto, concluiu que:

O texto de Edmond Rostand apresenta enormes problemas e dificuldades. É uma peça tão complexa quanto fascinante, um tal desafio à imaginação, à razão e à experiência profissional que, confesso, cheguei a pensar em desistir”.<sup>261</sup>

Flávio não desistiu do desafio imposto por *Cyrano*, ao contrário, empenhou todo seu talento no empreendimento, que exigiu todo o engenho de “carpintaria teatral” que possuía. O primeiro desafio que se impôs foi a adequação do texto teatral para o palco brasileiro, pois, em português, havia a tradução de Carlos Porto Carrero, datada de

<sup>260</sup> Ibid., p. 46

<sup>261</sup> SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. Nova Alexandria. São Paulo, 1995. p. 319.

1911, que mantinha a métrica e a rima dados por Rostand. Esta tradução, contudo, era praticamente inviável de ser levada a cena em um espetáculo palatável ao público brasileiro da década de 80, de modo que o texto precisaria de uma tradução específica para o espetáculo. Flávio Rangel já havia realizado muitas traduções em seus espetáculos, mas nesse caso não se abalançou a traduzir, “porque pra esta precisa de ter um poeta mesmo, e o Gullar, não apenas é um grande poeta, como é um dramaturgo. É um homem que conhece teatro. Sabe a linguagem teatral”.<sup>262</sup>

Ferreira Gullar, amigo de Flávio, tinha experiência com textos teatrais em verso, além de ser um poeta brilhante. Antes de realizar o trabalho de tradução colocou em questão a linguagem que deveria ser utilizada:

É uma questão que sempre se coloca: “Qual é a linguagem que você deve adotar?” A linguagem de fidelidade total ao original, ou a linguagem que se comunica com as pessoas? Entende? Quer dizer... Então, buscar isso é que é o grande problema. Eu vi... se eu for fazer que nem o Porto Carrero, uma tradução com verso alexandrino, rimado e exatamente como o original, não vai dar. Nós teremos um texto inviável do ponto de vista teatral. Se eu estou fazendo a peça hoje, é pro público de hoje!<sup>263</sup>

No depoimento de Gullar fica claro que a sonoridade e o ritmo adotados por Rostand não funcionariam no palco brasileiro daquele momento, e que sua tradução deveria priorizar o fenômeno da comunicação teatral, isto é, toda a dificuldade de *Cyrano* deveria ser traduzida de modo a facilitar a compreensão do público, propósito que ia de encontro com as perspectivas tanto do diretor quanto de toda a Companhia. Assim, Ferreira Gullar lançou mão de uma licença poética para traduzir livremente o texto de Rostand: de imediato, substituiu o verso alexandrino original por versos decassílabos, segundo ele, mais “espontâneo e musical em nossa língua”; também abandonou o sistema de rimas emparelhadas (AABB) e adotou rimas arbitrariamente, ora pares, ora intercaladas, ora internas, ora perfeitas, oras sonantes, enfim, sem se prender a qualquer sistema regular.<sup>264</sup> Além disso, suprimiu falas e trechos inteiros e criou outros para manter o ritmo da tradução, sempre procurando preservar o sentido original e a tradução do autor – no célebre duelo em que Cyrano propõe várias definições poéticas para seu nariz, por exemplo, enquanto no texto de Rostand e a

<sup>262</sup> Comentário de Flávio Rangel no documentário de Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

<sup>263</sup> Depoimento de Ferreira Gullar a Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

<sup>264</sup> GULLAR, Ferreira. A Tradução. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

tradução de Porto Carrero possuem dezenove definições, o texto de Gullar possui apenas nove. Isso tudo, não obstante, foi realizado com o intuito de cumprir à regra a tarefa incumbida por Flávio Rangel: criar uma tradução que funcionasse “teatralmente” no Brasil em 1985.

Uma leitura atenta da tradução de Ferreira Gullar revela que o texto ficou muito mais enxuto e algumas cenas foram totalmente recriadas sem prejuízo do significado último do texto, conforme proposto pelo poeta: “eu não posso trair é a essência do personagem, que isso aí, ninguém traiu, nem eu traí no texto, nem o Flávio na direção... Ali está o “Cyrano” com toda a beleza dele, com toda a loucura dele... Está ali. Agora, tem que ser acessível ao público. Eu não posso fazer uma coisa como se eu tivesse no final do século dezenove”.<sup>265</sup> Esse tom “acessível ao público” pode ser verificado em vários momentos, onde o tradutor confere aos signos do texto uma tonalidade bem brasileira, totalmente perceptível para o espectador contemporâneo. Quando Cyrano apresenta os “Cadetes da Gasconha” ao conde De Guiche, em forma de canção, percebemos esse jogo realizado por Gullar:

No texto de Edmond Rostand:

“Perce-Bedaine et Casset-Trogne  
Sont leurs sobriquets les plus doux;  
De gloire, leur ame est ivrogne!  
Perce-Bedaine et Casset-Trogne,  
Dans tous les endroits ou l’on cogne  
Ils se donnent dez rendez-vous...  
Perce-Bedaine et Casset-Trogne  
Sont leurs sobriquets les plus doux!

Voici les cadets de Gascogne  
Qui font cocus tous les jaloux!  
O femme, adorable carogne,  
Voici les cadets de Gascogne!  
Que le vieil epoux le refrongne:  
Sonnez, clairons! chantez coucous!  
Voici les cadets de Gascogne  
Qui font cocus tous les jaloux!”

Na tradução de Carlos Porto Carrero:

“Fura-bandulho, Esfolá-ronha  
São-lhes epítetos de mel.  
Ébria, sua alma a Glória sonha,  
Fura-bandulho, Esfolá-ronha,

---

<sup>265</sup> Depoimento de Ferreira Gullar a Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

Onde se dê luta medonha  
 Acodem todos em tropel.  
 Fura-bandulho, Esfola-ronha  
 São-lhes epítetos de mel.

Eis os cadetes da Gasconha  
 Que nunca aos zelos dão quartel.  
 Mulher formosa ou carantonha,  
 Eis os cadetes de Gasconha!  
 Que o velho esposo a tal se oponha...  
 Sopra no corno, menestrel!  
 Eis os cadetes de Gasconha  
 Que nunca aos zelos dão quartel!”

Na tradução de Ferreira Gullar:

“Perfura-Pança e Solta-Peçonha,  
 São os apelidos que têm cada um.  
 Gostam de glória como de Borgonha!  
 Perfura-Pança e Solta-Peçonha,  
 Não há defesa que se lhes oponha  
 Quando se trata de comer angu!  
 Perfura-Pança e Solta-Peçonha  
 São os apelidos que têm cada um!

Eis aqui os cadetes da Gasconha  
 Que botam chifres mesmo em canguru!  
 Pra quem toda mulher é sem-vergonha!  
 Tratam qualquer marido de pamonha.  
 Aonde chegam armar um sururu.  
 Eis aqui os cadetes da Gasconha  
 De Carbon de Castel-Jaloux!”

É evidente como os versos de Ferreira Gullar se aproximam mais de um leitor brasileiro contemporâneo, o que evidencia sua historicidade. As imagens criadas por ele por meio das palavras formam um quadro que seria totalmente estranho a um espectador francês e muito familiar ao espectador brasileiro, sobretudo por meio das referências gastronômicas tipicamente nacionais – angu, pamonha e sururu. Esse jogo de referências se estende por todo o texto, embora raramente com a clareza da passagem acima, mas com a total preservação tanto do enredo quanto da “essência” das personagens. O texto de Ferreira Gullar acabou premiado com o prêmio “Molière” de melhor tradução, segundo o próprio autor, criado exclusivamente para premiar *Cyrano de Bergerac*.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Depoimento de Ferreira Gullar a Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

De posse da tradução adequada, Flávio Rangel pôde se desdobrar efetivamente sobre a construção da cena teatral. Uma das primeiras providências que o diretor tomou, nesse sentido, foi convidar o encenador Gianni Ratto para fazer os cenários do espetáculo, um dos maiores cenógrafos do mundo e que havia trabalhado com Flávio Rangel em espetáculos marcantes da história do teatro brasileiro.<sup>267</sup> Em seu livro de memórias e vivências, o cenógrafo relembra que na ocasião de *Cyrano*, o diretor chegou à sua casa afobado e excitado dizendo que iria dirigir a peça para a C.E.R. e queria os cenários dele. Ratto conta que partiria para Lisboa dali a dois dias onde, no Teatro São Carlos, iniciaria os ensaios da ópera *Cenerentola* de Rossini, portanto, não poderia assumir os cenários de *Cyrano*, mas ajudaria o amigo em alguma coisa antes de partir. Flávio rejeitou a recusa e objetou que Ratto tinha experiência o bastante para preparar um projeto em dois dias e que poderia viajar tranquilo pois iria cuidar da execução:

Fiquei perplexo opinando, entre outras coisas, que Fagundes tinha um excelente cenógrafo na companhia (Serroni) e que minha entrada poderia criar situações desagradáveis. Mas Flávio objetou que já havia falado com Fagundes e estava tudo certo.

“Mas o tempo é pouco”, me queixei. – “Quando você volta?”, perguntou. – “Daqui a um mês e meio.” – “Não tem problema; quando você voltar ainda terá tempo para cuidar da montagem e dos detalhes.” Assim conversamos sobre o espetáculo e suas possibilidades, estabelecemos um plano de trabalho sobre o denominador comum de nossas idéias e, algumas horas depois, ele foi embora tendo arrancado de mim a promessa de que no dia seguinte eu lhe forneceria os rabiscos e idéias iniciais do projeto.

Quando ele saiu, o desânimo e o entusiasmo me agrediram ao mesmo tempo. Mas isso durou pouco. Eu sempre gostara do texto de Rostand e já tinha visto algumas edições de diferentes diretores: uma especialmente tinha chamado minha atenção pelos belíssimos cenários assinados por Lila de Nobili, uma artista que sempre admirei. E foi essa lembrança que me deu ânimo. Fiquei pensando como resolver o problema, preocupado também com a exigência do Teatro Cultura Artística que nos obrigava a entregar o palco livre todas as manhãs para os ensaios da orquestra sinfônica.

Na manhã seguinte o projeto já rondava em minha cabeça e até o meio-dia o esquema e os rabiscos estavam prontos. Como, não sei. Só sei que ficaram prontos e que Flávio os aprovou incondicionalmente: até o dia seguinte eu entregaria as plantas para os marceneiros e à tarde iríamos à casa de Fagundes mostrar o que já tinha sido feito.

Tudo correu às mil maravilhas. O dono do papel-título encantou-se com o projeto e a rapidez com a qual tinha sido desenvolvido.

À noite telefonei a Kalma no Rio de Janeiro. Ela estava feliz e medrosa ao mesmo tempo; expliquei-lhe o critério do cenário e sua

<sup>267</sup> Gianni Ratto nasceu em Milão em 1916 e construiu uma sólida carreira profissional, tendo sido um dos criadores do “Piccolo Teatro de Milão” em 1946. Veio ao Brasil em 1954 a convite de Maria Della Costa e aqui se estabeleceu atuando em vários espetáculos. É considerado um dos responsáveis pela renovação da cena brasileira ao lado de Ziembinsky, Celi e outros. Com Flávio Rangel esteve em *Abelardo e Heloisa* (1971); *A Capital Federal* (1972); *Pippin* (1973); *Piaf* (1983), dentre outros.

cor básica (cedro dourado) e fui para a mesa de desenho. Além das plantas baixas e dos desenhos executivos fiz também uma maquete precária em cartolina, precária mas correta. Entreguei o material para os executores, me despedi de Flávio e voei para Portugal.<sup>268</sup>

Gianni Ratto voltou de Portugal com um grande sucesso na bagagem e foi acompanhar a montagem do cenário de *Cyrano*. Seu cenário “cenário não era simples, cobria toda a superfície do palco com rampas, estruturas e escadas e, por ser todo – como numa construção de brinquedo – dividido em partes para permitir a desmontagem e remontagem diária exigida pelo teatro, necessitava uma execução perfeita”.<sup>269</sup> Contudo, não foi o que aconteceu: “madeira de segunda, estruturas precárias, realização incompetente. Falei com o Flávio, mostrei-lhes os inconvenientes e mandamos refazer o que estava errado”.

Flávio Rangel enxugou os quatro intervalos existentes entre os atos de *Cyrano* para apenas um, mas manteve a composição do espetáculo em cinco cenários distintos conforme a descrição de Edmond Rostand. Assim, Gianni Ratto teve que trabalhar com um cenário fixo e que contemplasse todos esses cenários, empreendimento agravado pelo fato da Companhia ter que entregar o palco do Teatro Cultura Artística vazio para os ensaios da Orquestra na manhã seguinte às apresentações. O cenário fixo contou com uma escada com um balcão do lado direito, um elevado do lado esquerdo, um tablado de madeira entre os dous, e um amplo telão no fundo do palco para projetar imagens. A partir desses três elementos, Gianni Ratto compôs os cinco cenários. No primeiro ato, “Uma Representação no Palácio de Borgonha”, o balcão e o elevado serviram como camarotes do teatro onde Montfleury representaria *A Clorisa* de Baro, um espetáculo dentro do espetáculo. O painel – que subia e descia mecanicamente – revelou o palco do Palácio de Borgonha, que ficou de frente para a platéia, em consonância com a concepção cênica do próprio Rostand, conforme apontado no capítulo um. Pendurado no teto do “teatro” havia um suntuoso lustre adornado por tecidos de época. Adereços compunham o restante do cenário, como pequenas mesas e cadeiras utilizadas para o desenvolvimento da trama. No segundo cenário, “A Pastelaria dos Poetas”, a escada com o balcão do lado direito serviu como balcão da pastelaria de Ragueneau, o painel no centro formou uma imagem do fundo do estabelecimento (de onde as personagens entravam lateralmente) que foi complementado com uma banca onde os quitutes do

<sup>268</sup> RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 221-222.

<sup>269</sup> Ibid., p. 222.

pasteleiro ficavam expostos; a mesa e a cadeira permaneceram em cena para o diálogo entre o protagonista e Roxana que se dá no interior da pastelaria. Já o terceiro ato, “O Beijo de Roxana (*o balcão*)” tem como cenário uma pequena praça de Paris em frente a casa de Roxana. Para compor uma imagem externa da cidade, os encenadores criaram uma Lua que atua durante todo o espetáculo marcando a diferenciação entre os cenários internos e externos; o satélite tem um papel tão importante no espetáculo que Gianni Ratto dedica parte de sua memória a recordar o seu processo de composição:

Há uma lua no espetáculo, importantíssima por suas significações românticas e metafísicas; uma lua que tem que surgir com toda a sua carga de valores visuais e dramáticos; uma lua não necessariamente realista e todavia sugestiva como uma noite shakespeariana. Em termos de cenografia, esta lua revela-se atrás do fundo da taberna. Na hora de pintar esse fundo, que era de pano, eu pedi a Carlos Giacchieri, que realizava a parte pictórica, que, exatamente onde ela apareceria em transparência, deixasse umas partes mais aguadas a fim de não cobrir, naqueles espaços, o telão. Entretanto eu tinha mandado executar com lâmpadas, madeira e gelatina difusora, o adereço da lua, que, pendurado e aceso, apareceria na hora devida.

A cada segundo – os ensaios de luz se aproximavam – Flávio perguntava: “E a lua? Está pronta? Como é que vai ser, posso vê-la?”, etc., e a minha resposta era sempre a mesma: “Não se preocupe, na hora você vai vê-la”. Mas ele queria vê-la antes e a mostrei, inacabada, uma caixa de compensado nada sugestiva. “É isto aqui?” – “É!”. Então ele tomava um cafezinho bebendo-o pelo lado contrário da xícara e ficava quieto.

No momento de ensaiar a luz (eu já tinha preparado tudo) mais uma vez perguntou, desta vez com a autoridade de um pai que quer saber se o filho desleixado fez afinal os deveres de casa: “A lua está pronta?” – “Está, pode ligá-la, mais vai com a luz em resistência”. Então ela apareceu, maculada de nuvens, transparente e mágica. Nem eu esperava um resultado tão emocionante. Aí Flávio com a voz um pouco embargada exclamou: “Você é foda!”. E me deu um abraço lateral. Depois chamou Kalma e os atores para que vissem o que ele tinha conseguido.<sup>270</sup>

Nesse cenário, ocorre a célebre cena do balcão, quando Cyrano, escondido sob o balcão, dita para Cristiano versos de amor para Roxana que se encontra na sacada de seu quarto. Para tanto, é utilizado o elevado do lado esquerdo que é enfeitado com flores que descem do teto por onde Cristiano sobe para beijar a amada.

O cenário que apresentou maiores problemas na execução foi o “Os Cadetes da Gasconha (*Cerco de Arras*)”, quarto ato, pois este é ambientado no acampamento de guerra dos gascões. A solução encontrada foi uma cena mais neutra, com o aspecto de

<sup>270</sup> RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 224.

lonas e panos brancos, adornados por instrumentos de guerra como armas, tambores, estandartes, etc. Já o último ato, “O Informativo de Cyrano”, que se passa no convento onde Roxana foi morar após a morte de Cristiano, tem como ponto forte a engenharia teatral que se apresenta nas cenas em que folhas outonais caem de cima, por exemplo, projeto levado a cabo por uma equipe de profissionais nos bastidores.

Dentre as críticas do espetáculo, somente a realizada por Sábato Magaldi se detém com mais ênfase sobre os cenários de Gianni Ratto, as demais apenas noticiam que os cenários foram assinados por ele e, às vezes, apontam alguns aspectos relativos à sua execução, como o fato de ter que ser desmontado todos os dias. Segundo Sábato Magaldi:

A encomenda de um dispositivo fixo ao cenógrafo Gianni Ratto é, em princípio, correta. Mas a solução encontrada não me parece atender, da melhor maneira, aos diferentes reclamos espaciais. A representação no paço de Borgonha já não se casa bem com os elementos construídos. Eles servem satisfatoriamente à Pastelaria dos Poetas e sobretudo ao Beijo de Roxana (o balcão). Estorvam, porém, no ato de Os Cadetes da Gasconha (Cerco de Arrás). Fica patente que se trata de um arranjo aproximativo, inclusive pela necessidade de desmontagem diária, em virtude de outra utilização do palco.<sup>271</sup>

Um elemento que se configura como um espetáculo a parte na encenação é a sua iluminação. A iluminação de Flávio Rangel complementa a cena de *Cyrano* de forma significativa, uma vez que é através dela que o diretor contribui para a criação dos “climas” que o espetáculo requer tanto em seus momentos líricos quanto em seus momentos de ação. O diretor, que diz ter aprendido a arte da iluminação observando o mestre Ziembinski, afirma ter iluminado o espetáculo como uma homenagem a Rembrandt, seu pintor “teatral” preferido.<sup>272</sup> É da mesa de luz que o diretor cria os efeitos visuais das cenas diurnas e noturnas, com destaque para a tonalidade azulada das cenas noturnas externas, que privilegiam o surgimento da Lua criada por Ratto, por exemplo. Gianni Ratto comenta as intuições do diretor:

Ele [Flávio] teve intuições de espetáculo extraordinárias. Todas as cenas de batalha, ele pesquisou até encontrar as pessoas que poderiam realizar esse tipo de trabalho: explosões, efeitos... E no final, quando o Cyrano entra em decadência, o Flávio fez um quadro maravilhoso, inesquecível. Ele me tinha pedido de providenciar folhas outonais que caíssem de cima. Então eu tive de fazer umas caixas que contivessem essas folhas, que, manobradas da cabine, abrissem e deixassem cair as folhas. Depois de toda aquela história de batalhas, coisas etc., abria

<sup>271</sup> MAGALDI, Sábato. *Cyrano de Bergerac*, em uma ambiciosa realização. Digna de prestígio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/09/1986, p. 8.

<sup>272</sup> GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 143.

uma iluminação de azul, um azul noturno, que ocupava o palco todo e uma fileira de freiras sentadas, cantando e as folhas caindo do outono. Aí entrava o Cyrano, o Fagundes, que ia assim, meio maltratado, doente a sentar numa poltrona com as freiras em volta.<sup>273</sup>

Os efeitos mencionados por Ratto foram criados por Flávio Rangel e executados por Victor Lopes. Na cena de batalha do cerco de Arrás, os efeitos surgem em forma de explosões decorrentes do ataque espanhol ao acampamento dos gascões, finalizando o quarto ato, a fumaça proveniente das explosões ajudam no forjamento do clima nostálgico do convento das freiras que abre o último ato.

Já as cenas de batalhas estão presentes em vários momentos do espetáculo, sobretudo nos duelos em que se envolve o protagonista, com destaque para o duelo com Valvert ainda no teatro de Borgonha, quando Cyrano compõe uma balada enquanto se bate com o oponente. O mestre de armas Angelo Pio Buonafina ficou responsável pela preparação dos atores, sendo que todos eles tiveram aulas de esgrima para a composição do espetáculo, principalmente Antonio Fagundes, que teve que se acostumar a atuar com a espada em punho.

Os duelos de esgrima também fizeram parte da coreografia de Clarisse Abujamra, que, junto com Flávio Rangel, marcou o deslocamento dos atores nas cenas que exigiam maior número de intérpretes. Quando os cadetes da Gasconha marcham para a guerra, por exemplo, a coreógrafa utilizou tanto de referenciais bélicos – a marcha – quanto circenses, com tambores, taróis e bandeiras: “Clarice Abujamra [...] dirige o elenco na despedida de Roxane e Cyrano [...]. Depois da despedida, os cadetes entrem em cena em formação militar e se apresentam a Cyrano. Depois de sete ou oito repetições, os cadetes acertam as principais exigências que Clarice faz para a cena: passos bem marcados, postura marcial e acento firme nas pernas”.<sup>274</sup>

Já a música e a direção musical do espetáculo ficaram a cargo do maestro Murilo Alvarenga, que contava com ampla experiência na área teatral. A música em *Cyrano* se encaixa perfeitamente no “ambiente” forjado pelo espetáculo: simples, com tom lúdico, composta praticamente por violões, flauta e violino – sem qualquer “pegada” eletrônica –, além do uso de percussão exigida pelas cenas militares. Desse modo, a música cumpre alguns papéis no espetáculo, mais precisamente dois: de um lado, é sonoplastia

<sup>273</sup> SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 318.

<sup>274</sup> MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

utilizada para contribuir com o “clima” exigido pelas diferentes cenas – lírica nas cenas românticas e poéticas; vigorosa nas cenas de duelo e batalha; por outro, cumpre um papel essencial no desenvolvimento narrativo do espetáculo, pontuando as mudanças de ato e cenário da trama. Para as mudanças do primeiro para o segundo ato e do segundo para o terceiro, Murilo Alvarenga compôs uma canção que realiza, inclusive, uma interpretação do texto:

“Tão lindo é Paris com esse céu enluarado,  
 História de amor, de alegria e emoção.  
 Cyrano abre todo o coração e então...  
 Cyrano, Cyrano, Cyrano de Bergerac  
 Deixa a vida de sonho e paixão...  
 Cyrano de Bergerac!”

Já na passagem do terceiro para o quarto ato e do quarto para o quinto, ele utiliza a canção dos cadetes da Gasconha para sublinhar a presença da guerra no enredo, mas modifica a canção composta por Ferreira Gullar que apresentamos anteriormente, pois na adaptação dos personagens o capitão dos gascões, Sr. de Carbon, é eliminado da trama e o próprio Cyrano se torna o capitão da Cia dos guardas, fato anunciado logo no início da música:

“Somos nós os cadetes da Gasconha,  
 Cyrano é o nosso capitão.  
 Brigões, mentirosos, sem-vergonha,  
 Nossa vida urdiremos de paixão...”

Completa a equipe de execução técnica do espetáculo a figurinista Kalma Murtinho, que também trabalhava frequentemente com o diretor. Para *Cyrano*, Kalma teve que compor mais de 120 figurinos, a maioria deles com uma complexidade considerável. A figurinista ressalta que pesquisou sobre o modo de vestir “da época” a ser retratada no palco, enfatizando o ambiente da trama, dividido entre nobres, soldados, preciosas e freiras:

No final, [Kalma] optou por uma roupa básica, composta por calça e blusa romântica, as famosas botas lazzarine e chapéu de plumas. A essa roupa básica serão acrescidos diferentes complementos, dependendo do que cada cena exigir. ‘É um figurino extremamente

rebuscado, em que procurei valorizar as silhuetas e o colorido da época’, diz Kalma.<sup>275</sup>

A figurinista compôs os figurinos com base no tom do cenário de Gianni Ratto (cedro dourado) e utilizou tecidos finos e bem acabados, pois os figurinos “exigiam tecidos de primeiríssima qualidade (veludos, sedas, tafetás, *voils*, etc.). Caros sim, mas para certo tipo de traje o material tem de ser primoroso, caso contrário não se conseguirá na realização o resultado que o desenho original propõe”.<sup>276</sup> É interessante o modo como Kalma Murtinho compôs os figurinos de cada personagem ressaltando as indicações do texto, visto que os nobres (De Guiche, Valvert) possuem roupas mais bem adornadas, com maior quantidade de plumas e rendas, com luvas, etc., em face que os gascões, “maltrapilhos”, possuem roupas mais modestas e com cores menos vibrantes, embora conservem o estilo “mosqueteiro”. Roxana usa vestidos longos e rendados, com luvas e adereços típicos de uma “preciosa”. Cyrano não escapa ao estilo gascão, trazendo consigo uma capa, gibão e chapéu emplumado, figurino nas tonalidades vinho, marrom e verde.



**Figura 01** – Espetáculo *Cyrano de Bergerac*. Fotografia: João Caldas. Acervo Centro Cultural São Paulo

<sup>275</sup> MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

<sup>276</sup> RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 224.



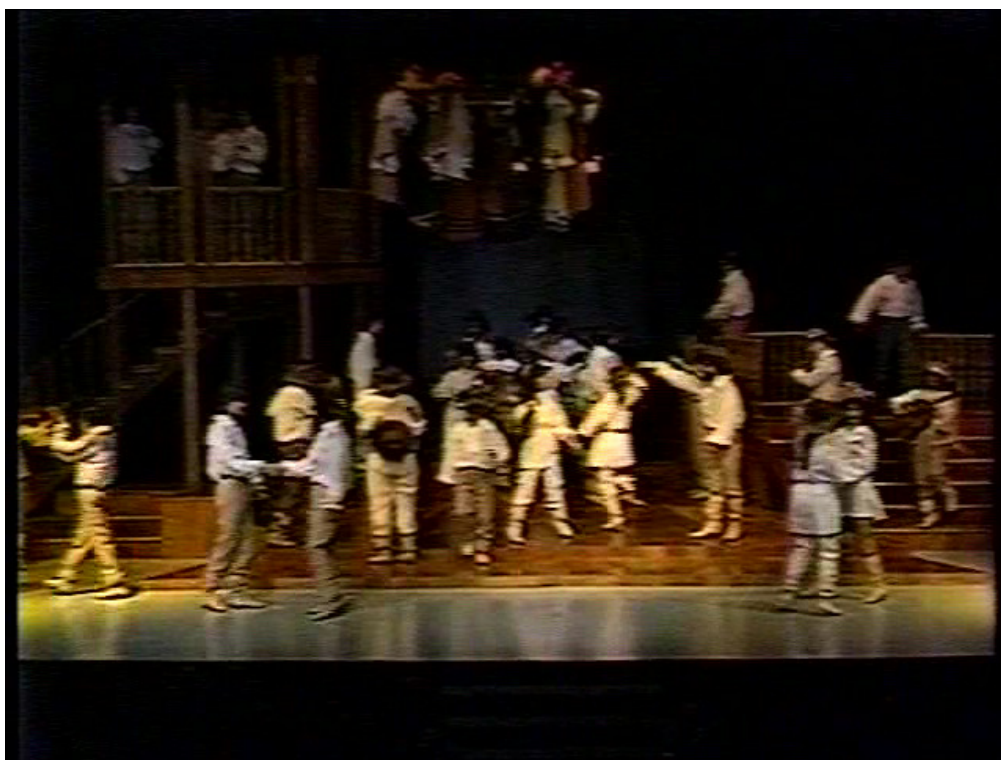
**Figura 02** - Espetáculo *Cyrano de Bergerac*. Fotografia: João Caldas. Acervo Centro Cultural São Paulo



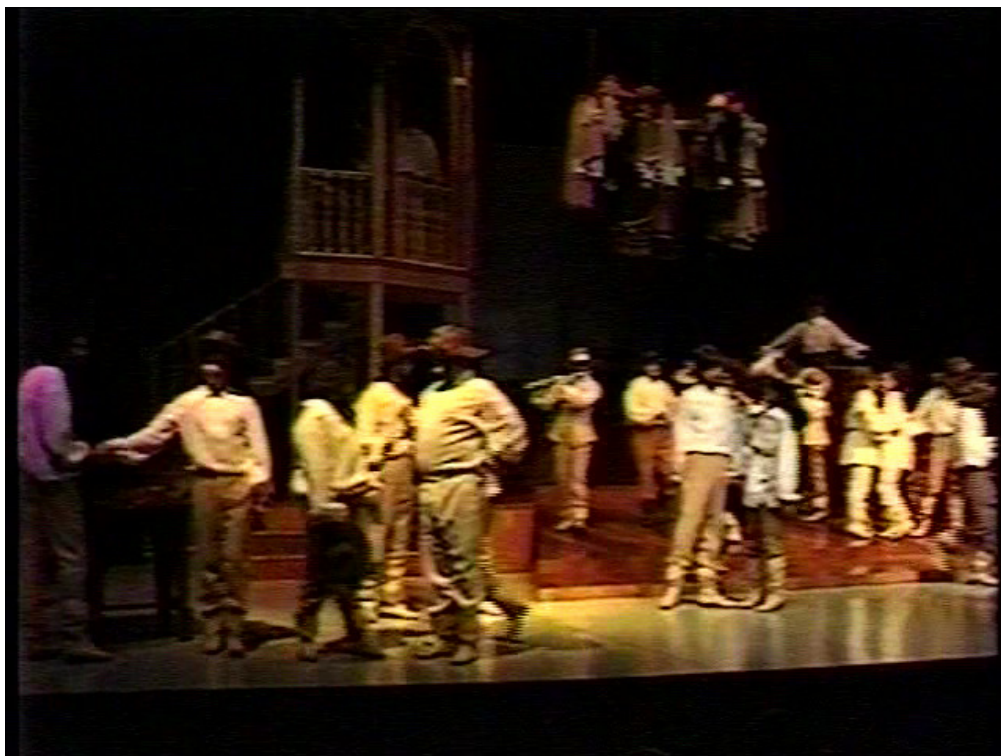
**Figura 03** - Espetáculo *Cyrano de Bergerac*, Teatro Cultura Artística (1985)



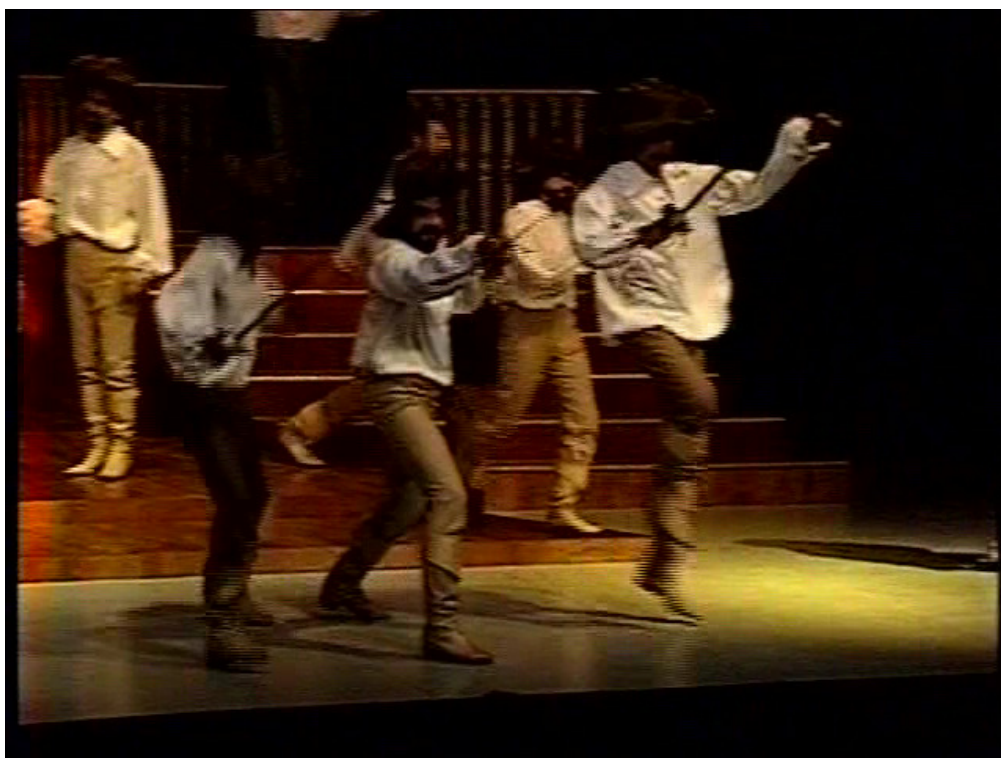
**Figura 04** - Espetáculo *Cyrano de Bergerac*, Teatro Cultura Artística (1985)



**Figura 05** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 06** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009.



**Figura 07** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 08** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 09** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



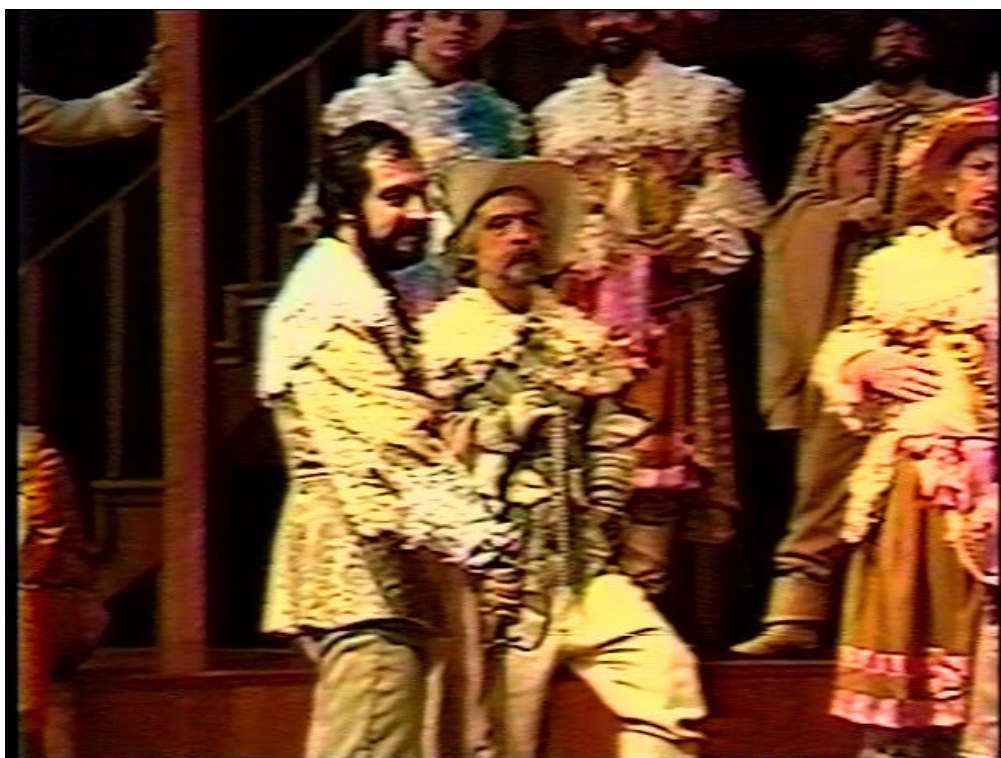
**Figura 10** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 11** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 12** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 13** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



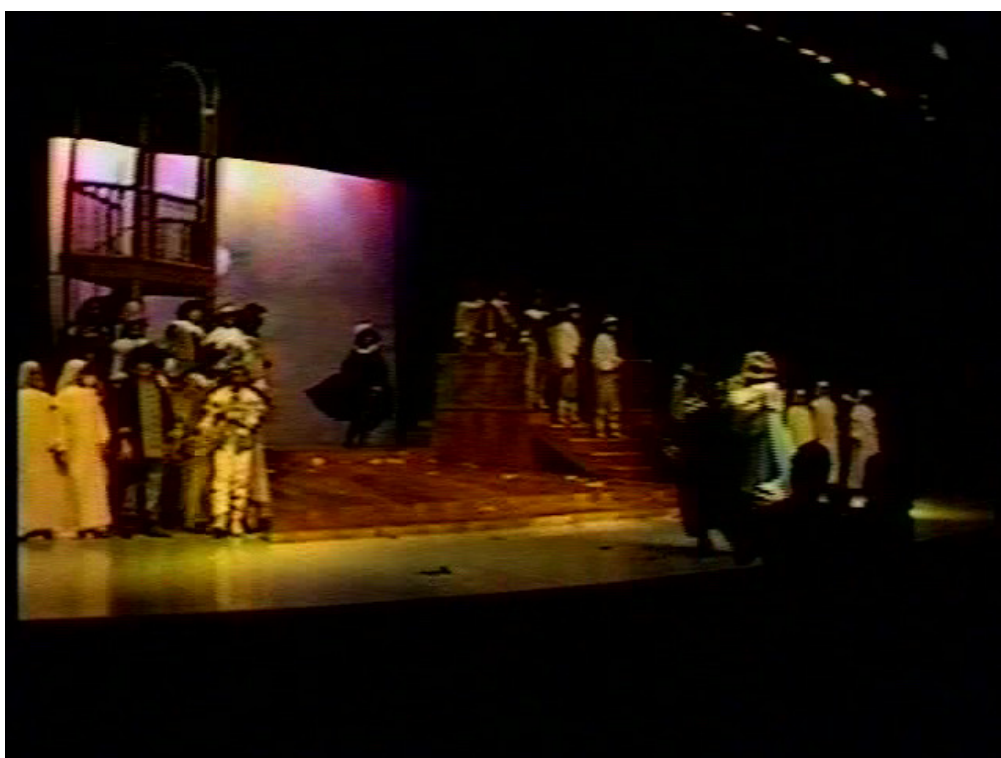
**Figura 14** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 15** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 16** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 17** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 18** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009



**Figura 19** – Imagem capturada do documentário *Flávio Rangel: o teatro na palma da mão* de Paola Prestes, 90 min, Sarna Filmes, 2009

À frente de toda a equipe de trabalho estava o diretor Flávio Rangel, que se desdobrou sobre todos os aspectos da cena com vigor e entusiasmo característicos de sua trajetória no teatro brasileiro – soma-se a isso o fato de que os ensaios de *Cyrano* começaram enquanto Flávio ainda estava envolvido com outra montagem, *A Herdeira* (adaptação feita em 1947 por Ruth e Augustus Goetz, do romance *Washington Square*, de Henry James), junto com Míriam Mehler. O ritmo de trabalho do diretor é lembrado por Antonio Fagundes, que recorda a produção de *Cyrano*:

Eu, fazendo as contas como produtor, eu era produtor do espetáculo também, eu disse a ele que não queria mais de vinte e nove atores. E o “Cyrano” era uma peça feita pra setenta e poucos personagens, que é possível você fazer com trinta e oito, quarenta atores. E eu disse que mais de vinte e nove eu inviabilizava a produção, e ele falou: “eu não posso, eu não posso, eu não posso, eu preciso, no mínimo, de trinta e dois”. E eu brigando com ele que não, que não dava, ele conseguiu fazer uma adaptação para vinte e nove. Ele já tinha marcado a primeira cena, e eu não entrava na primeira cena. E ele me chamou: “vem cá, senta aqui na platéia”, reuniu o elenco aqui mesmo, nesse teatro, e ele disse “vamos mostrar a primeira cena para o Fagundes”. E a primeira cena, eram os atores entrando em cena, aí, num determinado momento, um ator batia no chão, e o elenco se posicionava aqui. Essa boca [do teatro Cultura Artística], ela tem, se não me engano, dezenove metros. Eu percebi que ficou um burquinho num canto, e um outro burquinho no outro, que os atores, um ao lado do outro, não preenchiam a boca de cena. Eu falei para o Flávio: “vamos contratar mais sete atores”. Ele quase me matou na platéia. “Eu tive um trabalho monstruoso pra fazer pra vinte e nove, e você tá querendo contratar mais sete”. E, efetivamente, nós contratamos mais sete, em princípio pra tapar aquele burquinho, depois, é claro, os personagens foram novamente distribuídos, e esses atores tiveram função no espetáculo também, mas nós fizemos com trinta e seis.<sup>277</sup>

O depoimento de Fagundes evidencia o nível de dificuldade que o diretor encontrou para viabilizar a cena de *Cyrano de Bergerac*; a marcação das cenas com a quantidade de atores disponíveis foi um desafio que Flávio Rangel venceu com toda a sua competência. Os ensaios do espetáculo (45 ao todo) duraram dois meses, tempo que o diretor utilizou para encomendar e testar todos os detalhes que a cena exigia. Edécio Mostaço, em matéria sobre o espetáculo, observou que:

Por enquanto, o trabalho é vagaroso, porque várias cenas contam com a participação do elenco todo e não é fácil coordenar as marcações de cada um. Flávio interrompe, faz comentários, pede que repitam, interrompe novamente, tudo isso um sem número de vezes. Logo de saída, na primeira cena, todo o elenco (à exceção de Fagundes, que

<sup>277</sup> Depoimento de Antonio Fagundes a Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

entra um pouco depois) apresenta-se diante do público introduzindo a história de *Cyrano de Bergerac*. Apenas para limpar esta entrada, corrigindo o canto, palavras, gestos e marcações, Flávio Rangel precisou de boa tarde de uma parte.<sup>278</sup>

A cena a que o crítico se refere, quando o elenco apresenta-se diante do público introduzindo a história, foi uma adaptação do diretor para facilitar o entendimento da platéia, pois a quantidade de atores em cena e a velocidade dramática da primeira cena poderiam provocar estranhamento nos espectadores. Assim, o espetáculo começa com o palco escuro e a voz do diretor anuncia: “Atenção, artistas e técnicos, para a entrada no palco; dentro do 30 segundos, *Cyrano de Bergerac*”. Então, o palco é iluminado, os atores entram e se posicionam na boca de cena (conforme descreveu Fagundes anteriormente); o ator Walter Breda, intérprete de Lignière no primeiro ato, se reporta à platéia: “Senhoras e senhores, temos o grato prazer de vos saudar: ‘Bem Vindos ao Teatro!’. Nós atores, esta noite, vamos representar, pela primeira vez no país, uma peça que inflama o coração, embora gire em torno de um nariz. Uma história com lances de emoção, bravatas, desafios sem igual, que tem como figura de destaque um dos mais famosos personagens do teatro mundial: ‘Cyrano de Bergerac!’. Esta noite seremos [cada ator dá um passo adiante e diz a função de um personagem] mosqueteiros, marqueses, comediantes, espadachins, poetas, pasteleiro, cadetes, etc. E entre tortas, pastéis, vinhos e conhaque, contaremos a história de um grande herói: ‘Cyrano de Bergerac!’”. Os atores deixam a formação e assumem os seus respectivos lugares na primeira cena, o palco fica escuro e uma luz permanece sobre Walter Breda, que continua a narração: “Estamos no teatro do Paço de Borgonha, ano: 1640; época: Richelieu ostenta todo o poder e a província sonha com o teatro da corte, diversão de príncipes e nobres ociosos, a reverência do povo e a distração das preciosas e dos poderosos. Na primeira cena, representarei o poeta Lignière, vim hoje aqui a pedido de Cristiano, para soprar-lhe as coisas que puder. Ele é um jovem do norte provinciano, mal chegado a Paris, e já apaixonado por uma dama que mal conhece; é um homem bonito, e que carece de algum traquejo e de imaginação. Bom, mas devo me retirar que a função já vai começar! Ah! É bom que se esclareça que esta peça começa com outra peça, *A Clorisa* de Baltazar Baro, uma peça que é uma vergonha e da qual jamais seria

---

<sup>278</sup> MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

ator. Por isso, vou tomar meu Borgonha para ver se agüento ser espectador”. Após esse esclarecimento narrativo inicial, o palco todo é iluminado e a ação tem início.

Apesar de possuir o domínio sobre todos os aspectos da cena teatral, em *Cyrano de Bergerac* Flávio Rangel impôs um limite em seu trabalho para deixar espaço para o desenvolvimento do trabalho de ator, espaço vislumbrado por Antonio Fagundes:

O Flávio tinha uma visão da função do diretor que chegava a ser moderna perto do que a gente está vendo aí. No sentido de que o diretor tinha, sim, a concepção do espetáculo, ele montava aquele quadro ali, mas ele tinha um limite. Esse limite era o trabalho do ator. Ele precisava do ator. Se o ator não estivesse lá ele não podia fazer nada. Ele não conseguia nada porque para compensar a falta daquele ator, ele ia ter que botar um negócio aqui, aumentar a música ali, que é o que a gente vê hoje em dia: os diretores resolvendo todos os problemas e essa possibilidade do ator acabou sendo excluída, até porque o diretor já não espera mais. O diretor hoje em dia, esse que se diz moderno, ele esqueceu o ator. E eu ainda acho que o teatro é o ator. O cara vai lá para ouvir um texto, para acompanhar uma história, para se emocionar até por oposição. O que se vê hoje são quadros muito bonitos. O Flávio não fazia isso não. Ele montava o quadro, ele sabia o que estava fazendo, mas era imprescindível a participação do ator. Ele fazia o tipo de teatro que se fez ao longo de dois mil e quinhentos anos e que fez o teatro ser o que é. Ele armava o espetáculo para que o ator brilhasse dentro dele. Mas era preciso que o ator brilhasse. Ele não ensaiava ninguém. Não ficava dando fala por fala para o ator, nem fazendo laboratório para o ator. Ele partia do princípio de que o ator também conhecia o seu *métier*. Então ele arrumava aquela cena inteira para o ator entrar. Estava feito o espetáculo na cabeça dele e o trabalho que ele tinha era realizar aquilo. E que geralmente parece que ele conseguia muito bem. *Cyrano* foi um belíssimo espetáculo e nós fizemos muito sucesso: 240.000 espectadores.<sup>279</sup>

Ao tocar em tais questões, Fagundes revela um campo de análise do espetáculo que remete à sua própria atuação e formação enquanto ator. De que maneira Antonio Fagundes concebeu o protagonista do espetáculo? Sobre quais pressupostos? E os demais atores? Como as atuações em *Cyrano de Bergerac* foram recebidas pela crítica especializada?

A capacidade e o talento de Antonio Fagundes como ator encontrariam em *Cyrano de Bergerac* um desafio poucas vezes enfrentado no teatro brasileiro: a possibilidade de encarnar um herói romântico avassalador como Cyrano, sonho alimentado por figuras importante como Sérgio Cardoso e Procópio Ferreira. Não obstante, *Cyrano de Bergerac* foi a primeira oportunidade que Fagundes teve de encarar

<sup>279</sup> SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 318.

um personagem com esse tipo de complexidade, um herói romântico, radicalmente distinto dos personagens realistas que majoritariamente havia feito até então em sua carreira teatral. Essa distinção requer alguns apontamentos básicos sobre a construção do personagem que se revelam pertinentes para a análise do espetáculo. Tais apontamentos estão ancorados na interpretação de Anatol Rosenfeld sobre a figura do herói e a sua utilização no sistema Coringa criado por Augusto Boal no Teatro de Arena nos espetáculos *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*.<sup>280</sup> Rosenfeld questiona a opção de Boal por imprimir à interpretação do herói, sobretudo em *Tiradentes*, um tom naturalista, pois tal procedimento impede a “mitização” necessária para efetivar tanto o impacto do herói como motor da história, quanto a empatia com a platéia; assim, segundo ele, “o mito não permite o naturalismo, nem tampouco a proximidade da arena que revela em demasia a materialidade empírica do ator como ator. Nenhum arquétipo resiste ao fato de se poder vê-lo transpirando e tocá-lo com a mão”.<sup>281</sup> Essa interpretação adquire pertinência se recordarmos que Antonio Fagundes deu seus primeiros passos no teatro profissional no Teatro de Arena, no próprio espetáculo citado por Rosenfeld; ainda que não tenha feito o herói Tiradentes, fez parte do desenvolvimento de um “estilo” de atuação. No Arena, muito em função do “Coringa”, as interpretações eram marcadas por constantes “quebras” no estilo, que não contribuíam para a conquista da empatia com o público: “o que em geral garante intensa ação empática é a *unidade do estilo*. Esta unidade, pouco a pouco, vai persuadindo e envolvendo a platéia, levando-a, ao fim, de roldão”.<sup>282</sup> Sem a empatia total com a platéia, um personagem como Cyrano estaria fatalmente fadado ao fracasso. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld indica o caminho a ser seguido pelo ator que deseja compor um herói nos moldes míticos, como Cyrano: “a magnificação mítica exige distância, tanto de espaço e tempo fictícios (localização em lugares e épocas remotos) como do espaço real (entre palco e platéia), para resultar em ilusão convincente”.<sup>283</sup> Nesses termos, Antonio Fagundes estava bem servido em *Cyrano de Bergerac*: a caracterização da França no século XVII – a apresentação inicial de Walter Breda contribuiu sensivelmente para lançar a platéia no “ambiente” do espetáculo –, o palco italiano do Teatro Cultura Artística e, principalmente, a caracterização do ator como personagem –

<sup>280</sup> O texto citado é “Heróis e Curingas”, parte integrante de: ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1996, p. 11-39.

<sup>281</sup> Ibid., p. 23.

<sup>282</sup> ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1996, p. 24.

<sup>283</sup> Ibid., p. 26.

o nariz<sup>284</sup> cumpre um papel essencial – fornecem todos os elementos necessários para que o ator crie o ambiente necessário para a realização do herói mítico. O que se vê em cena é que o ator imprime ao personagem um ritmo bastante apropriado, sempre próximo do arrebatamento (talvez a característica mais marcante de Cyrano), tanto nos momentos onde a ação é mais vibrante, quanto nos momentos que exigem mais lirismo, como nos diálogos amorosos.

O trabalho de Antonio Fagundes em *Cyrano de Bergerac* lhe rendeu um prêmio Mollière de melhor ator. Algumas críticas do espetáculo destacam a composição e atuação de Fagundes na pele de Cyrano de Bergerac. Sábato Magaldi acentuou a oportunidade que o texto de Rostand oferece ao ator-protagonista, que Antonio Fagundes aproveita, “na simpatia da sua comunicação popular, na garra espontânea do seu talento. Só não penso que ele seja o ator ideal para a personagem por causa do timbre vocal pouco sonoro, que não acompanha a dimensão poética do texto”.<sup>285</sup> Ilka Marinho Zanotto também chama a atenção para a consonância entre o caráter popular do personagem e do ator: “Antonio Fagundes incorpora Cyrano no que este tem de mais folgazão e popular. A extroversão característica do ator não o impede de passar o profundo lirismo dos versos inspirados de Rostand, esplendidamente recriados por Ferreira Gullar”.<sup>286</sup> Outra crítica, publicada no caderno “Visão” analisa que “Antonio Fagundes sabe tirar efeito da comicidade e até contribui com graças de lavra própria, mas nem sempre alcança o refinamento da poesia. Faz um Cyrano ao seu estilo de ator com charme peculiar e imenso público. Poderia ir mais fundo, mas é sempre bom”.<sup>287</sup> Já Edélcio Mostaço elogia:

---

<sup>284</sup> O nariz do Cyrano de Fagundes foi criado por Orival Pessini, que no programa da peça publicou um texto que bem poderia ter sido escrito por Cristiano: “Primeiro eu gostaria de deixar bem claro que não sou do tipo de meter o “NARIZ” no trabalho dos outros. Mas, como dessa vez fui solicitado, senti-me um pouco menos constrangido, mesmo por que não sou do tipo que torce o “NARIZ” diante do pedido de um amigo. O Fagundes deu-me total liberdade de criação, a única recomendação foi que o “NARIZ” tivesse uma certa elegância, aliás, essa era a minha idéia, por tratar-se de um personagem poético e romântico. Após moldar o “NARIZ” do Fagundes, para ter as medidas exatas, comecei a trabalhar na escultura, e de repente, num “espírito” de inspiração, estava pronto o “NARIZ”. Depois de terminado o trabalho, e olhando aquele “NARIZ” achei que como artista plástico, em matéria de “NARIZ”, “ANTONIO CYRANO FAGUNDES DE BERGERAC” não poderia “aspirar” coisa melhor. Agora vendo o espetáculo pronto, sinto-me um participante da peça, não diria de corpo inteiro, mas pelo menos, com o “NARIZ”. C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

<sup>285</sup> MAGALDI, Sábato. Cyrano de Bergerac, em uma ambiciosa realização. Digna de prestígio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/09/1986, p. 8.

<sup>286</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. “Cyrano”, canto lírico de Rostand. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27/09/1985, p. 20.

<sup>287</sup> MUITO BRILHO E competência. **Visão**, Caderno Regional, São Paulo/Rio de Janeiro, 18/09/1985, p.75-76.

Antonio Fagundes demonstra ter compreendido bem os polivalentes estímulos que estufam a personagem, cujo amor pela prima se traduz por palavras, gestos e atos sempre próximos do arrebatamento. Sua composição física – onde o grande nariz postiço se ajusta com perfeição – contribui com traços generosos para o imaginário do público identificar todo o grotesco e o sublime reunidos numa só pessoa.<sup>288</sup>

A crítica de João Candido Galvão analisa a composição da personagem sobre outro prisma, mas escorrega no mau gosto da associação entre personagens vividos por Fagundes:

Mas é a Antonio Fagundes, vivendo o papel-título, que cabem, evidentemente, as grandes honras do espetáculo. Numa solução feliz da direção, Fagundes segue a linha grossa e direta, algumas vezes mais próxima do caminhoneiro do que do poeta que Cyrano também era. Com isso, Rangel consegue camuflar em parte a única falha de Fagundes na peça: a de falar no palco como falaria na rua, em casa, ou nas novelas. Mesmo essa deficiência, contudo, desaparece ante a paixão com que ele encara o texto.<sup>289</sup>

O elenco que contracena com Fagundes no espetáculo é expressivo; Bruna Lombardi faz Roxana e demonstra ter compreendido bem a personagem: “Saí de um papel de jagunço (Diadorim, em *Grandes Sertões: Veredas*, especial da TV Globo), bem masculino e entrei num ensaio para fazer uma personagem ultrafeminina, romântica, numa época em que as mulheres ainda arfam de emoção”.<sup>290</sup> Antoine Ravis, ator jovem, faz Cristiano numa atuação que a crítica classifica como “sincera”, mas ainda “verde”. O elenco de apoio ao triângulo amoroso contou com nomes de peso: Antonio Petrin ganhou destaque da crítica por seu Ragueneau; Jorge Chaia deu vida a Le Bret; João José Pompeo encarnou o conde De Guiche; Neusa Maria Faro fez tanto a Aia de Roxana quanto a Madre Margarida; Walter Breda encarnou o ébrio Lignière no primeiro ato, dentre vários outros atores que se revezaram nos personagens que a trama exige.

Todos esses aspectos presentes na composição do espetáculo foram responsáveis pelo fato de que “em *Cyrano*, mais do que em qualquer outro dos seus

<sup>288</sup> MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

<sup>289</sup> GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 144.

<sup>290</sup> ROMANCE E AÇÃO NO PALCO. Com Cyrano de Bergerac. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05/09/1985, p. 17.

espetáculos, Flávio Rangel tocava o coração de menino de todos com a magia e a ‘festa’ do teatro”.<sup>291</sup>

### 3.2 – Poesia, Romantismo e Sociedade de Consumo no Brasil da década de 1980.

*...se nesses tempos de medo,  
Esse triste desperdício de esperanças perdidas,  
Se, no meio da indiferença e apatia  
E perversa exultação, quando homens bons,  
De cada lado se passam, nós não sabemos como,  
Para o egoísmo, disfarçado em suaves nomes  
De paz, e quietude, e amor doméstico,  
Embora associados, não involuntariamente, com desprezo  
Em mentes visionárias; se nesse tempo  
De incúria e aflição, eu entretanto  
Não perco a esperança em nossa natureza; mas conservo  
Uma confiança maior que os romanos, uma fé  
Que não falha, meu suporte em toda a tristeza,*

*A benção da minha vida, a dádiva é vossa,  
Vós, montanhas! Tua, ó Natureza!*  
(William Wordsworth – Prelude)

Ao realizar um “exercício de memória” sobre a produção teatral paulistana na década de 1980, Alberto Guzik conclui que o período foi marcado pelo privilégio da cena teatral em detrimento do texto, processo que legou ao encenador a hegemonia do fenômeno teatral. Esta conclusão decorre de outra reflexão, a saber, a de que a dramaturgia brasileira perdeu o seu “sentido de urgência” com o paulatino retorno às liberdades democráticas, ou seja, não exercia mais a função de lugar de reflexão da sociedade que havia exercido amplamente durante o período autoritário, constatação “comprovada” pelo predomínio do teatro “entretenimento” durante a década. Em decorrência desse processo, “o visual e o sonoro tomaram o lugar dos conceitos. A dramaturgia de palavras, no teatro de Bia Lessa, Gerald Thomas e Ulysses Cruz, foi suplantada, digamos, por uma ‘dramaturgia do espaço’. Nesse teatro, o que se vê é mais importante que aquilo que se ouve”.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro:** uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 318.

<sup>292</sup> GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14, p. 14.

Apesar do panorama apresentado por Guzik ter se tornado hegemônico sobre o período, a iniciativa de Antonio Fagundes e Flávio Rangel de montar *Cyrano de Bergerac* não pode ser lida sob esse prisma, uma vez que ambos compartilham de uma visão teatral forjada nas décadas anteriores, a partir da qual o teatro teria um papel peculiar na sociedade, aspecto comentado por Antonio Fagundes:

E essa coisa da cultura ser modificadora, eu acho que, não me interessa fazer um espetáculo de qualquer linha que seja em que o público saia do teatro pensando qual é a pizza que eles vão comer. Eu quero que pelo menos até o estacionamento eles tenham uns 5 minutos de conversa sobre o que eles acabaram de ver, eu quero que eles se modifiquem, eu quero que cada um se posicione diante daquilo e que essas posições sejam diferentes. [...] Se você conseguir sair levantando problemas que a peça tocou, eu consegui alguma coisa com isso, eu consegui modificar aquela pessoa que entrou de um jeito no teatro e saiu de outro.<sup>293</sup>

À luz deste referencial, percebemos que o conteúdo do texto se consistia em elemento balizador na escolha do repertório da C.E.R., onde predomina uma noção teatral forjada nas décadas anteriores que delegava ao teatro uma função de reflexão da sociedade em que se insere. Nesse sentido, quais perspectivas de diálogo seriam potencialmente desencadeadas por *Cyrano de Bergerac*? Qual significado poderia comportar perante a sociedade brasileira da década de 1980?

O diretor Flávio Rangel publicou um texto no programa da peça *Cyrano de Bergerac* explicando as concepções básicas que procurou desenvolver na adaptação do texto de Rostand, dentre as quais figura uma interpretação do impacto da história do espadachim-poeta na sociedade contemporânea:

O que tornou esta peça um clássico (e ela é clássica porque é popular) é a instantaneidade da sua comunicação, a generosidade de sua temática, o desenho forte e generoso das idéias que expõe e dos sentimentos que revela, a grandeza de suas propostas: nada nesta peça é mesquinho. E *Cyrano de Bergerac*, além de uma grande peça (entre outras qualidades, é uma aula de carpintaria teatral) é também um grande, um maravilhoso personagem, um rebelde da boa causa, um lutador do bom combate, um protagonista avassalador, um herói admirável, um dos mais fulgurantes, eternos e universais personagens de toda a história da literatura. *Se todos neste mundo fossem como Cyrano, o lugar em que vivemos seria um campo de honra, decência e dignidade.*<sup>294</sup>

As palavras do diretor revelam, além de uma notável admiração pelo texto teatral, o mote sobre o qual a encenação foi concebida, os termos em que a história do

<sup>293</sup> Entrevista de Antonio Fagundes concedida a Rosângela Patriota em 07/10/2002.

<sup>294</sup> RANGEL, Flávio. *Cyrano de Bergerac: o idealismo e a fé*. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

herói foi pensada para interagir com o espectador em toda a sua plenitude, a saber, o testemunho moral que o caráter do herói oferece à platéia. Cyrano possui um senso de justiça e desprendimento característico do herói, inerente a ele, incrustado em sua alma. Nesse sentido, Cyrano configura-se como um herói hegeliano no sentido pleno, pois traz em sua consciência subjetiva os anseios coletivos do seu meio:

Assim, o indivíduo deve ser ainda em si acabado e a substância objetiva tem de pertencer ainda a ele, não se realizando por si, desvinculada do sujeito. Uma vez desatada dele, este se inferioriza, tornando-se momento subordinado em face do mundo por si já concluído. A substância geral deve, pois, ter realidade plena apenas no indivíduo, como o ser mais íntimo dele, mas isso não como *pensamento* (pois este já indica uma objetivação, generalização e separação dos valores em face do sujeito), mas como âmago do seu caráter e da sua alma.<sup>295</sup>

A reflexão teórica sobre o herói hegeliano é pertinente para compreender a essência de Cyrano como personagem dramático, pois na trama de Rostand, os valores do protagonista são intrínsecos à sua existência no mundo, precedem qualquer reflexão objetiva (como pensamento), e dão testemunho dos “valores universais e eternos” do homem. Por este motivo, é relevante que Rostand tenha escolhido a linguagem poética para dar vazão a seus anseios dramáticos, mais ainda, é imprescindível.

A poesia constitui-se, por excelência, na forma através da qual as sociedades procuram seus parâmetros de identidade mais essenciais e originais, característica apreendida por vários teóricos, dentre eles Otávio Paz:

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de idéias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir essa palavra original, o homem se criou. Aquiles e Odisseu são algo mais que duas figuras heróicas: são o destino grego criando a si mesmo. O poema é mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.<sup>296</sup>

É, portanto, através da poesia que Cyrano pode incidir sobre os sonhos e as paixões humanas em busca da “fonte original” do ser; nele não se expressa nenhuma

<sup>295</sup> ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 29.

<sup>296</sup> PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 49-50.

ideologia, ao contrário, sua verve não decorre de nenhum esforço reflexivo, mas salta de sua alma como um tigre selvagem, incontrollável, que põe o mundo objetivo através de sua virtuosidade subjetiva.

Ainda que Cyrano seja uma representação dos valores universais e eternos da poesia, seu testemunho é histórico, pois fala de um tempo e lugar específicos para receptores específicos. Essa contradição, de acordo com Otávio Paz, é parte integrante da própria natureza do poema:

Podemos concluir que o poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens. E essa segunda maneira ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial, que não pode realmente se realizar a não ser se fazendo presente de uma maneira concreta num aqui e num agora determinados. O poema é tempo arquetípico; e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita. Essa possibilidade de se encarnar entre os homens torna-o manancial, fonte: o poema dá de beber a água de um perpétuo presente que é também o mais remoto passado e o futuro mais imediato. O segundo modo de ser histórico do poema, portanto, é polêmico e contraditório: aquilo que o torna único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo; e essa mesma operação leva-o, para se cumprir plenamente, a regressar ao tempo.<sup>297</sup>

Desse modo, fica evidente o caráter arquetípico da poesia, que ganha amplitude sob o signo do herói e do mito, pois este se apresenta como parâmetro moral e ético que, necessariamente, requer condições históricas para se desenvolver. A historicidade dúbia da poesia, conforme observado pelo poeta mexicano, levanta uma questão fundamental para compreender as possíveis interações entre o caráter do herói (significado pela poesia) e a sua “encarnação entre os homens”, isto é, seu eterno regressar ao tempo. Isso leva em consideração que:

A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, contínuo transcender-se do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E assim é: um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o traço característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo. E o que pode ser esse algo? Em primeiro lugar esse algo é histórico e datado: aquilo de que o poeta fala efetivamente, sejam os seus amores com Galatéia, o cerco de Tróia, a morte de Hamlet, o

<sup>297</sup> PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 228-229.

sabor do vinho numa tarde ou a cor de uma nuvem sobre o mar. O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao nos falar de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. Mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que ele nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos. Não quero dizer que o poeta faça poesia da poesia – ou que, em seu dizer sobre isto ou aquilo, de súbito se desvie e se ponha a falar sobre o seu próprio dizer –, mas que, ao recriar suas palavras, nós também revivemos sua aventura e nos exercitamos nessa liberdade na qual se manifesta nossa condição.<sup>298</sup>

De posse dessas considerações, podemos compreender a forma como a história de *Cyrano de Bergerac* busca interagir com o processo histórico em que se insere enquanto representação artística, isto é, o modo como dialoga com o espectador em meados da década de 1980.

O lócus privilegiado do debate simbólico são os valores morais expressos por uma sociedade às voltas com a consolidação de um contexto sócio-econômico forjado pela competição capitalista desenfreada, traduzida como “Sociedade de Consumo”. Em termos gerais, este processo acompanha o desenvolvimento da modernização brasileira, mas ganha contornos mais vigorosos no período do “milagre econômico”, período onde o grande crescimento econômico propiciou, dentre outras coisas, o aumento significativo da presença do capital estrangeiro e a ascensão social de amplos setores da sociedade. O aumento do poder aquisitivo principalmente da classe média, associado ao baixo custo dos serviços – devido ao crescimento da mão-de-obra proveniente, em grande parte, da zona rural que fora forçada a migrar para os grandes centros em razão da *modernização selvagem do campo* – gerou uma camada da sociedade com um grande potencial de consumo:

A nova classe média está, em geral, plenamente integrada nos padrões de consumo moderno de massas, de alimentação, de vestuário, de higiene pessoal e beleza, de higiene da casa. Tem todas as maravilhas eletrodomésticas, inclusive a Tv em cores, 21 polegadas (de 1972, quando começou a ser produzida, a 1979, foram vendidos cerca de 4,5 milhões de aparelhos). Tem telefone. Tira férias e viaja com a família pelo Brasil, de avião ou de carro; hospeda-se em hotéis ‘razoáveis’...<sup>299</sup>

<sup>298</sup> PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 233.

<sup>299</sup> MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras. 1996, p. 631-632.

O processo de desenvolvimento sócio-econômico foi agravado sensivelmente pelo governo plutocrático desenvolvido pelos militares que “fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas”, ações que gestaram, além de uma sociedade extremamente desigual, “uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolitização da vida social”. Esses novos parâmetros foram veementemente afirmados, no âmbito ideológico, pela indústria cultural emergente, cujo centro tornou-se a televisão, veículo propagador de valores:

Para além da censura imposta pelo autoritarismo, a preeminência, na Tv, do entretenimento sobre a educação, de um lado, e, de outro, a liquidação do embrião de opinião pública associado ao triunfo da empresa jornalística gigante levam a um esvaecimento dos valores substantivos: a verdade cede o passo à credibilidade, isto é, ao que aparece como verdade; o bem comum subordina-se inteiramente aos grandes interesses privados; a objetividade abre espaço à opinião, isto é, à opinião dos formadores de opinião, em geral membros da elite ligados direta e indiretamente aos grandes interesses.

O domínio da grande empresa da indústria cultural, estabelecido à sombra do autoritarismo plutocrático, caracteriza um monopólio tecnológica e organizacionalmente avançado, o dos novos meios de comunicação social, que escapa inteiramente ao controle público. Mas não é um monopólio qualquer: *difunde valores – morais, estéticos e políticos – que acabam por determinar atitudes e comportamentos dos indivíduos e da coletividade.*<sup>300</sup> [grifos nossos]

Com efeito, o desenvolvimento dos novos meios de comunicação social, nos quais a publicidade adquire papel predominante, é responsável pelo forjamento de novos parâmetros morais e éticos voltados para o consumo de bens. Em um país onde a grande maioria da população possui parco poder aquisitivo, o efeito do consumismo tem efeitos devastadores, pois passa a criar ininterruptamente falsas necessidades, “promove uma corrida ao consumo que não acaba nunca, mantém o consumidor perpetuamente, insatisfeito, intranquilo, ocioso”. Nesses termos, cria-se uma falsa sensação de que o consumo pode preencher os ecos morais da vida:

Numa sociedade marcada pelo privilégio e pela desigualdade, proclama alto e bom som que o homem vale o que vale apenas pelo que consome. Se o mercado educa para a busca calculada do interesse próprio, convertendo o homem em escravo do dinheiro, a publicidade educa para um apetite inesgotável por bens e satisfação pessoal *imediata*, tornando as massas em servos dos objetos, máquinas de consumo.<sup>301</sup>

<sup>300</sup> MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras. 1996, p. 642.

<sup>301</sup> Ibid., p. 644.

Essa configuração pautada pelo consumo gerou na sociedade uma crise de valores morais, acentuada pelo individualismo exacerbado, onde o indivíduo se define não mais pelo que é, ou seja, por seu caráter, mas por aquilo que tem. Desse modo, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes observam o paradoxo que se forma:

Chegamos enfim ao paradoxo: o tão decantado individualismo leva ao esmagamento do indivíduo como pessoa. Isto é, à perda de qualquer horizonte de vida fora da competição selvagem, implacável, diuturna, do consumismo exacerbado, do narcisismo, que aparece no ‘culto do corpo’, na obsessão pela saúde, no medo da velhice, no pânico da morte, na identificação com todos os que conseguiram se subtrair, pela forma, ao rebanho.<sup>302</sup>

É nesse contexto que devemos procurar a interseção entre o espetáculo *Cyrano de Bergerac* e o momento histórico vivenciado pela sociedade brasileira no ano de 1985. É evidente como o testemunho de Cyrano oferece um parâmetro moral individual e coletivo a uma sociedade pautada pelos valores apontados acima. A linguagem do debate é o discurso poético, e a tradução de Ferreira Gullar explora bem o embate entre a poesia e a sociedade de consumo, na passagem em que o conde De Guiche tenta convencer Cyrano a se tornar seu poeta particular:

“De Guiche: Está na moda hoje cada nobre  
Ter um poeta. Não quer ser o meu?

Cyrano: Muito obrigado. Não sou de ninguém!

De Guiche: Meu tio, o cardeal Richelieu,  
Riu muito com o que fez lá no teatro.  
Se quer colaborar, se lhe convém,  
Apresento-lhe a ele... Não escreveu  
Uma peça também?

Le Bret: ‘Agripina’ (*a Cyrano*) É a oportunidade  
De montares a peça, Cyrano!

De Guiche: Pois leve-a a ele, que também é autor.

[Cyrano nada diz.]

O principal é perder a vaidade  
E deixar que ele mexa numa frase  
Ou noutra. Você sabe...

Cyrano: Sim, senhor,  
Eu sei, eu sei... Mas se alguém se atreve  
A tocar numa vírgula sequer  
Do que eu escrevo, o meu sangue ferve!

<sup>302</sup> MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras. 1996, p. 656.

De Guiche: É uma questão apenas de escolher.  
Quando ele gosta paga regiamente...

Cyrano: Pois a proposta não me serve.  
Eu já me dou por pago ao escrever.  
O prêmio do poeta, quando escreve,  
É o de sentir que cria livremente  
A frase e a imagem do que quer dizer”.<sup>303</sup>

Para compreender o impacto que o espetáculo da Companhia Estável de Repertório gera no espectador, no nível simbólico, resta, ainda, compreender o lugar que a poesia ocupa numa sociedade de massas com valores gestados pela competição selvagem e o pelo consumismo como a brasileira da década de 1980. Sobre esse assunto, o trabalho de Alfredo Bosi, *O Ser o Tempo da Poesia*, nos traz algumas reflexões valiosas.

Bosi observa que na gênese da cultura ocidental a poesia possuía um mitológico poder de “nomear as coisas”, sendo que o poeta seria o doador de sentido. Esse seria o caso de Homero, por exemplo, que possui papel protagônico no forjamento dos valores da Grécia antiga, seu impacto de sua poesia na Paidéia helênica é evidente. Não obstante, Bosi observa que na sociedade atual a poesia “já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo”, ou seja, a poesia perdeu o poder de nomear as coisas para a ideologia dominante, que hoje é a grande doadora de sentido. Essa mudança de paradigma, no entanto, não é privilégio da sociedade contemporânea, sendo que a cisão começou a se aprofundar ainda no século XIX, quando o modo de vida capitalista e burguês se expandiu violentamente sobre as mais variadas sociedades. Assim:

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*. Os tempos foram ficando egoístas e abstratos. ‘Sociedade de consumo’ é apenas um aspecto (o mais vistoso, talvez) dessa teia crescente de domínio e ilusão que os espertos chamam ‘desenvolvimento’ (ah! Poder de nomear as coisas!) e os tolos aceitam como ‘preço do progresso’.<sup>304</sup>

<sup>303</sup> ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Ferreira Gullar. São Paulo: Ed. José Olympio, 1985, p.

<sup>304</sup> BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 223.

A poesia, contudo, ainda não perdeu todo o seu alcance interpretativo; ela resiste sob diferentes formas: “a partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade”. A inexorabilidade da indústria cultural lança seus tentáculos sobre a poesia – vimos no capítulo anterior como a C.E.R. teve que se integrar aos parâmetros do mercado para levar *Cyrano* à cena –, mas ela ainda encontra espaços de reflexão, de debate, de contestação. Bosi observa que a resistência possui várias formas, sendo a metapoesia o suspiro mais destacado – a poesia moderna faz de Narciso seu último deus. Já a forma utilizada em *Cyrano de Bergerac* para resistir à ética burguesa é o romantismo.

“\_ Pessoalmente, como queira, acho que até se fez alguma coisa: foram divulgados pensamentos úteis, difundidas algumas obras novas e úteis no lugar das antigas sonhadoras e românticas. [...] Em suma, nós cortamos o cordão umbilical com o passado de forma irreversível e isso, acho eu, já é uma obra...” Essa reflexão pertence a Piotr Pietróvitch, advogado de meia idade, burocrata do senado de São Petersburgo, burguês, personagem do romance *Crime e Castigo*, que Dostoievski escreveu em 1866. Seu pensamento sintetiza um dos pilares da mentalidade burguesa que se torna dominante a partir do século XIX, a saber, o rompimento com o passado e o culto ao progresso.

O Romantismo, tanto em sua manifestação artística quanto ético-filosófica, se apresenta como um contraponto a essa visão de mundo. Apesar dessa constatação já ter sido tema de inúmeros trabalhos sobre o assunto, as contradições e paradoxos existentes ainda hoje em torno do termo formam um nevoeiro denso, que dificulta a contemplação de um horizonte seguro de análise.

O tema do Romantismo como contraponto e crítica à modernidade não se restringe ao final do século XVIII e início do XIX – período de seu surgimento e maturação –, mas atravessa todo o século XX e se apresenta hoje como um ponto de interseção e interrogação: o Romantismo é somente uma corrente de pensamento própria de seu tempo que morre com os acontecimentos restauradores de 1815, ou podemos falar em um *ethos* romântico, uma visão de mundo que perpassa o século XIX e se apresenta de diversas formas no século XX? Esse debate é importante na medida em que nos permite indagar se a encenação do texto teatral *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand pela Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) na cidade de São Paulo em 1985 traz consigo essa contestação “romântica” ao período histórico no qual

se insere. Em outras palavras, podemos dizer que a adaptação realizada do texto de Rostand pela C.E.R. consegue ressignificar características estéticas capazes de restaurar um *ethos* romântico como crítica à modernização brasileira?

Delimitar os significados que o termo *Romantismo* comporta se apresenta tarefa cada vez mais difícil, conforme se avança sobre a literatura existente acerca do tema. Uma palavra, não obstante, está presente em todas as iniciativas de síntese: contradição. As palavras de Michael Löwy e Robert Sayre ilustram bem essa idéia:

O fato romântico parece desafiar a análise científica não apenas porque sua vasta diversidade resiste aparentemente a qualquer tentativa de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: a um só tempo (ou ora) revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitutionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual... Contradições que atravessam não apenas o “movimento romântico”, mas a vida e a obra de um único e mesmo autor e, às vezes, de um único e mesmo texto.<sup>305</sup>

A contradição existente entre diferentes autores e obras chamadas românticas abarca também as interpretações gerais acerca do romantismo: seria um movimento puramente histórico, referente a um período e movimento específico, ou seria um modo de sensibilidade psicológica, uma visão de mundo, ou melhor, uma atitude perante o mundo sendo, portanto, uma categoria universal? Muitos autores divergem neste ponto, mas boa parte deles aponta para uma convergência entre os dois:

Ele [o romantismo] não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. Como tal, está inserido não apenas no processo, digamos, de uma dialética das formas ou, se se quiser, de idéias platônicas hipostasiadas como estilos, mas igualmente no processo real da história européia e ocidental, o que evidentemente não exclui a existência de traços romantizantes ou, mesmo, uma tendência, mais definida neste sentido, em diferentes épocas e culturas, sem que isso subordine realmente as várias expressões a uma geratriz ou matriz universal que possa receber o nome categorial, a não ser como alavanca de apoio à compreensão, de o Romântico.<sup>306</sup>

O romantismo em sua matriz histórica floresce com o processo revolucionário europeu na segunda metade do século XVIII, mas ganha contornos distintos em

<sup>305</sup> LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 11.

<sup>306</sup> GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 14.

diferentes países. Como movimento artístico, intelectual, filosófico e ético, o romantismo ganha uma sistematização mais evidente na Alemanha, mais precisamente com o grupo de Iena, que no final do século XVIII reunia figuras como os irmãos Schlegel, Novalis, Schleiermacher, além dos filósofos Schelling e Fichte, dentre outros. As idéias desse grupo foram fortemente marcadas pela Revolução Francesa, mas o ímpeto revolucionário foi traduzido numa visão idealista da cultura alemã. Se a revolução pode ser pensada em termos de renovação, no romantismo alemão ela foi investida também em termos de retorno, de restabelecimento de um passado, que ganha contornos de utopia, como presente em Friedrich Schlegel e Novalis. Com efeito, esse aspecto se tornaria uma das características mais marcantes do romantismo, que com o fracasso do projeto social revolucionário sentido nas primeiras décadas do século XIX se faria mais evidente: o desenraizamento do tempo presente<sup>307</sup>, e um retorno idealizado ao passado. Dessa forma, o romantismo se colocaria irreversível e irresistivelmente na contramão da modernidade.

O “passadismo” desencadeado pelo romantismo alemão se reveste de diversas formas – misticismo, orientalismo, etc. – e encontra nas reflexões de Rousseau uma base sólida de sustentação. O pensamento de Rousseau se caracteriza como um retorno a um estado de natureza originário, onde todos os homens seriam iguais e livres. Embora indique um retorno ao passado, as reflexões do filósofo francês não o levam a um desencantamento do tempo presente; o estado de natureza de Rousseau tem um fim político, e a educação do jovem Emílio é o exemplo mais contundente desse processo, onde a bondade e a liberdade naturais do homem ganham uma sustentação social. O elogio de Rousseau à natureza é apropriado e reinventado pelos românticos de diversas formas, mas se revela ainda mais forte no forjamento de uma nova concepção na relação da consciência subjetiva com o mundo objetivo, pois para ele:

Trata-se, como se vê, de uma natureza com a qual o espírito tende a confundir-se, desenvolvendo uma espécie de volúpia cósmica. E essa interiorização da natureza permite, segundo Rousseau, um mergulho na própria interioridade humana, um alargamento da humanidade do homem. Quando, na *Profissão de Fé*, o vigário saboiano diz: ‘Entremos novamente em nós mesmos’, resume toda a filosofia de Rousseau, porque a partir dessa interioridade podemos compreender a natureza, e uma natureza isenta da mácula de mãos humanas, estranha e anterior à cultura, de uma pureza divina e que nos pode revelar o Absoluto.<sup>308</sup>

<sup>307</sup> SALIBA, E. T. **Utopias Românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 27.

<sup>308</sup> BORNHEIM, G. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 81.

A atitude romântica de busca do Absoluto revelado na comunhão homem/natureza interiorizada na própria consciência significa uma ruptura de ordem decisiva com a mentalidade vigente até então. Se os homens até o século XVIII se relacionavam *com* o mundo objetivo, através das sensações, a partir do surgimento do gênio romântico o mundo será produzido, simbolicamente, pela consciência subjetiva em busca do Absoluto, ela própria geradora das sensações. Nesse sentido, a razão é um elemento negativo, pois ela representa a finitude, o afastamento entre sujeito e objeto, o que coloca o romantismo em contraponto com a filosofia das luzes. “Pela razão o homem afasta-se sempre mais da unidade e acentua a multiplicidade, a individualidade, o particular, destacando-se e opondo-se ao mundo. O sujeito absoluto, sendo vontade pura, põe o mundo; o sujeito relativo, maculado pela razão, se opõe ao mundo.”<sup>309</sup> Esse movimento é representado por Goethe em *Sofrimentos do Jovem Werther*, onde o protagonista, através de suas cartas, acentua o enriquecimento da vida através do sonho, “o devaneio, a capacidade de conviver com as imagens nascidas no jogo das emoções e sensações.”<sup>310</sup> Para ele, a racionalidade e o trabalho apenas satisfazem necessidades imediatas. “Assim sendo, resta a vivência interior; o reino da liberdade estaria circunscrito aos nossos próprios devaneios, ao nosso imaginário, à nossa própria solidão. Daí a metáfora do presidiário que consegue iluminar *sua cela* com as multicoloridas figuras decorrentes do sonho.”<sup>311</sup>

Esse movimento intenso e contraditório desencadeado pelos românticos permite interpretações e desdobramentos que se apresentam de diversas formas, até mesmo como uma ética que inspira o consumismo moderno. Em resumo, essa é a tese defendida pelo sociólogo inglês Colin Campbell no ensaio *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Seguindo a trilha aberta e não completada por Max Webber, que relaciona com pertinência a ética protestante ao aumento da produção do capitalismo, Campbell observa que o advento do capitalismo com novas formas de produção necessitou, para se desenvolver plenamente, de uma transformação nas formas de consumo. Em outras palavras, para que a produção aumentasse era preciso que o consumo aumentasse. Isso implicava uma transformação radical em um sistema de crenças e valores, pois como uma ética (puritana) que preconizava o comedimento, uma

---

<sup>309</sup> BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 98-99.

<sup>310</sup> CITELLI, A. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 1986, p. 12.

<sup>311</sup> Ibid.

vida regrada, poderia compelir seus membros ao consumo desenfreado? Seguindo esse paradoxo, o sociólogo observa que Webber analisou a ética puritana somente até o século XVII e que a partir do século seguinte uma transformação ocorreu na mentalidade da classe média inglesa e que a levou para a necessidade do consumo desenfreado. Essa transformação é justamente aquela expressa por Rousseau e inventada pelos românticos, ou seja, é a base da ética romântica para Campbell. Mas como ele relaciona essa ética com o consumismo moderno? Através do hedonismo. Para ele, essa mudança radical na relação consciência x mundo gerou uma espécie de hedonismo moderno pautado por uma preocupação com o prazer, idealizado como uma qualidade potencial de toda a experiência. A busca pela satisfação desse prazer idealizado caracteriza o afã do consumidor moderno:

É agora possível afirmar a natureza geral da conclusão alcançada, referente à relação entre a ética romântica e o espírito do consumismo moderno. Este último, classificado como hedonismo auto-ilusivo, se caracteriza por um anseio de experimentar na realidade os prazeres criados e desfrutados na imaginação, um anseio que resulta no incessante consumo de novidade. Tal perspectiva, em sua peculiar insatisfação com a vida real e uma avidez de novas experiências, se acha no cerne de muita conduta extremamente típica da vida moderna e reforça as bases de instituições fundamentais como a moda e o amor romântico. Pode-se notar que a ética romântica possui uma congruência básica, ou uma *afinidade eletiva*, com esse espírito, e tem dado origem a um tipo de caráter e a uma conduta ética que conduzem à adoção de tais atitudes. Particularmente os ensinamentos românticos relativos ao bom, ao verdadeiro e ao belo proporcionam tanto a legitimação quanto a necessária motivação para o comportamento do consumidor moderno predominar em todo o mundo industrial contemporâneo.<sup>312</sup>

As reflexões de Campbell são sedutoras e bastante pertinentes em alguns pontos, como sua teorização sobre o consumismo moderno. No entanto, sua tese final perde o fôlego justamente por não compreender a essência da ética romântica que, como vimos, é a apologia do passado. O consumidor moderno caracteriza-se pelo culto à novidade; o romântico, ao contrário, não anseia o novo, mas elogia o antigo, volta-se para um passado originário, onde a humanidade é igual e livre. O romântico é essencialmente um perdedor, e o luto por ela não se reflete em consumo, mas em melancolia.

O trabalho de Collin Campbell, por outro lado, nos conduz à outra reflexão, igualmente importante para as finalidades do presente estudo. Na introdução, Campbell observa que se voltou ao tema do romantismo devido à influência da contracultura dos

---

<sup>312</sup> CAMPBELL, C. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 288.

anos 1960 e 70 que representou, para ele e para seus pares, uma ruptura profunda, uma vez que:

O saber sociológico aprovado nos anos do pós-guerra e, na verdade, da geração anterior, estivera assentado na suposição de que as sociedades modernas continuariam a progredir no caminho da racionalidade, do materialismo e da secularidade. Que significativas parcelas dos jovens educados de classe média deviam, pois, voltar-se para a magia, para o mistério e a religião exótica, apresentando uma acentuada alienação da cultura da racionalidade e um decidido antipuritanismo, foi tão inexplicável quanto era inesperado.<sup>313</sup>

A Contracultura, por seu misticismo, orientalismo, culto à natureza e por ser um movimento de espírito jovem, foi fundamental para a deflagração de estudos que problematizaram o aspecto universal do *ethos* romântico. Nesse período, atitudes, manifestações sociais e culturais, etc. permitiram inserções diversas com o tema do romantismo. A geração de “maio de 68” surge, inclusive, como nicho de interpretação do texto de Rostand pelos seus realizadores em 1985, conforme depoimento de Flávio Rangel:

O Cyrano é um personagem moderníssimo. Ele é um pouco um personagem de maio de sessenta e oito, sabe? Ele acha que é proibido proibir, ele acha... ele não sabe bem pra onde vai, mas sabe que não vai por aí. É um personagem muito jovem, muito entusiasmado, muito apaixonado. E muito generoso, muito desprendido. Um personagem lindíssimo.<sup>314</sup>

A mesma relação é utilizada por Antonio Fagundes na interpretação da peça: “Cyrano era um anarquista, revoltado contra a autoridade, uma espécie de antecipador da geração de maio de 68. Como ela, Cyrano não sabia o que queria, mas sabia que não queria aquilo que vivia”.<sup>315</sup> A partir dessas reflexões, podemos apreender que o mote que os encenadores utilizaram para ressignificar o espetáculo foi a “recusa do tempo presente” expressa pelo protagonista do texto dramático, aspecto impresso por Rostand ao se aproximar da concepção romântica do mundo.

A iniciativa de conceber a visão romântica do mundo como uma atitude que avança no tempo e aparece em diversas manifestações individuais e coletivas durante os séculos XIX e XX ganhou força a partir da publicação dos trabalhos de Michel Löwy e

<sup>313</sup> CAMPBELL, C. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 11-12.

<sup>314</sup> Comentário de Flávio Rangel no documentário de Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

<sup>315</sup> GONÇALVES FILHO, Antonio. “Cyrano de Bergerac” chega ao Brasil. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 05/09/1985, p. 16.

Robert Sayre. Em *Romantismo e Política*, os autores salientam a essência do *ethos* romântico, essência essa capturada pelos críticos e estudiosos marxistas:

O mérito dos trabalhos marxistas – quaisquer que sejam, aliás, suas limitações e simplificações (às vezes extremamente arbitrárias e unilaterais) – é de ter salientado o *essencial*, designado o eixo comum, o elemento unificador do movimento romântico na maioria, se não na totalidade, de suas manifestações através dos principais focos europeus (Alemanha, Inglaterra e França): *a oposição ao capitalismo*.<sup>316</sup>

Para Löwy e Sayre, a oposição ao capitalismo realizada pelos românticos e “neo-românticos” se manifesta de diversas formas, mas sob uma perspectiva comum: a negação do presente através de um culto ao passado, um passado pré-capitalista idealizado, “a oposição de um mundo imaginário, ideal, utópico ou maravilhoso à realidade cinzenta, prosaica e desumana do capitalismo, da sociedade burguesa industrial”.<sup>317</sup> Os autores observam ainda a existência de diversos tipos de romantismo, mais precisamente seis, que se desdobram em outros:

1. Romantismo “restitucionista” – visa restabelecer normas sociais e culturais pré-capitalistas desaparecidas (geralmente medievais);
2. Romantismo conservador – visa manter a sociedade e o Estado tais como existem nos países não afetados pela Revolução Francesa, ou seja, manter o sistema do Antigo Regime; a crítica ao capitalismo, nesse caso, é imanente ao discurso;
3. Romantismo fascista – o ódio ao liberalismo expresso pelos movimentos fascistas se expressa, muitas vezes, por meios românticos, como na nostalgia de uma comunidade orgânica do passado;
4. Romantismo resignado ou “desencantado” – considera a impossibilidade do resgate do passado e o advento do capitalismo industrial como algo irreversível, frente ao qual deve-se resignar;
5. Romantismo liberal – apesar da contradição evidente expressa nessa terminologia, o romântico “liberal” acredita que o passado idílico não é incompatível com o presente capitalista: bastaria curar seus males com reformas morais e sociais;
6. Romantismo revolucionário e/ou utópico – a idéia de um passado pré-capitalista é investida na esperança de um futuro “pré-capitalista”.

<sup>316</sup> LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 12.

<sup>317</sup> Ibid., p. 15.

Recusa a ilusão de um retorno puro ao passado e a aceitação resignada do presente burguês e investe em uma utopia social que reencontraria no futuro determinados valores pré-capitalistas.<sup>318</sup>

Na última forma de romantismo apresentada, os autores colocam o “romantismo marxista”, que encontram na obra do próprio Marx, ainda que longe de ser dominante, e em alguns pensadores identificados com o marxismo, como o historiador inglês E. P. Thompson. Toda a obra historiográfica de Thompson<sup>319</sup>, recheada de vigor e erudição, é marcada pelo romantismo inglês e sua relação com o processo histórico do final do século XVIII e início do século XIX na Inglaterra. Em sua obra mais lida e divulgada no Brasil, *A Formação da Classe Operária Inglesa*, o pensamento e a ética romântica estão presentes de forma surpreendente. O próprio movimento de interação narrativa criado por Thompson que apresenta a auto-formação da classe operária inglesa e o mundo dos poetas românticos como um processo que se toca diversas vezes é um exemplo da forma como o romantismo se faz presente em seus esforços intelectuais. No final do volume III, *A Força dos Trabalhadores*, Thompson revela de forma explícita sua relação com o *ethos* romântico:

Esses homens encontraram o utilitarismo em suas vidas diárias, e procuraram fazê-lo recuar, não cegamente, mas com inteligência e paixão moral. Lutaram, não contra a máquina, mas contra as relações exploradoras e opressivas intrínsecas ao capitalismo industrial. Naqueles mesmos anos, a grande crítica romântica ao utilitarismo vinha correndo num curso paralelo, mas totalmente separado. Depois de William Blake, ninguém esteve à vontade com ambas as culturas, nem teve o talento de interpretar as duas tradições uma para a outra. Foi um atrapalhado Sr. Owen que se ofereceu para desvelar o ‘novo mundo moral’, enquanto Wordsworth e Coleridge tinham se recolhido por detrás de seus baluartes de desencantamento. Assim, esses anos às vezes mostram não um desafio revolucionário, mas um movimento de resistência, onde tanto os românticos como os artesãos radicais se opunham à enunciação do Homem Aquisitivo. No fracasso em se chegar a um ponto de junção entre as duas tradições, algo se perdeu. O quanto foi, não podemos saber com certeza, pois estamos entre os perdedores.<sup>320</sup>

<sup>318</sup> LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 29-33.

<sup>319</sup> Em 1997, após a morte de Thompson portanto, sua esposa Dorothy publicou uma coletânea de ensaios sobre os poetas românticos ingleses da década de 1790. Ver: THOMPSON, E. P. **Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

<sup>320</sup> THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa – Volume III: A Força dos Trabalhadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 440.

Thompson chama a atenção para a ruptura definitiva que se deu no período entre a cultura dos trabalhadores e a cultura dos poetas; embora a crítica ao capitalismo estivesse presente nas duas iniciativas, elas eram estranhas uma à outra.<sup>321</sup>

O que caracteriza a fala nostálgica de Thompson é o sentimento de perda. Esse é um elemento que perpassa a ética romântica por inteiro: a certeza de que com o real moderno expresso pelo capitalismo algo precioso se perdeu tanto a nível individual quanto coletivo. “A visão romântica caracteriza-se pela dolorosa convicção de que faltam ao real presente certos valores humanos essenciais que foram ‘alienados’”.<sup>322</sup>

A força que a constatação do romantismo como visão de mundo que transcende o final do século XVIII possui se desdobra em diferentes frentes. Autores percebem e apontam a existência de características românticas nas mais diversas manifestações. Uma que chama a atenção é apresentada pelo crítico de arte norte-americano Charles Rosen. No artigo, que integra o livro *Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos*, intitulado “O Livro de Receitas, uma Pastoral Romântica”, escrito originalmente como uma resenha do livro de Elizabeth David – *Na Omelette and a Glass of Wine* –, o crítico chama a atenção para uma controvérsia gerada por uma simples receita de apenas quatro linhas intitulada ‘el pa y all’, que era freqüentemente consumida como refeição matinal do lavrador catalão francês e que consiste em um pedaço de pão fresco esfregado com alho e umedecido com azeite virgem de oliva. Na ocasião em que o livro de David foi lançado (1951), uma resenhadora chegou a dizer que esperava que os britânicos nunca ficassem reduzidos a desjejuar com um prato tão primitivo. A autora retrucou imediatamente chamando a atenção para a ingenuidade da resenhadora por acreditar que um desjejum de ovos, bacon, torradas, manteiga, salsichas, geléia e chá adoçado foi sempre um “direito inato do povo inglês”, e que, assim, ela ignorava que inúmeras gerações de camponeses, operários, mineiros, dentre outros, geralmente tinham como única refeição antes de sair de casa para um longo dia de trabalho era uma “côdea de pão ordinário ou um bolo de aveia partido em pedaços dentro de leite, leiteiro ou,

---

<sup>321</sup> O poeta inglês William Blake, filho de um armarinheiro londrino, traduz o mundo dos trabalhadores ingleses do final do século XVIII por meio de imagens poéticas de forma bastante original. Mais do que isso, nota-se na poesia de Blake a transformação da própria experiência revolucionária em poesia revolucionária, de modo que os trabalhadores podiam compreendê-la através de suas experiências individuais e coletivas. Por isso, o distanciamento entre as duas culturas vislumbrado por Thompson durante o século XIX teria gerado, na sua interpretação, conseqüências desastrosas para ambas, principalmente se levarmos em consideração a trajetória dos movimentos operários posteriores, cujas propostas revolucionárias possuíam signos estéticos esvaziados. Assim, o fato de o historiador ter se situado entre os perdedores pode ser interpretado como uma autocrítica acerca de sua própria experiência política no partido comunista, do qual se distanciou em 1956.

<sup>322</sup> LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 22.

quando os tempos eram bons em caldo ralo, quando ruins em água.” Rosen então demonstra que dificilmente a receita ‘el pa y all’ integrava o livro como uma sugestão de refeição matinal, e que, provavelmente, esse desjejum “primitivo” não seria aceito em Londres ou Nova York por um funcionário de escritório ou executivo. Assim, segundo ele:

O que se destaca não é a impossibilidade física de conseguir o desjejum mas a improbabilidade cultural de prepará-lo – e a autora devia estar consciente disso. Foi incluído obviamente por motivos ideológicos, como medida do valor dos outros pratos do livro que podemos servir razoavelmente a nossos convidados. O desjejum do camponês catalão evoca um mundo de simplicidade, mãos calejadas, um contentamento fatigado, satisfeito após duro labor físico, e uma proximidade da natureza e dos prazeres ingênuos, incorruptos, da vida no campo. Evoca, em suma, um mundo ideal do passado que nunca realmente existiu.<sup>323</sup>

A controvérsia apresentada por Charles Rosen acerca de um “simples” livro de receitas demonstra a força político-ideológica que uma visão romântica do mundo ainda possui no mundo contemporâneo.

Mas como essa atitude romântica perante o mundo se expressa no espetáculo da C.E.R.? Cyrano é, em todos os aspectos, um herói romântico – altivo de caráter, solidário com o mundo, idealmente apaixonado por uma dama, etc. – que inspira sentimentos arrebatadores através de sua verve poética e destreza bélica. O cenário criado para sua ação situa-se no passado, como expresso nos figurinos, nos diálogos e na ação; um passado utópico, idealizado, cujas características são apreendidas pelo espectador somente no campo simbólico, ou seja, não possui um parâmetro real. Esse passado é reforçado no imaginário pelas histórias fantásticas contadas às crianças e transportadas ao cinema de diversas formas. Somente nesse passado idealizado um personagem como Cyrano pode existir. No momento da encenação, o espectador é transportado a esse universo simbólico que contrasta com a realidade diária que se possa fora do teatro. A morte de Cyrano ao final da peça funciona como instrumento gerador do sentimento de *perda* que caracteriza o *ethos* romântico, sentimento esse que é trabalhado esteticamente pelos encenadores sob a forma de melancolia. O último ato reflete categoricamente como a melancolia é trabalhada esteticamente no espetáculo; as cores do cenário, os detalhes da ação, tudo é construído de forma a salientar o sentimento de perda expresso na peça. Essa cena antecede a morte física do protagonista

---

<sup>323</sup> ROSEN, C. **Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos**. Cotia: Ateliê; Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p. 96.

e o cenário não poderia ser mais romântico: um jardim situado em um convento do século XVII, com folhas outonais caindo do céu enquanto freiras cantam enfileiradas; nesse momento entra Cyrano (Fagundes) debilitado devido a um acidente “misterioso”, certamente provocado por um de seus muitos inimigos. Pouco depois o protagonista morre nos braços da amada Roxana e os mais afoitos poderiam se apressar em concluir que a morte de Cyrano coloca a peça na direção de um romantismo resignado, desencantado, onde sua morte significaria a vitória do consumismo moderno, quando o “ter” prevaleceria ao “ser”. No entanto, seguindo novamente a trilha do romantismo, podemos afirmar que a morte de Cyrano não significa um desencantamento do mundo; seu testemunho permanece vivo na retina do espectador como um sopro poético e lírico, imagem de um mundo mais belo e justo. A romantização do mundo para a busca do sentido originário proposta por Novalis é, assim, expressa pelo elogio do vigor moral de Cyrano de Bergerac.

É absolutamente questionável se o impacto que o espetáculo teve no período atingiu alguma ressonância desta natureza, no que pesa as reflexões de Alfredo Bosi acerca do lugar do signo poético numa sociedade de consumo. Soma-se a isso o fato de que não encontramos nenhuma reflexão sobre os possíveis significados da encenação na crítica especializada, que se limitou basicamente a apresentar o enredo da peça e ressaltar “quem foi” o Cyrano de Bergerac “real e histórico”. Vimos no capítulo anterior que a recepção do espetáculo se deu muito mais no âmbito da produção teatral do que propriamente acerca dos possíveis sentidos da cena. Não obstante, esse é um aspecto que compõe o universo da encenação, conforme demonstra a fala do diretor Flávio Rangel na ocasião e que recorda a experiência da encenação de *O Homem de La Mancha* (1972) em 1982:

[*O Homem de La Mancha*] é a história de um homem que luta por uma vida mais bonita do que a vida como ela é. Então nós achamos que era uma boa parábola contar isso. [...] A palavra em si “utopia” talvez seja irrealizável, mas eu acho que os sonhos generosos da Humanidade, em favor de um tempo de vida onde exista justiça e liberdade, dignidade humana, e caráter, e limpeza e honestidade, são metas bastante bonitas e que devem ser perseguidas ao longo de uma vida inteira. Então esse elemento do cidadão que busca uma utopia é uma coisa muito presente em mim, sim.<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Comentário de Flávio Rangel no documentário de Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

## **Conclusão**

### **O Tesouro Perdido da Década Perdida?**

Pode-se afirmar com certa segurança que a historiografia do teatro brasileiro é, sob muitos aspectos, um grande exercício de memória. Devido ao próprio caráter efêmero da cena teatral, as realizações do nosso teatro ao longo do tempo sobrevivem através das críticas especializadas, das memórias dos realizadores, das lembranças do público, das imagens que buscam captar o fenômeno teatral, etc. Este conjunto mnemônico não possui, entretanto, existência objetiva; ele se articula de acordo com determinados princípios, conceitos e práticas, de forma a legitimar e organizar um determinado tipo de história. Esta memória necessita ser constantemente exercitada, inserida em um conjunto de noções conceituais para afirmar-se cada vez mais, para projetar-se como saber histórico. Vimos, sobretudo no segundo capítulo, que a história do teatro brasileiro está repleta desses conjuntos conceituais – construídos e legitimados em determinados contextos – onde os sujeitos alocam suas respectivas recordações, transformando uma determinada interpretação do processo em “fato histórico”.

No ano de 2005, a “Bradesco Seguros e Previdência” idealizou uma publicação que procurou resgatar um século de realizações da cena teatral brasileira. *Brasil: Palco e Paixão – Um Século de Teatro* reuniu uma equipe consagrada (Leonel Kaz, Bárbara Heliadora, Tânia Brandão, Sábado Magaldi e Flávio Marinho) para a produção dos textos sobre os diferentes períodos do nosso teatro, além de apresentar uma cuidadosa e maravilhosa seleção de fotografias para ilustrar cada um destes momentos. Flávio Marinho ficou responsável pelo período “dos idos de 1969 ao ano 2000”, período vibrante e repleto de tensões e contradições. No entanto, ao apresentar um panorama da atividade teatral na década de 1980, a Companhia Estável de Repertório nem é mencionada, muito menos qualquer um de seus espetáculos – há apenas uma foto de Antonio Fagundes na ocasião de *Macbeth*, em 1992, quando a CER já havia encerrado suas atividades. É sintomático o fato de que uma companhia teatral fundada num momento em que o teatro profissional brasileiro passava por modificações sensíveis, e que buscou de várias formas dar vazão a experiências diferentes frente às novas indagações, responsável por espetáculos importantes como “Morte Acidental de um Anarquista”, “Xandu Quaresma”, “Cyrano de Bergerac”, “Nostradamus” e “Fragmentos

do Discurso Amoroso”, sucessos absolutos de público, não figurar num panorama do teatro brasileiro da década de 1980.

Essa constatação não é monopólio de *Brasil: Palco e Paixão*. Nas várias iniciativas que procuram cumprir o mesmo propósito, há uma fotografia aqui, uma referência a algum dos espetáculos ali, mas a CER, enquanto projeto cultural, não aparece em nenhuma reflexão do gênero, com exceção do artigo de Jefferson Del Ríos referido no segundo capítulo.<sup>325</sup> O “esquecimento” da companhia na historiografia do teatro brasileiro não pode ser justificado pela falta de informações sobre ela, pois vimos que a mesma criou um jornal próprio com o fim de divulgar seu trabalho e estreitar as relações com o público – iniciativa que, conscientemente ou não, acabou por cumprir o papel de preservação de sua memória – que atingiu a impressionante tiragem de 150.000 exemplares, e muito menos por não ser um empreendimento de impacto no panorama cultural, haja vista que seus espetáculos figuram entre os maiores sucessos de público no período.

Podemos encontrar algumas respostas para esse grande “Por quê?” na própria historiografia do teatro brasileiro que trata das produções da década de oitenta. Em primeiro lugar, as reflexões sobre o período identificam que o fim da ditadura militar representou o esgotamento das propostas teatrais em torno do teatro engajado de oposição ao regime, ou, em outros termos, de discussão em torno da realidade nacional. Nesse sentido, o decantado “esvaziamento” das discussões políticas no palco fez com que os envolvidos com esse tipo de teatro se afastassem da cena teatral. Por outro lado, o período é visto como o momento em que uma nova geração ganhou os palcos imbuída de novas sensibilidades e noções estéticas, geralmente apresentadas nos termos da reavaliação do espaço cênico, da relação ator-personagem, do envolvimento palco-platéia. No interior desse movimento histórico, nesse rito de passagem, Antonio Fagundes é identificado como um elemento da geração anterior, mesmo que a sua presença nas reflexões sobre o teatro produzido durante a ditadura seja bastante tímida também. Por isso, o trabalho de Fagundes como ator e produtor é avaliado aprioristicamente como um teatro defasado, esvaziado e de forte apelo comercial.

Em segundo lugar, a historiografia do teatro brasileiro é produzida com ênfase na dramaturgia brasileira, vista como forma privilegiada do teatro profissional do

---

<sup>325</sup> DEL RÍOS, Jefferson. A Produção Teatral no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14.

país,<sup>326</sup> ou seja, forja-se uma noção de que não pode haver teatro brasileiro sem uma dramaturgia brasileira. A produção de textos dramáticos nacionais no teatro contemporâneo é um debate importante e de relevância central para a sobrevivência do teatro profissional no país, mas é mais importante observar que **teatro brasileiro** diz respeito a toda e qualquer forma teatral desenvolvida no Brasil, por artistas brasileiros, amadores e profissionais, seja com autores nacionais seja com autores estrangeiros. Desse ponto de vista, a história do teatro no Brasil deve abarcar conjuntamente uma história da dramaturgia, da cena, da crítica teatral e do público teatral brasileiro, ressaltando as respectivas atuações e contribuições de cada um desses elementos numa perspectiva histórica.

Sobre o público de teatro cabe ainda mais uma consideração: a de que o público teatral na história do teatro brasileiro é visto sob um conceito de cultura extremamente excludente. Forja-se uma noção de público ideal, que compartilha com as sensações e reflexões representadas no palco, sem distinção e contradição. Além disso, vimos que há uma idéia preconceituosa de que fazer um sucesso de público no Brasil é uma coisa extremamente ruim, é sinônimo de um teatro com fins exclusivamente econômicos, feito somente para ganhar dinheiro. Essa noção acompanha Antonio Fagundes – e não somente ele – por toda a sua trajetória e é acentuada pelo fato de ele ter se tornado um ator de muito sucesso também na televisão.

Finalmente, temos que observar que a década de 1980 configura-se como o momento em que o conceito secular de cultura nacional, que se apresentou de diversas formas ao longo do tempo em torno da idéia de “identidade nacional”, perdeu seu vigor interpretativo. Nesse sentido, a ruptura dos modelos interpretativos característicos da modernidade, fenômeno que muitos insistem em nomear pós-modernidade, provocou um estilhaçamento também na história da cultura brasileira que perdeu seu porto seguro de abordagem e passou a lidar mais intimamente com a idéia da individualidade e particularidade das manifestações culturais.<sup>327</sup> Nesse sentido, este trabalho acaba por

---

<sup>326</sup> Essa perspectiva é assumida por nomes importantes como Sábato Magaldi e permeia o artigo de Severino J. Albuquerque “O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta” publicado na revista Spring em 1992.

<sup>327</sup> No caso específico do teatro profissional, somente na cidade de São Paulo no ano de 1985 encontramos espetáculos variados como: *Nossa Senhora das Flores* (Jean Genet, Dir: Luiz Armando Queiroz e Maurício Abud; Prod: Grupo Algo se Passa); *A Casa dos Palhaços Malucos* (Aut, dir e prod: Waldemar Sillas/Teatro Palhaçaria Pimpão); *A Tigresa* (Dario Fo, Dir: Márcio de Souza; Prod: Maurice Vaneau); *O Hamleto* (Giovane Testori, Dir: Antonio Abujamra; Prod: Núcleo de Repertório/TBC); *Freud no Distante País da Alma* (Henry Denker, Dir: Flávio Rangel; Prod: Kati de Almeida Braga); *Cama Sutra* (Leilah Assumpção, Mario Prata, Luís Carlos Cardoso, Celso Luiz Paulini, Antonio Bivar e Moracy do Val, Dir: Altair Lima; Prod: Artsfera/Do Val/DIF-LC Dupont); *Velhos Marinheiros* (Jorge

assegurar um lugar para o espetáculo *Cyrano de Bergerac* produzido pela CER em 1985 sob um recorte específico, característico da historiografia contemporânea.

Somente o fato de ter levado *Cyrano de Bergerac* à cena pela primeira vez no Brasil confere à Companhia Estável de Repertório um lugar de destaque no panorama teatral nacional, mas seus produtores resolveram ir além; o espetáculo foi dirigido por um dos diretores mais talentosos e inteligentes que desfilaram por nossos palcos: Flávio Rangel foi a alma de *Cyrano*. Ferreira Gullar conferiu à tradução um brilho intenso, recheado de brasilidade, sem perder de vista o vigor e a beleza poética do texto original. Antonio Fagundes, não somente encabeçou e viabilizou a produção do espetáculo de proporções magnânimas, como deu vazão a seu talento e força dramáticas no papel de protagonista, personagem tão sedutor para o ator que deu coragem e perseverança ao produtor. Enfim, o espetáculo da Companhia é uma obra de arte, que surge diante dos olhos do leitor contemporâneo como uma surpresa agradável: é certamente um dos tesouros “perdidos” da “década perdida” do teatro brasileiro

---

Amado, Dir: Ulysses Cruz; Prod: Centro de Pesquisa Teatral/Grupo de Arte Boi Voador); *Um Gordoidão no País da Inflação* (Jô Soares e Armando Costa, Dir: Jô Soares); *Tarturfo* (Molière, Dir: José Possi Neto), dentre outros, isso somente nos três primeiros meses do ano, o que dá uma noção da quantidade e diversidade de espetáculos somente na cidade de São Paulo. Cf. **Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995**: artes cênicas – teatro / Divisão de Pesquisas. Equipe Técnica de Pesquisas e Artes Cênicas – São Paulo: Centro Cultural São Paulo. 1996.

## FONTES DE PESQUISA

\* ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\* ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução livre de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

### Documentação

\* Programa da peça *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Direção: Flávio Rangel. Produção: Companhia Estável de Repertório. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985.

\* Vídeo de ensaios do espetáculo *Cyrano de Bergerac*;

\* Depoimentos de Antonio Fagundes concedidos a Rosangela Patriota Ramos para o projeto *O Palco no Centro da História, Cena – Dramaturgia – Interpretação: Theatro São Pedro – Othon Bastos Produções Artísticas – Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)*;

\* Fotografias do espetáculo *Cyrano de Bergerac*;

### Matérias em jornais sobre o espetáculo *Cyrano de Bergerac*:

“CYRANO”, uma história de amor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/09/1985, p. 23.

CHAGAS, Luiz. Com Garbo e Brilho. *Isto é*, São Paulo, 18/09/1985, p. 3-4.

FILIAGE, Miguel Ângelo. Cyrano. Com a cara e a coragem. (Sem Referência), p. 11-12  
GALVÃO, João Cândido. Uma paixão imortal. *Veja*, São Paulo, 18/09/1985, p. 142-144.

GONÇALVES FILHO, Antonio. “Cyrano de Bergerac” chega ao Brasil. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 05/09/1985, p. 39.

LO PRETE, Renata. Fagundes-Bergerac. *Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21/08/1985, p. 16.

MAGALDI, Sábato. Cyrano de Bergerac, em uma ambiciosa realização. Digna de prestígio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13/09/1985, p. 8.

MOSTAÇO, Edécio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13/09/1985, p. 51.

MUITO BRILHO E competência. *Visão*, Caderno Regional, São Paulo/Rio de Janeiro, 18/09/1985, p. 75-76.

RODRIGUES, Apoenan. Consagração Popular. **Isto é**, São Paulo, 21/05/1986, p.4-6.  
ROMANCE E AÇÃO NO PALCO. Com Cyrano de Bergerac. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05/09/1985, p. 17.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Cyrano”, canto lírico de Rostand. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27/09/1985, p. 20.

## BIBLIOGRAFIA

ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MOROT-SIR, Edouard. **Literatura Francesa**. Tradução Myriam Campelo et al. 2v. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972.

ALBUQUERQUE, S. J. O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta. **SPRING**, 1992.

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. **Panorama Visto do Rio**: Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista**. Tradução Telma Costa. Porto: Afrontamento, 1984.

ARRABAL, J. et. alii. **Anos 70**-Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARIDA, Pérsio. e RESENDE, André Lara. Recessão e taxa de juros: o Brasil nos primórdios da década de 1980. **Revista de Economia Política**, v.5, n.1, jan-mar 1985.

ARTAUD, A. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUERBACH, E. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. **Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BLOCH, M. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix: USP, 1977.
- BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- BRUNO, Giordano. **Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos**. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, C. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANDIDO, A. et alli. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CHARTIER, Roger. **Inscriver e Apagar**: cultura escrita e literatura, século XI-XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CITELLI, A. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. Introdução. JAUSS, Hans Roberto. [et al.] **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- DANTAS, S. T. **Dom Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979.
- DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, B. **O Teatro e a sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUROZOI, Gerard.; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Marian Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- ELIOT, T. S. "Rethoric and Poetic Drama. In: **The Sacred Wood**: essays on poetry and criticism, 1922. disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw7.html>. acessado em 12/09/2009.
- FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**: um depoimento para a história do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GARCIA, S. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GASSNER, J. **Mestres do Teatro II**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- GUINSBURG, J. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. et alli. **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC SP, 2006.
- HOWARTH, W. D. **Grotesque and Sublime**: a study of French romantic drama. London: Harrap London, 1975.
- HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins fontes, 1992.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- LEVI, C. **Teatro Brasileiro**: um panorama do século XX. Rio de Janeiro/ São Paulo: FUNARTE/ Atração Produções Ltda., 1997.
- LLOYD, Sue. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LUCRÉCIO. **De La Natureza**. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003
- \_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- \_\_\_\_\_. et alli. **Revista da USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14.
- MARINHO, Cristina A. M. Olhares Românticos Sobre a Obra de Cyrano de Bergerac: Savinien de Cyrano, segundo Charles Nordier: "le contemporain de Corneille, le précurseur de Molière". **Imaginários Românticos**: Porto/Universidade do Porto, 2009.
- MARINHO, F. **Quem tem Medo de Besteiro?**: a história de um movimento teatral carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, M. A da. (org.) **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MAYER, A. J. **A Força da Tradição**: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MEICHES, M. e FERNANDES, S. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MICHALSKY, Y. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Teatro sobre Pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, J. das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

NOVAES, Adauto (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PALLOTTINI, R. **A Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PARIS, R. A Imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo (8,15):61-69, ANPUH/Marco Zero, set. 87 – fev. 88.

PATRIOTA, R. **Vianinha – um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. Companhia Estável de Repertório (C.E.R.): cena, interpretação e dramaturgia – marcas da história no teatro brasileiro contemporâneo. In: **Anais do XXV Simpósio Nacional de História**. ANPUH, Fortaleza, 2007 (meio digital).

\_\_\_\_\_. **Notas Sobre a História e a Historiografia do Teatro Brasileiro dos Anos 1970**. S.I., p. 2-3. Disponível em:

[http://74.125.155.132/scholar?q=cache:rVkefBhNv4cJ:scholar.google.com/+Notas+Sobre+a+Hist%C3%B3ria+e+a+Historiografia+do+Teatro+Brasileiro+dos+Anos+1970&hl=pt-BR&as\\_sdt=2000](http://74.125.155.132/scholar?q=cache:rVkefBhNv4cJ:scholar.google.com/+Notas+Sobre+a+Hist%C3%B3ria+e+a+Historiografia+do+Teatro+Brasileiro+dos+Anos+1970&hl=pt-BR&as_sdt=2000).

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Pedacos**. 2ª ed., São Paulo: HUCITEC, 1989.

- PILAGALLO, Oscar. **A História do Brasil no Século 20** (1980-2000). São Paulo: Publifolha, 2006.
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RAMOS, A. F. **O Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Vitor. **Cyrano auteur tragique: L'expression de la vérité humaine dans La Mort d'Agrippine**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate: fragmentos de viagem do diário de bordo um anônimo do século XX**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989.
- ROSEN, C. **Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos**. Cotia: Ateliê; Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- ROSENFELD, A. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Cyrano de Bergerac**. Tradução livre de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral** (1880-1980). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RYNGAERT, J.P. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SALIBA, E. T. **Utopias Românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SHAW, Harry. **Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (orgs.) **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.
- THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa – Volume III: A Força dos Trabalhadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VESENTINI, C. A. **A Teia e o fato**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

### **Teses e Dissertações:**

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos Sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto**: no palco, Mortos Sem Sepultura (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo Silva. **Gianni Ratto**: Artesão do Teatro. 2007. Dissertação (Mestrado) Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968). 2006. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias**: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”. 2010. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

LEAL, Eliane Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan**: a recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

PUGA, Dolores Alves de Souza. **Pode Ser a Gota D’água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e formação de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG