



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

***ANARQUIA, BELEZA E MAGIA: LUÍS ANTONIO
MARTINEZ CORRÊA E O PERCEVEJO NA CENA
BRASILEIRA***

Uberlândia – MG

2016

CÁSSIA ABADIA DA SILVA

***ANARQUIA, BELEZA E MAGIA: LUÍS ANTONIO MARTINEZ
CORRÊA E O PERCEVEJO NA CENA BRASILEIRA***

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia – MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586a Silva, Cássia Abadia da, 1991-
2016 Anarquia, beleza e magia : Luís Antonio Martinez Corrêa e O
percevejo na cena brasileira / Cássia Abadia da Silva. - 2016.
188 f. : il.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História e teatro - Brasil - Teses. 3.
Maiakovski, Vladimir, 1893-1930. O percevejo - Crítica e interpretação -
Teses. 4. Corrêa, Luís Antonio Martinez, 1950-1987. O percevejo -
Crítica e interpretação - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

CÁSSIA ABADIA DA SILVA

***ANARQUIA, BELEZA E MAGIA: LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O
PERCEVEJO NA CENA BRASILEIRA***

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof.^a Dr.^a Mônica Brincapele Campos
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella
Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ

Uberlândia – MG

2016

À “ethernidade” de **Luís Antonio Martinez
Corrêa**
(1950-1987)

AGRADECIMENTOS:

*vou levando comigo
os rios que vou encontrando.*

(João Cabral de Melo Neto, *O rio*, p. 40)

Ao folhear cada página desse trabalho se constatará a presença visível e invisível de muitas pessoas (peço desculpas de antemão se por ventura me esquecer de agradecer alguma nominalmente), de vários livros, de inúmeras poesias e músicas, de todos e tudo que ajudou, participou, compartilhou e torceu durante o processo de pesquisa e escrita desta dissertação.

Acredito que não terei palavras suficientes para demonstrar tudo que gostaria de dizer, contudo, aqui vai uma tentativa de meu muitíssimo obrigada:

Ao **CNPq** por permitir dedicação exclusiva ao desenvolvimento da pesquisa.

À **Funarte**, ao **Centro Cultural São Paulo** e a todos os seus **funcionários** por ajudarem no trabalho de consulta aos materiais de pesquisa.

Àqueles que fizeram o exercício de revisitar comigo esse artefato cultural por meio de registros e memórias, em especial: à **Maria Helena Martinez Corrêa**, ao **José Celso Martinez Corrêa**, ao **Aurélio Michiles**, ao **Cacá Rosset**, ao **Ney Costa Santos**, ao **Helio Eichbauer** e à **Dedé Gadelha**.

A minha orientadora, **Prof.^a Dr.^a Kátia R. Paranhos**, por acolher, acreditar, incentivar e participar desse projeto, por compartilhar o interesse e a paixão pelo mundo das artes, mas principalmente pela dedicação e amizade generosa. A realização desse trabalho é dedicada a ela. Quando crescer quero ser como ela!

Ao **Prof. Dr. Adalberto Paranhos**, que exala alegria e bom humor, pesquisador de fina sensibilidade, a qual me inspira.

Às colegas de orientação: **Lígia**, **Lohanne**, **Elidiane** e **Heloísa**, muito amor por esse exército vermelho.

A todos os professores da linha “História e Cultura”, em especial: o **Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar**, o **Prof. Dr. Newton Dangelo** e a **Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Puga** pelas trocas intelectuais nas disciplinas.

Aos colegas de linha, **Michelle** e **Heubert**, que partilharam das reformulações e das descobertas da pesquisa.

Ao **Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes** e à **Prof.^a Dr.^a Kênia Perreira** pela acolhida calorosa na disciplina “Texto teatral e cultura”.

À coordenação do Programa de Pós-graduação em História. À **Josi** por sua solicitude e ao **Stênio** por me salvar nas questões burocráticas, mas também pela amizade.

Ao **Prof. Dr. Narciso Telles** pelas grandiosas sugestões e indagações tecidas no exame de qualificação.

À **Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campos**, não só pela sua exposição no exame de qualificação, mas também por fazer parte do momento final da defesa.

Ao **Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella** pelos encontros e pelos debates em eventos e por aceitar ler meu trabalho e pelas suas contribuições.

À **Rosana**, ao **João Augusto**, À **Luciane**, ao **Daniel**, à **Lays Capelozi** e à **Grace**, por dividirem as angústias e as surpresas de se fazer uma dissertação.

Aos colegas da pós-graduação: **Auricharme**, **Adriana**, **Tadeu**, **Mariana**, **Artur**, **Rosângela**, **Fabiano**, **Roberto** e **Ana Maria**, pelo apoio, pelos almoços, jantares, bares, congressos e muito mais.

À **Geane** pela amizade e a constante torcida.

Ao **Lauro** pelas tardes de trabalho e conversas compartilhadas.

À **Marcella**, ao **Éder**, à **Laís**, ao **Pablo**, à **Libya** e ao **Victor**, esse “povo errado” que sempre traz uma pitada de descontração e diversão.

À **Liza** que chegou em meio as turbulências da escrita final, pelas palavras de ânimo e por proporcionar algumas horas de descanso.

À doce e sensível **Mariane**, com ela dividi mais do que um “convite triste” (esse poema do Drummond para mim será sempre dela) nesses sete anos de convivência.

À **Luana**, à **Gabis** e ao **Keps** por compartilharem o espaço, as alegrias e os dilemas cotidianos, e ao **Mike** por trazer mais leveza a essa casa.

À **Cinthia**, que comigo divide a casa, o curso, os sonhos, as incertezas, os risos, as lágrimas, os bastidores da difícil tarefa de transformar a pesquisa em escrita, que também vive todas as implicações desse processo de amadurecimento profissional e pessoal. Como é complicado tornar-se adulto!

Aos familiares de Udi (**Tia Ieva**, **Baita**, **Rose**, **Clarinha**, **Alice...**), pela acolhida desde a graduação, pelos almoços de domingo, pelo carinho e os cuidados.

A madrinha **Zezé** por me acompanhar em minhas andanças em São Paulo e pelo incentivo aos estudos; às primas adoráveis **Ligia, Rafa e Gabi** que não medem esforços para me recepcionar, tornando cada estadia mais agradável.

Aos meus pais, **Magda e Lourenço**, que estão além do “bem e do mal”, por não medirem esforços em dar todo tipo de suporte (afetivo e financeiro), à **Carina** e ao **Gabriel**, que me fazem ir além, na tentativa de ser para eles uma referência.

Enfim, a todos os amigos e familiares que mesmo à distância estão sempre me desejando as melhores coisas dessa vida, enviando boas energias, me colocando em suas orações, me levando em suas lembranças, um **grande abraço**.

A cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas praticas -, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia.
(Michel de Certeau, *A cultura no plural*, p.239)

Quando assisti O percevejo (em cartaz no SESC Pompéia) pela quinta vez eu não conseguia parar de chorar. Os motivos para tal choradeira estavam muito claros para mim: em primeiro lugar a peça era escrita por um poeta romântico futurista e era justamente sobre seu suicídio; ou melhor: o suicídio de todos nós, envolvidos pelas mesquinhas de todas limitações-opressões; falta de amor, habitação, comida, mesquinhas e mesquinhas que somando-se nos conduzem a moratória do coração.

(Jorge Mautner, *Folha de S. Paulo*, 16/10/83)

Resumo

Este trabalho versa à luz da apaixonante relação interdisciplinar História e Teatro, tomando como objeto de pesquisa a encenação brasileira de *O percevejo* em 1981 no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, e em 1983 no Sesc Pompéia, São Paulo, sob a direção de Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987). O texto teatral escrito em 1928, pertence ao poeta russo Vladímir Maiakóvski (1893-1930). Propomos analisar o processo de adaptação, (re)leitura, (re)criação, (re)apropriação do texto para nossos palcos. A finalidade é compreender o que foi esse projeto dentro da cena teatral brasileira. Para tal trabalhamos com um número significativo de materiais de pesquisa, em diferentes formatos que abrangem a crítica teatral, fotografias, programa da peça, roteiro de adaptação, entrevistas e muito mais.

Palavras-chave: História e Teatro; *O percevejo*; Vladímir Maiakóvski; Encenação; Luís Antonio Martinez Corrêa.

Abstract

This work shows the loving interdisciplinary relation of history and theater, in which the research object is the brazilian encenation of “O percevejo” in 1981 in the Dulcina Theater in Rio de Janeiro and The encenation in Sesc Pompeia, in 1983 in São Paulo, under the direction of Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987). We propose to analyse the text adaption procedure, the (re)lecture, The (re)creation and the (re)appropriation to our stages. The purpose is to comprehend what this project was in the brazilian theater scene. In order to do this we worked with a significant number of research materials in different manners, that include the theater critic, photography, theater programs, adapted scripts, interviews and more.

Keywords: History and Theater; “O percevejo”; Vladímir Maiakóvski; Encenation; Luís Antonio Martinez Corrêa.

LISTA DE SIGLAS:

Fundação Nacional de Artes – FUNARTE

Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC/FUNARTE

Centro Cultural São Paulo – CCSP

Serviço Nacional de Teatro – SNT

Sociedade Brasileira de Autores – SBAT

LISTA DE IMAGENS:

Imagem 1: Folheto de divulgação.....	28
Imagem 2: Cartaz da peça.....	34
Imagem 3: Equipe responsável pela adaptação livre de <i>O percevejo</i>	47
Imagem 4: Nota diária.....	54
Imagem 5: Capa de caderno de direção.....	74
Imagem 6: Esboço sobre a mesa da festa de casamento.....	77
Imagem 7: Descrição sobre o prólogo.....	79
Imagem 8 e 9: Distribuição de funções.....	81
Imagem 10: Lista de tarefas.....	83
Imagem 11 e 12: Horários dos ensaios.....	84
Imagem 13: Lista de nomes.....	85
Imagem 14: Vladímir Maiakóvski.....	89
Imagem 15: Lili Brik.....	90
Imagem 16: Poema.....	91
Imagem 17: Lili Brik e Maiakóvski.....	91
Imagem 18: Maiakóvski e a gravata amarela.....	100
Imagem 19: Desenho do cenário.....	104
Imagem 20: Colagem.....	104
Imagem 21: Luís Antonio.....	106
Imagem 22: Elenco de 1981.....	112
Imagem 23: Elenco de 1983.....	112
Imagem 24: Dançarinos-acrobatas.....	114
Imagem 25: Cena com a vendedora de sutiãs.....	116
Imagem 26: Cena com o vendedor de arenques.....	117
Imagem 27: Dedé no papel de Zóia.....	118
Imagem 28: Confusão entre Rosália e Zóia.....	119
Imagem 29: Rosália e Zóia se atacam.....	120
Imagem 30 e 31: Na pensão.....	122
Imagem 32: O rapaz descalço, Prissípkín e o mecânico.....	123
Imagem 33: Bayan e Prissípkín.....	124
Imagem 34: Prissípkín e Bayan dançando.....	124
Imagem 35: Zóia tenta suicídio.....	125

Imagem 36: O pintor e a bailarina.....	127
Imagem 37: Mesa do casamento.....	127
Imagem 38: Os noivos.....	128
Imagem 39: Festa do casamento.....	128
Imagem 40: Casamento 1.....	129
Imagem 41: Casamento 2.....	129
Imagem 42: Casamento 3.....	130
Imagem 43: Casamento 4.....	130
Imagem 44: Casamento 5.....	130
Imagem 45: Incêndio.....	131
Imagem 46: Descongelamento.....	133
Imagem 47: Médicos, o bloco de gelo e o professor.....	134
Imagem 48: Zóia e Prissípkin.....	135
Imagem 49: Prissípkin.....	136
Imagem 50: O diretor e Prissípkin.....	136
Imagem 51: Prissípkin na jaula do zoológico.....	138
Imagem 52: Crítica.....	157
Imagem 53: Elenco da temporada em São Paulo.....	164

SUMÁRIO:

PRÓLOGO:	14
----------------	----

ATO I:

<i>Quando o tempo for propício: Maiakósyki e O percevejo descongelam-se nos palcos do teatro brasileiro</i>	28
---	----

ATO II:

<i>Da leitura à encenação: o processo de adaptação de um texto decisivo</i>	59
---	----

ATO III:

<i>Entre imagens, folhas amareladas e recordos: o mundo fantástico de klop a(re)presentado por Luís Antônio Martinez Corrêa</i>	108
---	-----

ATO IV:

<i>Ansiava o futuro, Ressuscita-me: A recepção de O percevejo pela crítica especializada e pelos amantes do Teatro</i>	139
--	-----

EPÍLOGO:	172
----------------	-----

FONTES:	176
---------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS:	183
-----------------------------------	-----

Apagam-se as luzes...

Toca-se o terceiro sinal...

As cortinas se abrem!

PRÓLOGO:

A história é viagem que conecta e mistura tempos e espaços, que interpenetra coisas e representações, realidade e discurso, razões e sentimentos, matéria e sonho, desejo e obrigação, liberdade e determinação¹.

Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las, capazes de suprir a particularidade do lugar de onde falo e o domínio em que realizo uma investigação. Esta marca é indelével².

AVISO: aqui começa a nossa viagem! É permitido quase tudo, menos não se deixar envolver. Deixem fluir suas expectativas, suas curiosidades e os seus sentimentos. Nós, com “desejo e obrigação”, prometemos muito mais do que atravessar e misturar “tempos e espaços”, pois ansiamos tornar contemporâneas as experiências e personagens, não esquecendo que também é por meio de “matéria e sonho” que a História e o Teatro constroem suas linguagens, dentro e fora dos palcos.

Assistir a um espetáculo é uma experiência única para o espectador, mesmo dividindo o espaço comum do teatro com dezenas, centenas de pessoas, as sensações, as emoções e as significações se dão de forma particular. Desse modo é a nossa escrita, estamos rodeados pelos pares, dialogamos constantemente com nossos referenciais bibliográficos, no entanto, o ato de criação se dá de forma solitária (escrevemos sós em um gabinete, uma biblioteca, um quarto...) e o produto final é singular, assim como a experiência do espectador de uma peça teatral.

O dramaturgo, o diretor, o cenógrafo, o ator e todos os envolvidos no fazer teatral em algum momento de suas atuações ou na construção delas, detêm-se para refletir acerca de seu trabalho, exercício fundamental para o aprofundamento do seu ofício. Para os historiadores, a atenção à escrita da história se faz de extrema importância. Nada mais justo do que começar a narrativa destacando a necessidade de

¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História – a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 29-30.

² CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 65.

pensar as operações desenvolvidas dentro da arte, seja ela teatral, a de historiar ou qualquer outra.

A escrita tem sido vista como um grande impasse, um paradoxo, mas também é por meio dela que legitimamos a nossa especificidade, a “particularidade do lugar de onde falo e o domínio em que realizo uma investigação”, como salientou Certeau na passagem citada na epígrafe.

Por um lado, somos condenados e por outro condenamos, uns dizem que devemos ser claros e objetivos, nada de floreios, pois fazemos ciência e nela apenas cabe a objetividade no trato das fontes e documentos. Outros, assim como nós, são condenados por acreditarem que a escrita em nosso ofício contém uma grande parcela de arte e que podemos usar as palavras das mais variadas formas, dosando “realidade e discurso”, fazendo uso de metáforas, trazendo mais beleza por meio de uma escrita mais poética, que seja capaz de tocar os leitores, despertar “razões e sentimentos”, instigando-os a se envolverem com a narrativa e a criarem outras histórias a partir da nossa. De igual modo aqueles que assistem a uma peça, ao se deixarem envolver por ela, ao interagirem com (n)as cenas, podem recriar enredos e sentidos com “liberdade e determinação”.

Na “operação historiográfica”³, a atividade que talvez seja a mais difícil é a da escrita, afinal ela é um resumo (de)limitado se comparado à trajetória, ao longo período de pesquisa, de trabalho árduo com os objetos, as referências e os documentos. Redigir é um difícil exercício de falar do(s) outro(s), que ao mesmo tempo se trata de nós mesmos, das nossas inquietações. Relação complexa entre nós e o outro, vozes que se entrecruzam e se calam diante das outras que surgem ao longo da narrativa.

Contudo, esse outro (ou outros) só surge nesta narrativa se for convidado, quando o delimitamos como objeto, sujeito, documento, fonte de pesquisa. Mas é sabido que no ato de propor um objeto, estamos indicando esse outro com quem pretendemos e queremos dialogar por algum motivo, por escolhas subjetivas. Desse modo, as experiências do pesquisador, seu modo de ver o mundo, influenciam diretamente as delimitações e acabamos nos envolvendo com aquilo que estudamos, estabelecendo uma relação afetiva, uma contaminação que se faz visível na escrita e que

³ CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. *In*: _____. *A escrita da História*, op. cit, p.65-106. Neste segundo capítulo que compõe “As produções do lugar”, primeira parte do livro, Certeau reflete e propõe um método (metodologia) histórico, o qual ele chama de “operação historiográfica” procedimento composto por três operações: 1- Um lugar social, 2- Uma prática e por último, 3- Uma escrita.

é de extrema importância. Durval Muniz, em um texto muito tocante em homenagem ao amigo e pesquisador Alcir Lenharo, escreve:

Escrever a história requer se deixar contaminar por um curso, por um pensador, por um livro, por um texto, por uma aula, por uma narrativa de filme, por uma palavra, por um telefonema ao fim da noite, por um gesto de carinho, por um simples olhar de cumplicidade⁴.

Não é apenas para “escrever a história” que nos deixamos contaminar, mas em tudo que se refira ao desempenho de nosso *métier*, começando por nossa formação, momento em que despertam interesses por determinados temas, autores, livros, metodologias, perspectivas históricas. Assim, em poucas páginas é possível reconhecer algumas de nossas contaminações. Os historiadores Michel de Certeau e Durval Muniz de Albuquerque Júnior são dois autores que possuem uma produção teórica que nos afetou e por isso estão muito presentes nesta narrativa. Pesquisadores que, para além de trabalharem com objetos culturais, possuem também uma significativa preocupação com a escrita da História, sendo esse um dos motivos que nos chama a atenção para as obras de ambos.

Cabe destacar que uma perspectiva historiográfica se faz mais presente em nossas reflexões. Os temas e a forma como são estudados sobressaíram aos nossos olhos ao longo da formação inicial e, assim, a História Cultural acabou tornando-se nosso referencial teórico-metodológico, uma chave de leitura e de análise para nossas pesquisas. A História Cultural, desde a década de 1980, tem ganhado grande destaque na produção do conhecimento histórico, como diz o francês Jacques Revel “[...] há uma geração, a história cultural ocupou um lugar dominante na produção historiográfica”⁵. Neste mesmo ensaio, Revel aponta como o termo cultura tem sido empregado de forma banalizada, podendo ser tudo e/ou nada, com múltiplos sentidos, como afirma Michel de Certeau em seu livro “Cultura no plural”⁶. O cultural como chave de leitura nos permite trabalhar com temas múltiplos e análogos, estabelecendo diálogos frutíferos, em nosso caso, entre a História e o Teatro.

⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Íntimas histórias: a amizade como método de trabalho historiográfico. In: *História – A arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história, op. cit., p. 213.

⁵ REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 97.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

Além de Michel de Certeau e Jacques Revel, também devemos referenciar Roger Chartier, talvez um dos maiores e mais conhecidos nomes da História Cultural. Chartier possui dezenas de artigos e livros traduzidos para diversos idiomas, seus estudos se dirigem ao mundo da leitura, dos livros em suas diferentes faces, desde a produção e circulação até a recepção. Seu conceito de representação, assim como outras reflexões propostas por ele, perpassam as nossas considerações.

Mas agora falemos de outras contaminações, as quais nos levaram a definir o objeto desta pesquisa. A primeira delas advém do hábito diário de ler poesias, da paixão pela história, cultura e arte russa em sua diversidade, com seus irreverentes intelectuais e artistas. As outras inspirações vieram com a graduação em História. Numa das primeiras disciplinas do curso de História (Projeto Integrado de Práticas Educativas III, 1º semestre de 2010) realizamos uma atividade avaliativa sobre a Revolução Russa. Logo nos lembramos dos versos impactantes de Vladímir Maiakóvski (1893-1930), conhecido como o poeta da Revolução Russa. Em uma conversa com a docente da disciplina, Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos, orientadora desta pesquisa conhecemos outra face do poeta, a de dramaturgo, a qual permanece pouco explorada e conhecida pelos espectadores/leitores brasileiros.

Desde então, procuramos descortinar o apaixonante mundo da produção teatral de Maiakóvski e, claro, de sua vida tão encantadora quanto suas obras. Ao término da graduação percebemos que havíamos sido contaminados por esse “gigante de blusa amarela”, que nutríamos um grande desejo de pesquisar alguma temática que estivesse ligada à dramaturgia de Maiakóvski. Isso surgiu em algum momento como algo inevitável, que nem sabemos explicar direito, uma verdadeira paixão.

Depois de pesquisarmos outros temas sobre literatura e teatro surge a possibilidade da proposição de um objeto de pesquisa que de certa forma seria construído a partir da produção teatral de Maiakóvski. Com esse projeto fomos selecionados para cursar o mestrado em História na presente Instituição de ensino, em 2013. Mas algumas questões se colocavam: o que exatamente estudar? Quais seriam os recortes frente a essa escolha inicial?

Revendo os trabalhos das disciplinas e leituras realizadas, nos deparamos com o texto teatral *O percevejo*⁷ em formato livro, publicação de 2009 da Editora 34. Trata-se

⁷ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*. Tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa, cotejo com original russo e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009. Cabe destacar que essa

de uma tradução realizada pelo diretor teatral Luís Antonio Martinez Corrêa, cotejada com o original realizado pelo crítico literário e estudioso da obra poética de Maiakóvski, Boris Schnaiderman⁸. O texto, escrito no final de 1928 e 1929, é considerado o ápice da produção teatral do dramaturgo, a obra-prima da arte da vanguarda russa, “um texto decisivo”, como define Boris Schnaiderman no posfácio da referida publicação. *O percevejo* foi levado aos palcos soviéticos em 1929 com todas as inovações teatrais possíveis, afinal, contava com grandes nomes como Ródchenko, responsável pela criação visual do espetáculo (cenário e figurinos) e mais uma vez a parceria com Meyerhold na direção do espetáculo, o qual já havia trabalhado nas encenações de 1918 e 1922 de *Mistério-Bufo*, entre outros trabalhos.

A obra lançada pela Editora 34 é a primeira publicação para o grande público brasileiro da obra teatral de Maiakóvski; posteriormente, em 2012, a mesma editora publicou a peça teatral *Mistério-Bufo*⁹. As críticas de recepção sobre a publicação de *O percevejo* e o posfácio da obra, para além de ressaltarem o contexto da origem de sua produção e de determinados elementos biográficos, revelam informações sobre uma experiência cênica importante e decisiva para a elaboração de nosso projeto de pesquisa, a saber, as encenações deste texto nos palcos do teatro brasileiro.

Essas apresentações se tornaram verdadeiros “achados” e ganharam o papel principal em nossa peça, pois, a partir dessa descoberta, nos propusemos a pesquisar não só o texto teatral *O percevejo* de Vladímir Maiakóvski, mas as suas adaptações, (re)elaborações, (re)leituras para a cena brasileira, problematizando o processo de criação cênica deste texto dramático, extremamente marcado e influenciado pelas questões do seu contexto de elaboração.

Pretendemos produzir uma versão sobre essa experiência cultural, de forma a nos deixarmos contaminar por aquilo que outrora estava preso aos fragmentos, aos “restos” do passado e que foram transformados em materiais, documentos, fontes de

versão ganhou o Prêmio Paulo Rónai de Tradução, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional em 2009.

⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Além da apurada reflexão e do domínio profundo da produção poética de Maiakóvski, também temos nessa obra a tradução de importantes textos do poeta.

⁹ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-bufo*. Tradução e posfácio de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012. Há que se ressaltar o texto que aqui se encontra no posfácio, nele podemos explorar questões atinentes à atuação artística não apenas no teatro, mas também em outros campos. Sua primeira versão foi publicada na seguinte obra: CAVALIERE, Arlete. O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo? In: *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 263-312.

pesquisa que, em contato com nosso trabalho, ganham vida nova, passando a habitar a vida da pesquisadora, se fazendo presentes em nosso cotidiano. Assim, com grande carinho e amor é que narramos essa história, tendo em vista que é o historiador que constrói seu tema, a periodização, as interpretações sobre o que era “considerado pertencer ao passado”, como destaca o historiador Adalberto Marson em “Reflexões sobre o procedimento histórico”:

O historiador tem sempre atuado num espaço particularmente seu, um lugar onde observa e controla seus objetos e instaura suas perspectivas de conhecer. Na ocupação deste espaço, utiliza-se de instrumentos de trabalho com os quais define sua principal característica: a determinação no tempo e no espaço de algo considerado pertencer ao passado. Seu objeto constitui-se, assim, de um tema, periodização e da interpretação correspondente. Ao estabelecer tema e periodização, dá o passo inevitável na identificação do objeto sua localização no tempo e espaço: o que é, quando e onde foi. Tal resultado é obtido através de uma operação analítica especializada, que se apoia em certezas muito determinadas (os fatos e o seu contexto ou conjunto de fatos), que por sua vez, se apoiam em provas válidas (o documento). A certeza de que o objeto existiu (ou simplesmente ocorreu) fundamenta-se nesta prova ou numa outra manifestação dele, o que significa ser este objeto uma coisa idêntica consigo mesma. Por isso, também a realidade histórica aparece, em escala ampliada, como algo recortado, único e singular, uma unidade idêntica a si mesma, com sua vida própria. Entretanto, não é capaz de falar espontaneamente por si própria, a menos que se contente em ter apenas um mero registro de descrição do real acontecido. Somente seria possível conhecê-la graças à perspectiva aberta pelo observador e justamente aqui a interpretação ganha um papel decisivo e complexo, com seus critérios de análise e seus princípios¹⁰.

A arte teatral, com seu caráter extremamente efêmero, acontece entre o abrir e fechar das cortinas, impondo desafios para seus pesquisadores quanto a sua materialidade, talvez o maior e o mais bonito registro fique de fato nas subjetividades, na memória dos seus espectadores.

Os estudos sobre o teatro por muito tempo deram mais visibilidade aos textos devido a sua facilidade de acesso, mas em detrimento de outros materiais, entretanto, grandes mudanças ocorreram nessa área. Atualmente não só exploramos as memórias, mas buscamos olhar de outra forma para os registros que antes eram ignorados, afinal o fazer teatral é composto por uma complexidade de elementos que vão desde a construção dos personagens até a dos figurinos. Há uma infinidade de vestígios que

¹⁰ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos. *Repensando a história*. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 23.

podem evidenciar todas as práticas humanas que podem e devem ser usados pelos historiadores como afirma Lucien Febvre (um dos grandes nomes da primeira geração da Escola dos Annales):

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o mel, à falta de flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Não consistirá toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiador, num esforço constante para fazer falaras coisas mudas, fazer com que digam o que por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram – e, finalmente, constituir entre elas essa vasta rede de solidariedade e entreajuda que supre a ausência falta do documento escrito?¹¹

Com o “esforço constante para que as coisas silenciosas se tornem expressivas”, alguns trabalhos com temas referentes ao teatro têm buscado mudar os objetos de análise, ou seu modo de olhar, explorando elementos como a cenografia, a crítica teatral, os figurinos entre outros, os quais até então eram tomados apenas como documentos secundários, de menor importância. Frente a essa tendência de valorização do texto dramático que se cristalizou por muito tempo na historiografia, encontramos outras possibilidades que nos permitiram pensar o processo de produção e criação cênica de um texto. Novos olhares e perspectivas surgem nutridos pela intenção de que a encenação também seja o centro de nossos estudos e escritos.

Mudando o foco do texto para o palco, também propomos explorar as encenações de *O percevejo* sem descartar o texto, mas tomando-o como um dos registros dessa experiência cultural entre muitos outros, a partir dos quais construímos uma reflexão sobre as apresentações, procedimento destacado pela historiadora Kátia Paranhos:

Em virtude das transformações que abalaram tanto a escrita da história quanto a eleição de novos objetos a serem estudados, constata-se a necessidade de uma redefinição do campo de ação do pesquisador contemporâneo. Por um lado, uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral, como proponho, não se apresenta como uma

¹¹ FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 249-250.

“outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e que tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco é meu escopo banir o texto teatral deste espectro de discussão, **mas sim me esforçar para entendê-lo como mais um elemento constitutivo, com o qual se trama o fio da história.**¹² (Grifo nosso)

A tecnologia digital trouxe grandes benefícios à pesquisa histórica, ampliando as possibilidades de acesso a diferentes materiais de pesquisa referentes a temporalidades variadas, um exemplo são os acervos de arquivos e bibliotecas que estão sendo digitalizados e disponibilizados virtualmente. Contudo, sofremos com várias limitações nos locais de pesquisa frente às inúmeras questões burocráticas, a falta de profissionais qualificados entre outras questões; a precariedade no armazenamento e tratamento adequados aos objetos (documentos de diferentes tipos e instituições, obras, imagens, jornais, áudios), comprometendo em muitos casos a consulta a alguns documentos, sem falar nas dificuldades para a reprodução destes.

Contando com o fato de que nem sempre os temas pesquisados têm seus registros com acessibilidade virtual, nós historiadores enquanto artesãos saímos à procura dos materiais, nos deslocamos de nossas casas, de nossas cidades para nos arquivos, centros de documentação e bibliotecas fazer um trabalho minucioso de procura, observação, coletas e escolhas. Esse processo nos envolve a ponto de nos misturarmos aqueles registros, então, criamos uma relação subjetiva, passamos a reviver os dramas, os conflitos, os sonhos daqueles que estão evidenciados nas “sobras” do passado. Sobre isso escreve Durval Muniz:

Como toda atividade artesanal o trabalho do historiador leva-o a sujar as mãos, implica uma relação corpo a corpo, subjetividade a subjetividade, com o seu material de trabalho. O historiador se mistura e sai com as roupas, o corpo e a alma marcados pelo seu material de trabalho, pelos acontecimentos, pelas vidas e ações que vem a por em cena. Assim como as mãos e o corpo do artesão, a subjetividade do historiador sai calejada ou cheia de cicatrizes de seus encontros com as vidas humanas, com as lutas, com as ilusões e desilusões daqueles que vieram nos anteceder. O trabalho do historiador, nestes tempos que correm, se aproxima do trabalho do lixeiro, a apanhar os restos do que sobrou dos sonhos e grandes projetos e promessas que já pretenderam ser o sentido do processo histórico¹³.

¹² PARANHOS, Kátia. História e Teatro: imagens, leituras e cenas do Brasil pós - 1964. *História Revista*. Goiânia: UFG, v. 6, nº1, 2011, p. 264.

¹³ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 4, nº19, Rio de Janeiro, 2009. A versão eletrônica utilizada não possui paginação.

Com “os restos do que sobrou dos sonhos e grandes projetos e promessas” daqueles que propuseram, participaram e vivenciaram Maiakósvki e *O percebejo* dentro e fora dos palcos brasileiros, é que buscamos restituir, “por em cena” o acontecimento artístico, não medindo esforços para isso. Estabelecemos uma relação de muito amor, saímos “com as roupas, o corpo e alma marcados” pelos pequenos vestígios que encontramos, pelos detalhes que descobrimos. Num exercício constante nos deparamos com informações e recolhemos um número significativo de materiais, que nos permitiram a realização deste trabalho. Nada do que encontramos referente à peça e as suas montagens no Brasil foi descartado em nossa pesquisa; procuramos entender e analisar cada vestígio tomado como documento, respeitando suas especificidades e as metodologias adequadas.

Acreditamos que apresentar a trajetória de pesquisa, falar dos (des)encontros, também é evidenciar como se chegou a esse resultado final/parcial que é a escrita. Como dito anteriormente, no momento de confecção do projeto de mestrado o nosso olhar e a escrita ficaram extremamente marcados, voltados para o texto *O percebejo* e, principalmente, para o dramaturgo Vladímir Maiakóvski, talvez pelo fascínio que sua figura nos causa. Dessa forma, nos detivemos sobre os aspectos biográficos do poeta e no contexto de produção de sua obra, isso devido também ao conhecimento prévio que tínhamos, de forma diferente, a encenação brasileira sobre este texto era o elemento que estava para ser descortinado.

Não é por acaso que nosso olhar e foco foram aos poucos descentralizando Maiakóvski e se voltando para a encenação brasileira, em especial, para o trabalho realizado por Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo responsável pela adaptação. Mas isto ocorreu mediante o esforço e a insistência constante que tivemos em buscar os indícios sobre essa experiência artística.

A falta de pesquisas acadêmicas não só sobre a encenação de *O percebejo* no Brasil, mas também referente ao diretor Luís Antonio Martinez Corrêa dificultou que no próprio projeto pudéssemos explorar esse aspecto. Por outro lado, foi isso que nos instigou a penetrar o universo de Luís, do grupo e da adaptação. A imersão na encenação tornou-a o eixo central do desenvolvimento da pesquisa.

Vale destacar que essa mudança se fez inevitável quando percebemos a importância que essa montagem teve na carreira do diretor, pois foi considerada um marco do teatro à época, obtendo o reconhecimento da crítica, como um trabalho sério,

inovador e ousado, conseqüentemente comentado, premiado e apreciado não só no Brasil, mas também no exterior.

O que nos impressionou foi a dedicação e a persistência de Luís Antonio em mobilizar tudo e todos para realizar o projeto. Zé Celso, numa parte do filme *Evoé*, diz algo de modo muito poético, que pode ser usado como justificativa para essa mudança, diz ele:

Você não se apaixona exclusivamente por uma pessoa, você pode se apaixonar muito por uma pessoa, mas aí, de repente você dá dois passos, você olha tem outra e você não pode ser infiel ao amor, você tem que ser fiel e ceder àquela pessoa, aquela situação, ou mesmo se não for a pessoa, aquilo que você faz, sei lá, o amor sempre muda a cultura da gente, cada amor é uma cultura, porque aí você adquire conhecimento do outro, hábitos do outro, sua vida muda radicalmente, por isso que você esquece o outro amor até¹⁴.

Cedemos a esse outro/novo amor, mas como toda escolha tem implicações, em nosso caso elas não foram poucas, então, como reunir os restos, os fragmentos dessa encenação, já tão dispersos pelas dissonâncias do tempo? Por onde procurar? A quem recorrer? Estas foram as primeiras perguntas que surgiram quando decidimos trabalhar com a encenação, pois para concretizar essa escolha era necessário encontrar a materialidade dos seus registros.

Os dois anos de pesquisa podem ser representados pelos versos da música de Cazuza *O tempo não para*¹⁵: “às vezes os meus dias são de par em par/ procurando agulha no palheiro”, foi assim o processo de (des)encontros e principalmente em relação ao acesso às fontes e documentos da pesquisa, nos mostrando que realmente “o tempo não para/ não para, não, não para”. Encontramos as respostas sobre os lugares que deveríamos procurar e as pessoas a quem recorreríamos, mas a cada *e-mail*, telefonema, encontro, outro verso da música de Cazuza se fazia latente: “saiba que ainda estão rolando os dados”, e surgiam novas informações, novos personagens a serem transformados em materiais de pesquisa e, claro, novos desafios para realizar a operação.

Havia se passando um ano e estávamos tentando encaixar algumas peças de nosso colorido mosaico. O primeiro número da revista *O percevejo* da Unirio de 1993, junto com o dossiê *Vladimir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo*, identificado

¹⁴ CORRÊA, José Celso Martinez, *apud* JUNGLE, Tadeu; CESAR, Elaine. *Evoé: retrato de um antropófago*. Brasil, 2011, 110 mim.

¹⁵ CAZUZA. Álbum *O tempo não para*. Philips Records, 1988.

na fase da escrita do projeto, foi encontrado e consultado logo nos primeiros meses, nele obtivemos dados importantes sobre a encenação que nomeia a revista e algumas pistas sobre outros materiais e detalhes que surgiram dali. Outra grande contribuição, no sentido de ajudar a juntar os dados, foram as dezenas de *e-mails* trocados com o ator Cacá Rosset, que deu vida ao personagem principal da peça. Dedicamos atenção especial às críticas da encenação publicadas nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Fizemos o levantamento dos registros materiais em nossos dois principais locais de pesquisa, no Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte/RJ e no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Neste último, nos deparamos com preciosidades como o áudio original de umas das apresentações da referida peça na temporada paulistana de 1983. Ao ouvirmos as vozes dos atores uma grande emoção nos tocou, mas logo tivemos que interromper a escuta para não estragar mais o conteúdo, pois o áudio apresentava problemas por permanecer na mesma mídia em que foi gravado há mais de 30 anos.

Os registros encontrados no CCSP nos deixaram entusiasmados, entretanto, eram inúmeras as exigências burocráticas para termos acesso à reprodução do áudio que tanto nos encantou (desde direitos autorais até o pagamento pelo serviço de reprodução), que somente após um ano da solicitação conseguimos saná-las. Como consequência disso, tivemos acesso às reproduções três meses antes da finalização da escrita desta dissertação e, infelizmente, com vários problemas em seu conteúdo.

Iniciamos o segundo ano e logo percebemos que seria preciso redobrar a dedicação, a persistência e muitas coisas mais, desde então, a pesquisa passou a transcorrer continuamente como em *Sinal fechado*¹⁶, música de Paulinho da Viola cantada por Chico Buarque, correndo, com pressa, a cem, assim “sumi na poeira das ruas” em meio ao contínuo trânsito entre Uberlândia, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro...

Outra fase muito prazerosa da pesquisa foi o trabalho diário com as fontes e os documentos, produzindo-os por meio de várias entrevistas/conversas emocionantes, que sempre nos forneciam novos detalhes sobre a encenação e seu processo de elaboração. Percebemos que os entrevistados não só estavam abrindo as portas de suas moradias com grande receptividade, mas também as de suas lembranças. Entre fevereiro e novembro de 2015, conversamos presencialmente com Maria Helena Martinez Corrêa,

¹⁶ BUARQUE, Chico. Álbum *Sinal aberto*. Universal Music LLC, 1974.

Aurélio Michiles, Cacá Rosset, José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), Ney Costa Santos, Dedé Gadelha e Helio Eichbauer. Vários deles compartilharam seus registros, recordações, como cartazes de divulgação, programação teatral, cartas, recortes de jornais, permitindo-nos avançar com a pesquisa enquanto os documentos solicitados nos acervos públicos não eram liberados.

Além disso, descobrimos o paradeiro do acervo pessoal de Luís Antonio Martinez Corrêa, que intuitivamente sabíamos guardar informações fundamentais sobre a encenação de *O percevejo*. Maria Helena, irmã do diretor, após sua morte em 1987, buscou abrigá-lo em local público e depois de algumas tentativas, ela e a família decidem doar o multifacetado acervo de Luís Antonio à Funarte/RJ. Inicialmente a instituição organiza o material doado, mas algo quase inacreditável aconteceu e os responsáveis descartaram alguns materiais; finalmente, em 2013 o arquivo intitulado “Martinez Corrêa” teve seu acervo catalogado. Em 2014, quando estivemos na Funarte a procura de registros, em nenhum momento foi mencionada a existência desse importante arquivo, mas quando Maria Helena nos contou que estava lá, fomos procurá-lo e mais uma vez entramos em contato com a instituição e pedimos informações sobre o acesso, por fim, recebemos o inventário, o qual nos permitiu localizar alguns materiais que poderiam nos ajudar na pesquisa.

Quando retornamos à Funarte/RJ, descobrimos que o acesso era feito sob condições determinadas e por esse motivo tivemos pouco tempo para consultar e registrar os materiais. Solicitamos algumas caixas e pastas, guiados pela intuição. Diante da grande quantidade de material, começamos a fotografá-lo sem a leitura prévia dos conteúdos e contando com a boa vontade dos funcionários, que nos permitiram ficar por algumas horas além do permitido e após o expediente ao público.

Somente quando retornamos a nossa casa fomos descobrir o que havia naquele material tão deteriorado pelo tempo, uma vez que o arquivo “Martinez Corrêa” não recebeu tratamento adequado para sua conservação. Nessas horas, a intuição é fundamental e deve acompanhar qualquer pesquisador, algo nos dizia que ali encontraríamos preciosidades. Ocorreu que, entre os materiais fotografados, havia um depoimento feito por Marshall Netherland em 1989 para Maria Helena, nele encontramos um relato sobre o processo de pesquisa para a montagem dos musicais *Theatro Musical Brasileiro I e II*, na Biblioteca Nacional. Marshall diz que muitas vezes Luís Antonio, Annabel e ele escolhiam o material a ser consultado usando a intuição, pois também encontraram muitas exigências e burocracias para o acesso e para a

reprodução. Após 30 anos, a situação não é diferente, pois nós pesquisadores continuamos enfrentando os mesmos dilemas em relação ao acesso de documentos em arquivos públicos.

Com esse novo material sob a guarda da Funarte tínhamos em mãos o roteiro da peça e o precioso caderno de direção de Luís Antonio, escrito com canetas coloridas, que devido a um problema no encanamento quando estava guardado em uma das salas do Teatro Villa Lobos, acabou sendo molhado, deixando várias de suas páginas destruídas, mas mesmo assim representa um importante indício sobre o processo de adaptação e montagem de *O percevejo*.

“Em busca de um sono tranquilo” de certo modo paramos de buscar e reunimos os materiais de pesquisa que encontramos ao longo de percurso, afinal, era necessário nos concentrarmos na escrita, porque como Certeau escreveu “[...] enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar”¹⁷. Também vale registrar que o exame de qualificação e as sugestões dos professores Narciso Telles e Mônica Brincalepe Campos, nos ajudaram a focalizar o caminho da encenação, do trabalho realizado por Luís Antonio e o grupo.

Tendo apresentado um pouco das fontes e documentos relativos ao nosso objeto de pesquisa, passamos à organização da narrativa. Gostaríamos de salientar ao leitor que optamos por uma versão diferente da usual composta por introdução, capítulos e considerações finais, afinal também devemos (re)pensar e propor outros modos não só de analisar, mas de escrever a história. Destarte, o nosso texto foi estruturado na forma de Prólogo, Atos I, II, III, IV e desfecho, inspiração que alude a uma das (muitas) formas de se organizar a escrita de um texto e/ou de uma encenação teatral.

O Ato I é uma apresentação da pesquisa, do objeto e algumas de suas fontes e documentos (entrevistas, folheto de divulgação, cartaz e programa da peça). Nele o leitor identificará os personagens principais que estiveram envolvidos na criação da encenação brasileira de *O percevejo*, conhecerá os percalços para a concretização desse projeto, assim como um pequeno sobrevoos acerca das primeiras experiências cênicas do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa.

Refletindo sobre alguns termos como encenação e direção teatral, produzimos o Ato II, pensando o processo de criação de Luís Antonio e do grupo de adaptação, bem

¹⁷ CERTEAU, Michel. *A escrita da História*, op. cit., p. 94.

como o percurso e a organização do espetáculo, por meio de documentos pouco explorados, como o caderno de direção e o programa da peça.

No Ato III, com intuito de revisitar a experiência cênica depois de 30 anos da sua realização e em meio às memórias, nos debruçamos sobre o roteiro da peça sem perder de vista o texto original, e tomamos registros da cena por meio, principalmente, das fotografias de encenações das temporadas de 1981 e 1983.

Por fim, o Ato IV em que fazemos o exercício de mapear e analisar as principais críticas da época sobre a encenação de *O percevejo*. Pensando a importância e a função da crítica teatral, buscamos compreender como foi a recepção da crítica à peça nas suas diferentes temporadas, além de outros escritos críticos referentes à publicação do livro em 2009 que também compõem as reflexões do ato final.

ATO I:

**QUANDO O TEMPO FOR PROPÍCIO – MAIAKÓSVKI E O PERCEVEJO
DESCONGELAM-SE NOS PALCOS DO TEATRO BRASILEIRO**



Imagem 1: Folheto de divulgação¹⁸

¹⁸ Arquivo Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte. Nosso primeiro contato com esse material foi através de uma reprodução que se encontra em *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano I, número 1, 1993, p. 42. A revista apresenta-o como o cartaz da peça e até certo momento da pesquisa o analisamos enquanto tal. No entanto em conversa com integrantes (Ney Costa Santos e

O que leva alguém a escolher assistir uma peça de teatro? O que ele deseja ver em cena? Quais sensações e emoções ele gostaria de ver despertadas? Será que a escolha é pautada por um gênero? Pela direção? Por um ator ou um grupo de atores? Pelo texto? Qual é o segredo para o sucesso de público? Diante destas perguntas, algo que nos parece essencial é a divulgação do espetáculo, pois todos esses elementos citados podem formar a opinião de seu possível público, mas a forma como este chega até ele, faz toda a diferença.

Vivemos numa sociedade em que o mundo imagético exerce grande fascínio e isso não só em nossa contemporaneidade com o virtual e com as tecnologias que parecem intensificá-lo, mas podemos observar em qualquer momento da história como uma imagem consegue atrair o olhar, por mais indiferente e distraído que seja o passante. Assim, qual seria a sua reação diante da imagem que apresentamos no começo deste Ato?

Imagine que está passando pela rua e encontre alguém distribuindo um folheto com essa imagem. Você se sentiria curioso e pararia para ler e descobrir do que se trata? Ou simplesmente diria: não, obrigado(a)!? Ou pegaria o papel, mas o jogaria na primeira lixeira, sem mesmo olhar o que se trata? Caso resolva descobrir o que é aquele pequeno pedaço de papel, o que ou em que a imagem lhe chamaria mais sua atenção?

Pensando que estamos em outra temporalidade, há três décadas quando a circulação impressa em seus diferentes formatos era o maior meio de veiculação, essa imagem adquire outra importância, pois ela foi talvez um dos principais meios que anunciou o descongelamento de Maiakósvki nos palcos do teatro brasileiro por meio de *O percevejo*. A “curta temporada” deste espetáculo parece ter despertado grande interesse do público, levando um número significativo de espectadores às suas sessões, com certeza não só por seus “preços populistas”.

Em conversa com o casal Helio Eichbauer e Dedé Gadelha, eles nos contaram um pouco mais sobre este material. Dedé diz que hoje chamamos isso de *flyer*, mas à época era chamado de filipeta; segundo Helio, esse material era muito utilizado na “[...] divulgação nos fins de semana, aquilo era um papelzinho que você distribuía na praia, na rua, porque não tinha computador na época, não tinha redes sociais e a filipeta era uma forma bem popular de divulgação”¹⁹.

Helio Eichbauer) do grupo de adaptação, descobrimos que o cartaz da peça originalmente é outro e foi produzido por Helio Eichbauer.

¹⁹ EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2015.

Realmente, se observarmos a estrutura do que aqui denominamos folheto de divulgação, percebemos que ele é muito simples, a começar pelo material em que é confeccionado: o papel parece ser o de jornal, a impressão é em uma única cor, vermelho, tendo um formato pequeno, nada muito elaborado, o que indica esse caráter de ser um meio de divulgação simples e popular. Atualmente não é comum encontrarmos esse tipo de divulgação sobre teatro, mas nos centros das cidades brasileiras e em outros espaços de comércio a antiga filipeta ainda é muito utilizada.

A intenção de colocar essa imagem, esse folheto, enquanto epígrafe deste primeiro Ato é a de que ele seja, ou represente, um convite para que o leitor adentre a nossa escrita. Ao apresenta-lo, nós também entramos em cena, propondo analisar e descobrir o que ele tem a nos dizer sobre a encenação de *O percevejo*? Que questões ele nos coloca? A quem convida para descongelar com Maiakósvki? Será um grupo ou a sociedade inteira? Descongelar em relação a quê? O que estaria em cena quando se tem de leninistas, anarquistas e comunistas e capitalistas? O que resultaria da mistura de várias artes como teatro, cinema, música, circo, dança e poesia? Que cenas a grande atriz e amada de Maiakóvski, Lília Brik, teria protagonizado? E nosso saudoso ator Paulo Autran? Apreçemo-nos, pois se trata de “curta temporada”.

Todas as questões suscitadas acima norteiam e perpassam este Ato, assim como os demais, muitas das informações contidas no pequeno folheto de divulgação são de grande importância para a construção de nosso objeto de pesquisa. Nele, podemos encontrar boa parte dos personagens dessa história, os responsáveis pelo texto, pela direção, cenografia, figurinos, músicas, filmes, atuação (observe os nomes dos atores da encenação de 1981, que compõem as bordas do folheto em questão) e muito mais, sujeitos de nossa história, desta história que aqui tem o propósito de analisar a encenação do texto teatral *O percevejo* na cena brasileira.

O que representava esse projeto não só para o teatro, mas para a sociedade em seu conjunto? Afinal, quem era esse grupo que contava com grandes nomes da cultura brasileira? O que era aquela montagem? Quais suas intenções? Como era retratar certos temas anunciados no cartaz, num momento em que vivíamos sob o fim de um regime militar que durou mais de duas décadas?

Quais peças estavam em cena no teatro brasileiro? Qual seria a peça favorita? Quais eram as expectativas para essa temporada? Neste momento, a ideia de um teatro engajado ainda estava em alta. Alguns trabalhos eram denominados desta maneira,

principalmente os do diretor Fernando Peixoto com suas (re)conhecidas adaptações²⁰ de vários textos importantes de dramaturgos como Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre, entre outros. Peixoto sempre buscava dialogar em cena com os desafios políticos da conjuntura brasileira, como a famosa encenação de *Calabar*²¹ (texto de Chico Buarque²² e Ruy Guerra) em 1980, após anos de censura.

Ainda sobre esse teatro ligado à militância, marcadamente engajado e político, que entra em cena primeiramente em busca de uma dramaturgia que mostre a realidade brasileira e que, depois, se torna também um espaço de questionamento, protesto, denúncia em relação às práticas de perseguição e cerceamento dos governos militares. Entre as experiências teatrais ocorridas nas décadas de 1960 e 1980, destacamos a reunião de conteúdo político, música e cultura popular, que se inicia principalmente com uma série de musicais do Teatro de Arena, do Grupo Opinião. Muitos foram os musicais desse caráter marcadamente político encenados em nossos palcos nas décadas de 1960 e 1970.

Este objetivo de aproximação com a realidade também supõe um acercamento maior com o público, destacam-se as propostas culturais desenvolvidas no Centro Popular de Cultura (CPC) em suas diferentes localidades. Deve-se ressaltar o surgimento de grupos ditos coletivos como o União e Olho Vivo, Forja²³, Tá na rua²⁴ entre muitos. Segundo a pesquisadora Mariângela Alves de Lima, “[...] na década de 1970, a coletivização é reforçada para se contrapor a uma pressão direta dos órgãos de

²⁰ Sobre algumas das adaptações que Fernando Peixoto realizou, sugiro conferir os trabalhos dos historiadores Maria Abadia Cardoso e Rodrigo de Freitas Costas sobre a encenação em 1977: CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem sepultura: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2011. E sobre a encenação de 1972: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.

²¹ Uma análise dessa encenação pode ser encontrada nas pesquisas de Christian Alves Martins, *Rupturas e permanências: a recepção de "Calabar - o elogio da traição"*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, 2014. Tese (Doutorado em História); e *Diálogos entre passado e presente: "Calabar, o elogio da traição"* (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Ambos os trabalhos foram desenvolvidos no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

²² No campo musical, Chico Buarque em 1978 (no álbum que levava seu nome), que não contendo seu grito cantava (clamava): “Amanhã há de ser / Outro dia” na canção “Apesar de você”; ou “como é difícil acordar calado” e acreditar que “Talvez o mundo não seja pequeno / Nem seja a vida um fato consumado” em “Cálice”. Em 1980, com o álbum *Vida*, Chico cantando “Já passou, já passou”, trazia canções como “Não sonho mais” e “Bye, Bye Brasil”.

²³ Conferir: PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Imagens, leituras e cenas: o grupo Forja e o mundo do trabalho*. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010, p. 277-307.

²⁴ Sobre o grupo consultar: PERINI, Lígia Gomes. *Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua. Entre memórias, imagens e histórias*. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

repressão, que procuram desagregar partidos, associações ou grupos”²⁵. Muitos desses grupos eram itinerantes, penetrando outros lugares das cidades, encenando em outros espaços como igrejas, sindicatos, escolas e driblando a censura, como nos diz Mariângela:

Enquanto a imprensa, as emissoras de televisão e rádio e as casas de espetáculos estão sob rígido controle da censura, esse teatro itinerante consegue pôr em pauta assuntos como o direito de greve, a necessidade da livre negociação salarial, a violência policial e o imperialismo. O que não está no espetáculo emerge depois nas conversas com os espectadores²⁶.

Em meio a tantos projetos, *O percevejo* poderia ser enquadrado nesse padrão engajado? Ou não se pretendia incluí-lo nesse “enquadramento” do teatro político²⁷, engajado, que aludia e denunciava os problemas políticos e sociais da época? Mas sendo “2 horas de anarquia, beleza e magia”, o conteúdo apresentado não faria seu espectador pensar e questionar sobre nossa situação política? Tendo em vista que a ação cênica sempre está no tempo presente, como foi encenar um texto de Maiakóvski, que intrinsecamente traz todas as questões de seu tempo? Como foi possível costurar essas duas temporalidades, essas duas conjunturas políticas e culturais?

O folheto dizia: “Camaradas descongele-se com Maiakóvski em “O percevejo” (Klop)”, com esse convite se anunciava a estreia do grupo dirigido por Luís Antonio Martinez Corrêa. O diretor levava ao palco os resultados de um longo processo de criação que teve que considerar “quando o tempo for propício” (a censura), perpassando a paixão pessoal (desde muito jovem) do diretor brasileiro pela obra, a vida do

²⁵ LIMA, Mariângela Alves. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: BRANDÃO, Tania (org.). *O teatro através da história*. Vol. II – Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1999, p. 239.

²⁶ *Idem. ibidem*, p. 242-243.

²⁷ Silvana Garcia define Teatro Político da seguinte forma: “Nascido no seio da *polis*, do teatro pode-se dizer, repetindo Bernard Dort, que é *ontologicamente político*. Porém, a compreensão do papel que o teatro pode cumprir como instrumento de debate ideológico e de militância política começa a se forjar apenas ao longo do século XIX, com sintonia com movimentos sociais emergentes. [...] A genealogia do teatro político conquista maturidade artística, principalmente, pela ação de artistas comprometidos como Maiakóvski, Meierhold, Erwin Piscator e, notadamente, Bertold Brecht. Com o desenvolvimento de noções como *teatro didático*, *teatro épico*, *gestus* social, *distanciamento* crítico e teatro dialético, Brecht, de modo consistente e programático, dota o teatro político de um vocabulário e um conjunto de princípios, bem como consolida, na práxis teatral engajada, procedimentos tais como montagem e narrativa. Seja no âmbito da dramaturgia ou da criação cênica, pela atuação de artistas, individualmente, ou coletivos militantes, inúmeros exemplos de obras com definição ideológica dão curso à tradição do teatro político, ao longo do século XX, ampliando o repertório de formas e afinando o vínculo do teatro com a atualidade histórica”. Silvana Garcia. Teatro Político. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006, p. 245-246.

dramaturgo e poeta russo Vladímir Maiakósvki, até a tradução e montagem da peça, que é considerada o ápice de sua produção teatral, sua obra-prima.

Artefato importante para compreender essa experiência artística é o programa confeccionado para o espetáculo. Por meio dele, o espectador poderia encontrar informações relevantes para o entendimento de todo o seu processo, pois seu conteúdo incide desde o contexto de produção do texto e de seu dramaturgo, até o projeto de montagem e de apresentação do grupo de pessoas envolvidas nesta adaptação.

Já para nós, o programa da peça significa a possibilidade de conhecer o modo como foi produzida a encenação, permitindo entrar e percorrer o caminho que o grupo fez a partir do seu significativo estudo acerca da vida do autor e de sua obra. Haja vista a extensa bibliografia lida (constante do programa) e a descrição que o programa traz da produção de Vladímir Maiakóvski, além de muitas fotografias de Maiakóvski, Lili Brik e também da primeira montagem de *O Percevejo* em 1929, com sua ficha técnica. Nossa intenção é explorar detidamente cada detalhe do programa da peça ao longo de todo o texto dissertativo.

Cabe ressaltar que os programas de espetáculos são importantes documentos ou objetos para compreender e estudar a prática teatral. Entretanto ainda são pouco explorados e estudados; no Brasil a discussão ainda é escassa, um dos poucos estudos que encontramos é o de Walter Lima Torres Neto que, num artigo para a revista *ArtCultura*, traz significativas considerações e reflexões sobre as metodologias e outras questões do uso do programa de teatro enquanto documento, além de analisar os diferentes formatos e as transformações no modo de produzir o programa ao longo dos séculos. Segundo Torres Neto:

Como publicação impressa que é, o programa para um único espetáculo ou para a temporada de uma instituição teatral, privada ou pública, é o resultado de um processo de reciclagem e adaptação, síntese e expansão de formatos e conteúdos oriundos de outras publicações. Esse conjunto de publicações configura-se como a imprensa teatral histórica, da qual fazem parte ainda os cartazes, os almanaques teatrais e os jornais programas²⁸.

Assim como olhamos o folheto de divulgação da peça, quando tomamos o programa de *O percevejo*, logo em sua capa, várias coisas nos veem à mente. Aproveitamos a oportunidade para conhecer outras peças desse complexo mosaico, pois

²⁸ TORRES NETO. Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n. 26, jan-jun. 2013, p. 208.

descobrimos que a imagem reproduzida na capa se trata de outro material utilizado na divulgação da peça, que é o cartaz da peça. Como podemos apreciar:



Imagem 2:
Cartaz da
peça²⁹.

Na capa de um amarelo vivo³⁰ (como a famosa blusa de Maiakóvski) do programa, a imagem aparece centralizada, mas a reprodução perdeu a qualidade do

²⁹ Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

³⁰ Sobre a reprodução da capa. Disponível em: <http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2015/02/1981-o-percevejo.html>. Acesso em: 13/08/15. Também temos uma cópia impressa do programa inteiro, que pertence ao acervo pessoal de Maria Helena Martinez Corrêa, irmã de Luís Antonio, que sempre o acompanhou, participou da carreira artística, chegando a contribuir em alguns de seus empreendimentos.

original, pois também ficou mais escura, sem falar na redução de tamanho que pode tornar alguns detalhes despercebidos. Por isso escolhemos trabalhar com o original assim que o encontramos.

Com as duas imagens em mãos, percebemos que no folheto de divulgação o grupo responsável pela encenação optou, em sua construção, por privilegiar as palavras, criando a sensação de que temos um maior número de informação; talvez a intenção fosse divulgar mais dados sobre a encenação. A criação artística da filipeta é de autoria desconhecida, pois, em conversa com membros do grupo da adaptação, eles me revelaram não se recordarem de quem ao certo a fez.

O cartaz da peça é composto por colagens, técnica que nos remete ao dramaturgo Vladímir Maiakóvski, uma vez que seus trabalhos são permeados por várias imagens de colagens feitas tanto por ele como por outros artistas, basta consultar algumas de suas publicações, como o livro *Poemas*³¹. Além disso, o cartaz alude ao universo cubofuturista de Maiakóvski que, por sua vez, era de domínio de Luís Antonio, como nos conta Aurélio Michiles³²: “[...] era absolutamente apaixonado por esse mundo futurista russo, ele era uma espécie de encarnação desse universo e adorava saber, ele conhecia como poucas pessoas conheceram”³³. O que pode ser notado na riqueza de detalhes dos materiais de divulgação, no programa, assim como em todo o trabalho em torno da obra de Maiakóvski.

Assim como o folheto, o cartaz informa que *O percevejo* é um texto do poeta russo Vladímir Maiakóvski, que as apresentações aconteceram no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro no ano de 1981. Também nos leva a pensar que o espetáculo é permeado por poesia, cinema, música, circo, dança, uma fusão de diferentes campos artísticos, o que é comum na própria concepção artística do dramaturgo³⁴, que desenvolveu trabalhos nestas diferentes artes, o que também pode ser notado nas produções do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa.

Depois da morte do diretor, ela passou a cuidar do patrimônio artístico e cultural do irmão e do acervo do diretor.

³¹ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

³² Cabe informar que Aurélio Michiles é diretor de cinema, especialista em documentário, recentemente lançou “Tudo por amor ao cinema”, na década de 1970 trabalhou no teatro Oficina, onde acabou conhecendo Luís Antonio, assim se tornaram grandes e inseparáveis amigos até a morte do diretor teatral, além disso, Aurélio participou do grupo teatral que foi criado por Luís e Analu Prestes, Pão e Circo.

³³ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 25 de fevereiro de 2015.

³⁴ Na entrevista em que o ator e diretor teatral Cacá Rosset nos concedeu, ele ressalta a importância da revitalização teatral com a mistura de linguagens empreendida nas primeiras décadas do século XX na Rússia, a revalorização de certos recursos cênicos considerados menores como o circo, cabaré, muito presente e cultivado no teatro de Maiakóvski.

O cartaz com sua beleza indiscutível é uma representação do universo cubofuturista russo que nos permite realizar uma leitura não só textual, mas também imagética, revelando o grande conhecimento e o impecável domínio da técnica de quem o produziu, o que fica mais evidente pela autoria do cenógrafo Helio Eichbauer.

Eichbauer nos conta um pouco mais sobre esse cartaz:

São as colagens que eu faço, até hoje eu faço colagens, eu faço muita colagem, porque a colagem é um objeto plástico, são artes plásticas e gráficas, é tudo desenhado, isso aí tem o ator do cinema mudo, tem Maiakóvski, o Brasil, os círculos, tem o fogo, é próximo do universo de como nós trabalhamos, a Bauhaus é a escola alemã no tempo da vanguarda russa, escola de artes gráficas, e tem uma relação muito forte dos russos, da vanguarda russa com a da escola, da Bauhaus que depois foi fechada pelo Hitler, foi a grande escola de desenho industrial do século XX³⁵.

Sobre o cartaz, alguns detalhes nos parecem importantes para além da representação sobre o universo maiakovskiano, um deles é a sigla SNT, Serviço Nacional de Teatro, que durante o espetáculo era gritado por um dos atores, repetindo-se nas outras colagens que Eichbauer fez para o cenário de *O percevejo*. A colagem do cartaz representa, segundo o cenógrafo, um pouco da trajetória e daquilo que o grupo gostaria de levar para a cena. Em nossa compreensão, no momento em que resolvem reproduzi-la na capa do programa da peça evidenciam a sua importância, pensando que há um “[...] destaque para o tratamento dado à capa do programa, quem acaba diferenciando, em parte, os programas uns dos outros ao longo do tempo”³⁶, como nos relata Torres Neto em outro artigo sobre “o programa de teatro”.

Destacamos alguns aspectos do programa da peça. Primeiro o formato revista, composto por 52 páginas não numeradas; nele, podemos encontrar o que Walter Lima Torres Neto, em um de seus textos, aponta como uma “[...] grande diversidade de conteúdos presentes nos programas, que procuram elucidar o espectador-leitor a respeito de diversas questões atinentes à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalho, ao autor, entre outros aspectos”³⁷.

³⁵ EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.* No livro do cenógrafo há também a reprodução do cartaz de *O percevejo*: EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p. 267.

³⁶ TORRES NETO, Walter Lima. Programas de Teatro: objeto da cultura e da prática teatral. *Revista Cena*, v. 16, 2014, p. 9.

³⁷ TORRES NETO. Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas, *op. cit.*, p.207.

No meio do programa encontramos um artigo de Augusto de Campos intitulado “Maiakovski, 50 anos depois”; uma cronologia sobre Maiakóvski, “Sua vida, seu mundo, a cultura de seu tempo”; o poema musicado “Amor”; sete imagens de Maiakóvski, Lili Brik e de alguns trabalhos do dramaturgo; detalhes da primeira montagem de *O percevejo* em 1929, como o cartaz da peça, três imagens dos atores e duas da peça. Todas essas imagens, assim como o restante do conteúdo serão desenvolvidos no Ato II, contudo não será possível reproduzir nem todas as imagens em questão porque a qualidade do material não é suficientemente boa por ser uma cópia xerográfica.

Sobre “Maiakóvski no Brasil” encontramos o projeto, um longo índice de pesquisa, bibliografia, desenho do cenário, roteiro de cenas dos personagens e dos atores, 5 fotografias da equipe de adaptação e atores, 3 fotografias da montagem da peça, ficha técnica e agradecimentos, além de vários anúncios comerciais. O conteúdo do programa da peça apresentado ao público em 1981, nos leva a pensar que ele possui uma “ênfase histórica”, como podemos ver a partir da seguinte consideração de Walter Lima:

O conteúdo do programa, nos seus aspectos iconográficos e nos seus textos, deseja assegurar uma espécie de trajetória histórica da peça encenada ou de sua matéria fabular, considerada como detentora de um valor essencial. Ao leitor-espectador é oferecida uma espécie de retrospectiva, por meio de listas de referências, acerca de outras montagens daquele mesmo texto, acompanhado de comentários críticos ou anedóticos sobre essa mesma trajetória. Essa substância histórica, por vezes, posso deduzir, acaba por instrumentalizar a percepção do espectador em relação à apresentação, convencendo-o do “valor duradouro” que reside na obra apresentada, fato, que legitimaria o espetáculo do qual o programa é porta voz. Isso para não falar nas listas de biografias e cronologias aliadas a pequenos glossários, que acompanham certas montagens³⁸.

Neste primeiro Ato, destacamos o processo de montagem dessa adaptação livre que Luís Antonio realizou a partir do texto teatral de Maiakóvski, apresentando os personagens dessa história. Essa montagem estreou com grande sucesso em 1981 no Rio de Janeiro. Em 1982, Luís e o grupo receberam um convite para participar de um Festival de Teatro na França, assim, em 1983 acabam não só levando a montagem ao festival, como também fazendo uma turnê internacional. De volta ao Brasil, fazem outra temporada, agora no Teatro Sesc Pompéia, em São Paulo.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 212.

Essa temporada em São Paulo foi anunciada no jornal de programação do Sesc Fábrica da Pompéia em setembro de 1983, instigando o espectador a descobrir do que se tratava essa encenação, como podemos notar:

O PERCEVEJO

O que é que é? É bufonesco? É circense?

É comédia feérica? É um gênero ressuscitado? É uma tachinha?

É teatro sério? É teatro? O que é?

O que é que é? É já superado? É um espetáculo reacionário?

É revolucionário? Para hoje? Para a época? A crítica admite? É dramaturgia ao alcance de todos? É épico? É ficção científica? É expressionista? Curtíssima temporada: Não perca.

Até 18 de setembro

P.S. – Volta em outubro³⁹

“O que é que é?” Ao lermos essa série de indagações, ficamos pensando que nosso desafio, assim como o do espectador, é descobrir o que realmente foi essa experiência artística. Vale destacar que todas as indagações lançadas neste anúncio da programação do Sesc Pompéia nos ajudam a pensar o objeto desta pesquisa, muitas delas compõem a nossa análise: “é teatro sério?”, “é um espetáculo reacionário?”, “a crítica admite?” etc. Pensando em todas essas questões é que propomos conhecer um pouco mais sobre o processo de criação da cena e dos sujeitos envolvidos.

O título deste Ato começa com uma parte da música *Oração ao tempo*⁴⁰, de Caetano Veloso. No desenvolvimento da pesquisa viemos a conhecer que essa era uma das canções que compunha a trilha da versão brasileira de *O percevejo*. Na montagem da peça, a referida canção é utilizada como recurso cênico, uma estratégia de encenação que marca a mudança de temporalidade do texto teatral - “Tempo, tempo, tempo, tempo / Entro num acordo contigo”. Neste acordo, Prissípkin, personagem principal da trama, é ressuscitado 50 anos depois.

Caetano Veloso foi quem cuidou da parte musical do espetáculo. Além de “Oração ao tempo”, outras canções também faziam parte da encenação, algumas delas não chegaram aos palcos devido à censura, mesmo depois da abertura política, que começou na década de 1980, como nos conta Maria Helena Martinez Corrêa: “[...] depois com abertura ele encenou e as pessoas adoraram, foi um sucesso né, a música era

³⁹ Programação de Setembro de 1983 do SESC Fábrica da Pompéia. A programação também contém duas críticas publicadas anteriormente em *O Estado de S. Paulo*, “Prissipkin acorda 50 anos depois” e “Estreia hoje ‘O percevejo’, de Maiakóvski”, além de uma imagem do espetáculo e a passagem referenciada na citação. Acervo pessoal de Maria Helena Martinez Corrêa.

⁴⁰ “Oração ao tempo” era uma das músicas que compunha o álbum, *Cinema Transcendental*, de 1979.

linda, teve uma que a censura proibiu, uma espécie de rock ‘pra que morrer de tédio, melhor morrer de vodka’, ela era ótima”⁴¹.

A música que Maria Helena comenta ter sido censurada, também faz referência a um famoso poema de Maiakóvski, “A Sierguéi Iessiênin”, conhecido pelos versos que viraram uma espécie de slogan: “Melhor / morrer de vodka / que de tédio!”⁴². Tudo indica que estes versos teriam sido usados por Caetano Veloso, assim como outro poema que deu origem à música final da peça chamado “O amor”, que contou com a colaboração de Ney Costa Santos⁴³.

Trabalhar com Caetano Veloso em *O percevejo*, foi a realização de um antigo propósito do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa, como nos conta Aurélio Michiles:

Lembro que quando a gente se conheceu, nessa época no Rio, falou pra mim que ele estava no Rio pra fazer duas coisas importantes na vida dele, uma fazer uma peça com Chico Buarque e outra uma peça com Caetano Veloso e ele conseguiu, trabalhava duro, um autodidata, ele queria ler Brecht em alemão, estudava alemão, queria conhecer o Maiakóvski, tentou aprender russo⁴⁴.

Retomando a música “Oração ao tempo”, aos nossos olhos e ouvidos ela representa muito mais que um recurso cênico, pois faz uma alusão às dificuldades de concretizar o projeto de encenação do texto. Quando estávamos elaborando a proposta de pesquisa que deu origem à presente dissertação, em que ainda não tínhamos muito conhecimento sobre a encenação, logo ficamos sabendo, por meio do posfácio da publicação de *O percevejo*, acerca da censura sofrida em sua primeira tentativa de encenação:

Esses estudos vinham de longa data, pois chegara a ensaiá-la em São Paulo em 1974, durante dois meses, mas tivera que desistir, pois o

⁴¹ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 24 e 27 de fevereiro de 2015. Ney Costa Santos também relembra algumas das canções do espetáculo: “[...] tinha uma que era sobre a manhã que era maravilhosa, não sei se alguém gravou isso, não sei se ele, Caetano gravava isso em casa, eu sabia todas, até pouco lembrava de todas elas”. SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2015.

⁴² MAIAKÓVSKI, Vladímir. A Sierguéi Iessiênin. In: *Poemas*, op. cit., p. 111.

⁴³ Em conversa com Ney Costa Santos ele nos conta que teve um momento em que as músicas do espetáculo quase foram gravadas: “[...] tinha 5 músicas, foi uma pena na época a Phonogram não ter gravado isso, teve um momento que a Phonogram se interessou em gravar, ainda havia esse formato na indústria fonográfica que era o compacto com 5 músicas, que seriam as músicas do espetáculo que terminava com “o amor”, mas aí não deu”.

⁴⁴ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

espetáculo fora proibido pela censura. Com a teimosia dos verdadeiros realizadores, voltou à carga logo que o ambiente desnuviou⁴⁵.

Fica evidente na fala de Boris Schnaiderman que, frente à conjuntura política brasileira, Luís Antonio foi obrigado a esperar o tempo propício para a encenação de Maiakóvski. Tal como seu personagem (Prissípkin), o dramaturgo permaneceu congelado por alguns anos nos arquivos da censura. Maria Helena conta que Luís Antonio tentava lidar de forma bem humorada com essa situação. Segundo ela, Luís comentava: “Maiakóvski foi pra Brasília e não voltou”⁴⁶.

“Tempo, tempo, tempo, tempo”, em 1980 finalmente se inicia o degelo de Maiakóvski e de *O percevejo*. Assim como no enredo da peça em que Prissípkin só é descongelado em 1979, realmente foi necessário esperar 50 anos para que esta peça pudesse acontecer em nossos palcos. No projeto de trabalho apresentado no programa da peça, datado “Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1980”, encontramos uma passagem que trata da retomada do empreendimento:

1 - Desde o início do ano estamos estudando a vida de Vladímir Maiakóvski (1893/1930), sua extensa produção artística e as correntes políticas e artísticas de seu tempo, com o objetivo de escrevermos um roteiro para um espetáculo de teatro.

2 - Tomamos por base uma sua peça de teatro, “O percevejo” (Klop), comédia fantástica em 9 cenas, escrita nos anos de 1928/29⁴⁷.

Sobre a retomada desse projeto, Aurélio Michiles relembra que o amigo Luís Antonio havia lhe mandado uma carta na qual, entre outras coisas, contava animado que iria finalmente encenar *O percevejo*. Durante nossa entrevista tivemos o prazer de conhecer o conteúdo da carta que Aurélio nem lembrava ter guardado, mas que, devido a nossa visita, ele criou coragem e abriu seu arquivo particular sobre Luís Antonio. Encontrando a carta, não conseguiu conter a emoção, deixando a nós a leitura da mesma, quando então nos emocionamos também. Representava o primeiro contato mais próximo com o Luís, afinal era ele que estava ali, com a assinatura de próprio punho no final, no cantinho da página. Toda essa emoção vivida nas entrevistas, bem como as sensações despertadas pelas histórias que nos foram contadas, evidentemente não podem ser transcritas para o papel.

⁴⁵ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p. 90.

⁴⁶ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 24 e 27 de fevereiro de 2015.

⁴⁷ Programa da peça *O percevejo*. Rio de Janeiro, 1981.

De forma muito poética Luís escreve que estava estudando muito a obra de Maiakóvski. Sentia uma ligação muito forte com o poeta, e até havia sonhado com ele. Na carta também havia alguns poemas de Maiakóvski como “Balalaica”. Segundo Aurélio essa carta pode ser considerada “a síntese, aqui é a gênese do percevejo”⁴⁸, mas para nós ela representa e nos faz pensar nas questões que mobilizavam Luís Antonio a encenar esse texto. Luís Antonio nesta época era um diretor teatral conhecido, tinha se mudado para o Rio de Janeiro e havia realizado um de seus propósitos, trabalhar com Chico Buarque. Inspirados nas obras de John Gay e Bertold Brecht montaram o musical, *Ópera do malandro*⁴⁹ em 1978.

Consideramos importante avançar um pouco mais no universo criativo e artístico do diretor e ator Luís Antonio Martinez Corrêa, tendo em vista a importância e o papel da direção no processo criativo de uma encenação. É importante identificar quais eram suas concepções e as propostas de teatro, bem como a forma de fazer teatro? Qual sua perspectiva em relação à criação teatral? De que maneira se inseriu na cena brasileira? Contudo, também gostaríamos de analisar de que modo a ideia de grupo, que surge em essas primeiras experiências teatrais, aparece no trabalho desenvolvido nas encenações de *O percevejo*.

Luís Antonio desde sua adolescência se apaixona pelo teatro e em Araraquara, sua cidade natal, organiza um grupo de teatro amador dirigido por uma de suas irmãs, e também participa de outros grupos teatrais estudantis como ator, cenógrafo e diretor. Nessas primeiras experiências é possível perceber o fascínio que Bertold Brecht e seus textos exercem sobre o diretor brasileiro. Depois, decide morar em São Paulo e, assim, começa a trabalhar como assistente do irmão, o também diretor de teatro, José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), fundador do Teatro Oficina de São Paulo. Foi no Teatro Oficina que aconteceram suas primeiras experiências teatrais enquanto ator profissional.

No porão do Oficina, no início da década de 1970, Luiz Antonio criou, juntamente com atriz e artista plástica Analu Prestes, o grupo Pão & Circo. Inovando na produção teatral que seguiria os moldes de grupo teatral, concepção marcante que atravessou décadas.

Mas em que consistia a ideia de grupo? Aurélio Michiles, um dos integrantes do grupo Pão & Circo que acompanhou a trajetória do amigo, nos conta que a ideia de

⁴⁸ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁴⁹ BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

grupo extrapolava a questão do trabalho, que era muito mais que isso, pois, significava a possibilidade de outro modo de viver.

Essa década que vem do “hipismo” né, você tem que pensar o seguinte, os anos 60, os anos do questionamento da família nuclear burguesa - o pai, a mãe, os filhos dentro duma casa - começa a surgir a partir dos Beatles, se começa a questionar se era válido isso. Então, os filhos começam a querer sair de dentro de casa, buscar uma vida tribal, sabe assim, viver com os amigos, então é isso, voltar pra natureza, comer comida natural, pensar não mais ser ligado à religião católica, cristã, mas buscar um outro tipo de crença oriental, as pessoas começam a viver em comunidades, esses núcleos, grupos, era uma família como o Oficina, o Zé era o pai, o Renato era a mãe [...] então a gente havia essa coisa de morar em comunidades, tanto que quando nós fomos montar Simbad Marujo nós moramos juntos na mesma casa⁵⁰.

No *Dicionário do Teatro Brasileiro* seus organizadores - Jacó Ginsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima - inseriram um verbete sobre grupos teatrais, que nos permite compreender um pouco mais sobre esse tema. Segundo Sílvia Fernandes, autora do verbete, essa ideia de grupos teatrais está:

Presentes com maior assiduidade no Brasil a partir de meados da década de 1970, caracterizam-se como equipes de criação teatral que se organizam em cooperativas de produção, o que acaba determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos, pois “o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho” [...]. Na maioria dos casos, constata-se que a cooperativa de produção leva à diluição da divisão rígida entre as funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas de construção do teatro. Em geral todos os participantes são autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Na fase de maior afluência, de meados da década de 1970 ao princípio dos anos 80, os grupos dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias. [...] Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos⁵¹.

Assim podemos identificar que a concepção do grupo de Luís Antonio está ligada às questões de experimentações cênicas, de organização do desempenho das funções dentro do fazer teatral. Sílvia Fernandes em conhecido estudo publicado, intitulado *Grupos Teatrais: anos 70*, busca mapear primeiramente os principais grupos,

⁵⁰ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁵¹ FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*, *op. cit.*, p. 152-153.

suas peças e quais deles conseguiram constituir uma longa história. Mas apesar de o grupo Pão & Circo não ter durado nem uma década, a autora salienta sua contribuição artística para o fazer teatral, como podemos notar na afirmativa a seguir:

Em grupos como o Pão & Circo, ao contrário, os criadores trabalhavam sem funções predeterminadas. Embora, coubesse a Luiz Antônio a direção geral dos espetáculos, as propostas surgiam da equipe, sendo discutidas, trabalhadas, modificadas e atuadas coletivamente. O objetivo do grupo, como organização cooperativada, era permitir que todos os membros ganhassem exatamente a mesma porcentagem, independentemente das funções desempenhadas. O fim a ser atingido através da produção socializada era a liberdade de criação. É o que afirma Luiz Antônio Martinez Correa, em depoimento de 1975: “O Pão & Circo faz esse trabalho de devolver o teatro às suas origens. Achamos que a única forma de quebrar a mística da grande produção é voltar às raízes do teatro, ou seja, um teatro pobre. [...] E onde acontece a fantasia também. Livre expressão. Teatro aberto”⁵².

Apesar da sua curta existência o grupo fez trabalhos bastante interessantes e de forma bastante autoral, marcando a formação daqueles jovens atores. Fernandes tece uma série de considerações sobre grande parte das montagens que o grupo realizou, sempre destacando o caráter inovador, o diferencial das propostas em cada texto levado à cena, sobre a estreia ela nos diz:

Nascido nos porões do Teatro Oficina como um grupo experimental que exercitava textos de seus integrantes, o Pão & Circo apresentou sua primeira montagem em 1971, *Cypriano e Chan-Ta-Lan*, laboratório sobre 50 contos de fadas⁵³.

O texto “Cypriano e ChanTa-Lan” é de autoria de Luís Antonio e Analu Prestes. Na comemoração dos seus 50 anos o Teatro Oficina lhe deu uma nova versão. Mas o primeiro grande destaque do grupo foi a encenação de um texto de Bertold Brecht, “O casamento do pequeno-burguês”, cujas apresentações iniciais aconteceram no porão do antigo Oficina, para poucas dezenas de pessoas. Entretanto, diante dos acontecimentos políticos, a peça acaba sendo proibida pela censura e o grupo passa a encená-la no espaço principal do teatro. Sílvia Fernandes destaca alguns aspectos deste espetáculo:

Utilizando os recursos franqueados por essa liberdade de expressão, o grupo faz uma adaptação livre de *O casamento do pequeno-burguês*. Retomando o espírito anárquico e rebelde do jovem Brecht, constrói o espetáculo pela mescla de diversos estilos, emprestados ao teatro de variedades, à ópera, ao melodrama e ao circo. Os empréstimos

⁵² FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p.22.

⁵³ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70, op. cit.*, p.22.

apareciam em forma de paródicas e citações que, à certa altura, transformavam a peça num desfile de *intermezzos* delirantes em que os atores, com maquiagens grotescas, destruíam a festa de casamento com energia e ritmo que supriam as deficiências de preparação corporal e vocal⁵⁴.

A cena do banquete nupcial parece ter sido um achado na encenação, assim como a festa do casamento vermelho de *O percevejo*, visualmente muito bonita. Os espectadores e críticos que assistiram as duas montagens comentavam da proximidade cênica entre elas, em especial nas cenas citadas. Algumas críticas apontavam que Luís Antonio, sem muita criatividade, simplesmente teria reproduzido a mesma cena de “O casamento do pequeno-burguês” na adaptação de Maiakóvski. No entanto, Cacá Rosset nos disse que Luís tinha consciência disso e que teria feito realmente de propósito⁵⁵, enfim uma intertextualidade cênica.

A encenação de “O casamento do pequeno-burguês” tem uma recepção significativa não só pelo público, mas também pela crítica especializada. Luís Antonio recebe o prêmio de diretor revelação, além do terem realizado turnê internacional que lhes rendeu mais críticas e reconhecimento. Depois o grupo se muda para o Rio e essa é primeira montagem, como nos conta Aurélio Michiles:

Quando ele veio pro Rio ele já estava consagrado pela crítica, porque ele tinha montado “O casamento do pequeno-burguês” e ele foi premiado na França, teve excelente repercussão na França, o Luís já voltou pro Rio com essas críticas internacionais, precoce realizador. E então ele montou no Rio essa peça e tinha no elenco grandes nomes já do teatro, nomes do cinema da chanchada, a gente tinha a Marieta Severo, tinha o Wilson Gray, grande nome da chanchada brasileira, é vilão, engraçado né e tal, malandro carioca. Já tinha Thelma Reston no teatro, no cinema novo tinha o Rodrigo Santiago que tinha feito Rodaviva, tinha feito Beto Roquefeller, estava voltando do autoexílio na Itália, Analu Prestes, e eu né fazia o amigo do noivo. Foi um sucesso a peça, sucesso absurdo, uma moda do Rio de Janeiro no verão e isso alavancou o Luís, todo mundo ia ver a peça, a Fernanda Montenegro, a Bibi Ferreira, sabe, essas pessoas queriam conhecer o Luís⁵⁶.

A peça marca a carreira curta e promissora de Luís Antonio Martinez Corrêa no teatro brasileiro. Mas passemos para a próxima encenação do grupo Pão & Circo que teve muitas críticas negativas, talvez pela ousadia da montagem. Posteriormente, para alguns que recordam dessa peça, ela remeteria ao final trágico do diretor, sobre este trabalho Aurélio lembra que:

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 22-23.

⁵⁵ ROSSET, Cacá. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁵⁶ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Montamos uma peça do Shakespeare, chamada “Titus Andronicus”, a primeira tragédia do Shakespeare, talvez a mais violenta das tragédias shakespearianas. O Luís fez uma montagem ultramoderna, bem irreverente que aí ele se inspirava no Grand Guignol, o teatro de Grand Guignol, [...] pra denunciar essa violência, essa tortura que estava acontecendo no país, o Luís montou essa tragédia. A fachada do teatro era toda forrada por esses jornais, só notícias sensacionalistas, os cenários e figurinos eram do Hélio Eichbauer. [...] o Carlos Vereza fazia o pai e eu era o filho dele na peça, a Marieta Severo era da outra família; viviam tudo numa guerra entre eles, numa matança, cortava a língua, cortava a mão, uma coisa, a luta pelo poder e a peça foi pessimamente recebida, a Barbara Heliodora, grande crítica shakespeariana no Brasil, arrasou a peça, ela não entendeu, foi muito pra cabeça dela, assim como muitas pessoas não gostavam da montagem do Luís em relação ao Brecht⁵⁷.

A última montagem realizada pelo grupo aconteceu ainda no mesmo ano (1975), em seguida à peça de Shakespeare⁵⁸. Nessa época, o grupo morava numa mesma casa⁵⁹, o que teria gerado conflitos entre alguns dos moradores, contribuindo para a dissolução do grupo. Assim, “Simbad Marujo” foi o último trabalho do grupo, na verdade um trabalho inacabado, pois, com pouco mais de um mês de apresentações, parte do grupo/elenco (Analu Prestes, Buza Ferraz e Cidinha Milan) não aparece numa das

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁸ Essa peça marca o início da parceria artística entre o diretor e o cenógrafo Helio Eichbauer. Em seu livro, Helio conta mais sobre essa primeira experiência de trabalho: “Em seguida convidou-me para cenografar e criar os figurinos da tragédia *Titus Andronicus*, de William Shakespeare, também no Teatro Ipanema, com ótimo elenco. Saíamos da praia para os ensaios salgados e sacudindo a areia. Às vezes lançávamos sobre esteiras no palco, numa comunhão ritual. Transformei a relação arquitetônica palco-plateia: avançamos a aérea cênica até o meio da plateia – o que se convencionou chamar de palco elisabetano -, e colocamos parte do público no palco, transformado a área em semi-arena. Dois alçapões abertos permitiam o ingresso dos atores do porão (inframundo) ao palco (teatro de guerra). Os figurinos de algodão cru foram montados sobre o corpo dos atores sem o emprego de costureira, bainhas e acabamentos (eram uma grande cortina do musical *Calabar*, de Ruy Guerra e Chico Buarque, há pouco proibido pela Censura Federal. Cortei o tecido para construir os trajes). Essa foi minha primeira parceria com Luiz Antônio” (EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear, op. cit.*, p. 265-266).

⁵⁹ Aurélio relembra em nossa entrevista: “Nós moramos juntos na mesma casa, talvez isso foi um problema, eu não me lembro assim, se você me perguntar agora. Por causa de você [sic] eu fui pegar uma pasta que tenho, assim, um arquivo Luís Antonio, e aí eu vi uma carta do Luís que eu não lembro nem de ter feito aquilo que ele pediu pra mim, uma carta, ele me diz: ‘Aurélio acabei de chegar em casa, é, nossa casa foi assaltada mais uma vez levaram a televisão, levaram o rádio, levaram meu tênis, levaram todos os meus discos, perdi meu Luighi, puta que pariu, perdi o Luighi sabe o que é isso?! Eu vou ter que ir embora, eu vou deixar esse dinheiro, vou depositar na sua conta aí você paga fulano, a Saraca tá precisando de grana e tal, arruma uma grana pra ela’. A Saraca era uma pessoa que fazia tudo. [...] mas enfim, a gente foi assaltado três vezes nessa casa, levaram tudo, tudo que a gente tinha, daqui a pouco vai parar um caminhão, o Luís assim, ‘daqui a pouco vai parar um caminhão de mudança e vai levar tudo’ e de fato, a gente foi com a Ítala Nandi e pegou todas as panelas, sei lá, num lembro mais, tem muito tempo isso. A partir daí cada um foi fazer uma coisa: a Analu casou com Buza Ferraz, saiu de viagem para o exterior, montaram umas peças juntos”.

sessões. Sílvia Fernandes no estudo citado, também aponta algumas características dessa montagem:

Com *Simbad*, o grupo exercitava pela primeira vez a criação coletiva, uma adaptação dos contos árabes de *As mil e uma noites*. Os sete criadores da peça – Luiz Antônio Martinez Correa, Analu Prestes, Ítala Nandi, Buza Ferraz, Cidinha Milan, Aurélio Michiles e Saraka Barreto – trabalhavam na garagem de uma casa na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, transformada em laboratório de pesquisa. Para definir a estrutura do texto escolheram o teatro de revista, motivados pela extrema mobilidade dos esquetes independentes, o que acabou gerando críticas dirigidas especialmente à fragmentação e a carência de estrutura dramática. A restrição estendia-se a alguns intérpretes, considerados amadores⁶⁰.

As experiências do grupo Pão & Circo, com certeza, estão muito presentes no trabalho teatral desenvolvido posteriormente por Luís Antonio Martinez Corrêa. O experimentalismo e essa ideia de trabalhar em equipe sem funções fixas podem ser notados em outras montagens. Em *O percevejo* há uma preocupação constante em produzir algo coletivo, que seja discutido e criado por aquela equipe, além disso, alguns atores e atrizes são constantes em seus trabalhos como Marieta Severo, Thelma Reston, Maria Alice Vergueiro, entre outros; as duas últimas atrizes participaram das montagens de *O percevejo*, Maria Alice Vergueiro foi incorporada ao elenco que foi para França e depois participou da temporada em São Paulo.

Outra característica que permanece é a questão da gestão. Quando foram montar *O percevejo*, Luís Antonio abre uma produtora com os demais membros do grupo de adaptação que levaria o nome de Klop (percevejo em russo), com o tempo, o próprio grupo ficou conhecido e denominado como Klop, o que acabou sendo incorporado por eles. No cartaz de divulgação da temporada na França, em 1983, eram apresentados como “La cie Brésilienne K.L.O.P. (Ex. Pão & Circo)”.

Deste modo, podemos perceber que Luís Antonio estava inserido no meio artístico e cultural brasileiro e que no projeto de montagem de *O percevejo*, ele se une a algumas pessoas que compartilham a responsabilidade pela criação do roteiro, assim como do programa do espetáculo, da montagem e encenação. Na Imagem 3 podemos conhecer parte desse grupo:

⁶⁰ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70, op. cit.*, p. 23.



Imagem 3: Equipe responsável pela adaptação livre de *O percevejo*⁶¹

Dentro do programa da peça, no tópico “Maiakóvski no Brasil”, a primeira coisa que nos deparamos é com essa imagem, uma fotografia daqueles que no projeto de trabalho são apresentados como os que “escreveram o roteiro e participaram da pesquisa”. Segundo a descrição ao lado da foto: “Da esquerda para a direita: (Em pé) Maurício Arraes, Guel Arraes, Dedé Veloso, Ney Costa Santos, (Sentados) Luís Antônio Corrêa, Fernando Horcades, João Carlos Motta”.

⁶¹ Disponível em: <http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2015/02/1981-o-percevejo.html>. Acesso em: 10/08/15. Essa imagem também se encontra no programa da peça, assim como: SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p.92.

Montar uma peça de Maiakóvski era um grande desafio, pois, além de sua complexidade e diversidade, sua obra, principalmente a teatral, ainda era pouco conhecida e traduzida para o português. Como ressalta Maurício Arraes (artista plástico) “as publicações em português eram raras”⁶². Assim, a primeira coisa a ser feita era traduzir Maiakóvski, como podemos notar no projeto de trabalho:

6 - Em virtude de precariedade de traduções e publicações em língua portuguesa da obra de Maiakóvski, salvo as excelentes traduções e estudos de Bóris Schnaiderman, Augusto Haroldo de Campos, vertemos ao português – por necessidade – todo material por nós encontrado em outras línguas. Fizemos versões em português não somente de suas peças de teatro, como também poemas, *sketches* de agitação, roteiros de cinema, roteiros para espetáculos circenses, cartas de amor, quadrinhas satíricas e de propaganda, conferências, manifestos, etc., além de ensaios críticos e biográficos de outros autores. Boris Schnaiderman fez revisão dos textos em russo, Augusto de Campos nos cedeu traduções inéditas⁶³.

Segundo Maria Helena Martinez Corrêa, Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa) e Aurélio Michiles, Luís Antonio tentou aprender russo, mas diante das dificuldades procurou o crítico literário, Boris Schnaiderman. Luís levou uma primeira versão da tradução que ele fez do texto teatral e pediu para que Boris fizesse o cotejo com o texto original. Segundo o crítico a tradução estava muito bem feita:

Tive diversos encontros com ele em São Paulo, por ocasião dos preparativos para encenação da peça no Rio de Janeiro. [...] Procurou-me então e mostrou-me o texto de tradução que havia realizado por via indireta e pediu-me uma revisão na base do original russo. Expliquei-lhe que só iria tratar da fidelidade semântica e da fidelidade de tom linha a linha, pois ele como realizador teatral era quem podia julgar da propriedade da linguagem utilizada, em função do espetáculo a realizar e dos possíveis cortes ou acréscimos. Por ocasião do cotejo que efetuamos, fiz poucas correções e o texto me pareceu bem traduzido, com alguns achados excelentes na transposição para o português⁶⁴.

Após a revisão da tradução, começa-se a escrita do roteiro, que deveria ser levado aos palcos. Redigido a doze mãos, esse roteiro é a junção das diferentes percepções desses artistas, que acreditavam que o trabalho de montar essa peça no

⁶² ARRAES, Maurício. Troca de correspondência eletrônica com a autora. 13 de novembro de 2014.

⁶³ Projeto de trabalho. *Programa da Peça*. Rio de Janeiro, 1981.

⁶⁴ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p. 90.

Brasil deveria ser pautado por uma “relação oswaldiana, antropofágica, procurando evidenciar sua universalidade”⁶⁵ como ressaltam no texto do projeto.

Com uma equipe que tinha domínio em vários campos artísticos, os quais foram explorados ao máximo, Guel Arraes, que “[...] tinha voltado pro Brasil, tinha toda aquela coisa, ele tinha trabalhado com Godard, era famoso, era filho de um cara famoso”⁶⁶, realizou vários entreatos cinematográficos juntamente com Ney Costa Santos, protagonizados pelos próprios atores da peça, assim como por outros atores como Paulo Autran e Eduardo Dusek, e até pelo cenógrafo, Hélio Eichbauer que chega a participar destes vídeos que eram inseridos no texto original. Maria Helena destaca que “[...] tinha um filminho sobre a época da peça, só que eles que faziam, uma loucura”⁶⁷.

Ney Costa Santos e Caetano Veloso contribuíram musicando o poema de Maiakóvski que deu origem à música final da peça, “O amor”, a qual ficou conhecida na voz de Gal Costa (gravada no álbum *Fantasia* de 1981). Para a encenação, a música foi gravada na voz de Caetano, além disso, ele cuidou da parte musical da montagem como comentamos.

Hélio Eichbauer, que trabalhou em diversas produções de Luís Antonio, foi quem cuidou dos cenários e dos figurinos. Segundo Aurélio Michiles, o “[...] figurino era o mesmo que Rodochenko criou, entendeu? O cenário era belíssimo!”⁶⁸. Por um desenho do cenário que se encontra no programa da peça podemos notar que há incorporação daquele universo futurístico de Maiakóvski, a superposição de vários elementos e imagens, assim como podemos ver na imagem referente à capa do programa da peça. Ainda sobre o cenário, Maria Helena lembra que: “[...] ele deu sumiço nas minhas coisas, ele pegava tudo pra por no cenário”⁶⁹ - o irmão, Luís Antonio.

Também vale destacar que assim como nos trabalhos desenvolvidos na época do grupo Pão & Circo, os integrantes desempenham diferentes funções dentro de cada espetáculo, de modo que em *O percevejo* vemos Luís Antonio, Dedé Veloso, Fernando Horcardes, João Carlos Motta e Maurício Arraes, que além de atuarem também exerciam outras tarefas durante e após o processo de montagem. Todo esse esforço

⁶⁵ Projeto de trabalho. *Programa da Peça*. Rio de Janeiro, 1981.

⁶⁶ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁶⁷ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁶⁸ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁶⁹ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

coletivo parece resultar um trabalho revigorante, como comenta Boris Schnaiderman, ao se lembrar da primeira vez que viu a peça:

Não havia como deixar de se comover com aquela tentativa honesta de trazer Maiakóvski vivo e exuberante para o contato com o nosso público. Evidentemente, o diretor e os atores fizeram tudo para comunicar a beleza do texto. A crítica teatral na época destacou particularmente o trabalho de Hélio Eichbauer com a cenografia e os figurinos, e que de fato foi notável. Tudo isto resultou num visual muito bonito, que se harmonizava plenamente com a projeção de algumas cenas filmadas⁷⁰.

Dentre outras observações sobre a encenação, Boris Schnaiderman aponta para o desempenho dos atores:

O trabalho dos atores era bastante desigual, mas felizmente a figura central, Prissípkin, em torno de quem gira praticamente todo o espetáculo, foi interpretada por Cacá Rosset, que soube representar admiravelmente aquele tipo aproveitador e boa-vida, que se transforma numa grande personagem trágica⁷¹.

O ator e diretor teatral Cacá Rosset⁷² ressalta que esse papel é representativo em sua carreira, que teve uma intensa preparação para desempenhá-lo, com muitos estudos (foram quase dois anos de estudos do grupo) e meses de ensaios. Além disso, nos conta que foi uma amiga comum quem o apresentou a Luís Antonio, a atriz Maria Alice Vergueiro, que já havia trabalhado com o diretor em várias montagens. Cacá e Luís trabalharam juntos em “Sai de mim, Tinhoso!” (1976), mas Prissípkin foi seu primeiro papel como protagonista de uma peça teatral.

Rosset também relembra dos cenários e dos figurinos de Eichbauer, “lindos e extraordinários”. Recorda que no início da peça ele fazia o próprio Maiakóvski em uma filmagem, na qual aparecia com a famosa blusa amarela do poeta, que ele abria, rasgava, deixando aparecer um enorme coração desenhado em seu peito; nesse momento, ele dava um tiro no peito, em alusão ao suicídio de Maiakóvski. Simultaneamente à projeção do filme, ouvia-se uma gravação do texto da carta de

⁷⁰ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p.94.

⁷¹ *Idem*, *ibidem*, p.94-95.

⁷² ROSSET, Cacá. Entrevista concedida à autora, op. cit.

suicídio de Maiakóvski com a voz e interpretação de Zé Celso, irmão de Luiz Antonio. Em nossa entrevista ele se lembra dessa experiência:

Eu gravei para Luís, pois ela abria o espetáculo, li transfigurado com muita emoção, me lembro que durante a gravação no estúdio, rasguei a carta depois de a ter lido e gravado a primeira vez e recompos novamente, coleí os pedaços, pra ler de novo, isso tudo porque na leitura fiquei possuído por Maiakóvski e até sinto que ele, o poeta tenha feito o mesmo⁷³.

Zé Celso também enfatiza que o irmão era uma pessoa muito alegre, elegante, inteligente e estudiosa, muito sério e comprometido com seu trabalho. Lembra que havia um livro em especial sobre Maiakóvski, que Luís gostava muito e que o ajudou a pensar na montagem de *O percevejo*:

Meu irmão adorava o livro de Lili Brik, *I Love*, a frase endereçada à ela na carta testamento de Maiakóvski, antes de seu suicídio, e Luís dizia que esta frase “I Love” pra ela tinha o significado de que Maiakóvski tinha pedido que sua memória fosse guardada por ela, Lili. Toda a vida dela foi dedicada à memória dele, aos 85 anos, depois de ter encontrado dois americanos da *beat generation*, contou tudo que ela sabia, suicidou-se como seu amado poeta⁷⁴.

Como Luís Antonio era apaixonado pelo poeta russo, o seu desejo ao encenar a peça era recriar aquele universo. “O Luís tinha uma característica, conforme a peça, ele decorava a casa, às vezes eu pensava será que eu entrei no apartamento errado?! Mudava as paredes, tinha um quadro com o Maiakóvski, ele se vestia como Maiakóvski”⁷⁵, lembra Maria Helena. Ela também afirma que Luís adorava o livro citado por Zé Celso, “[...] ele me obrigou a ler um livro que era maravilhoso viu, ele era apaixonado pelo Maiakóvski, a Lili Brik grande musa de Maiakóvski foi na peça a esposa do Hélio Eichbauer, a Dedé”⁷⁶.

De certa forma, Luís Antonio queria experimentar a cultura russa do início do século XX na qual Maiakóvski estava imerso. Maria Helena declara: “[...] nessa bibliografia eu aprendi a fazer comida russa, porque ele queria comer como eles comiam lá, aí eu fiz borsht, torta de amêndoa, eu fiz uma porção de coisas, eu fazia,

⁷³ CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 7 de abril de 2015.

⁷⁴ *Idem, ibidem.*

⁷⁵ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

levava e eles comiam”⁷⁷. No Ato II, vamos discutir mais detidamente essa imersão que não só Luís, mas toda a equipe da adaptação fez no universo maiakovskiano.

Parece-nos importante, para entendermos o contexto teatral em análise nesta dissertação, informar sobre as peças que estavam em cartaz durante a temporada de *O Percevejo*. Para tanto, citamos o relato do diretor, dramaturgo e crítico teatral Flávio Marinho, que ao analisar as produções teatrais entre os anos de 1969 e 2000, em sua obra *Brasil: palco e paixão*, menciona a temporada em que estreara *O percevejo*. Apresenta-nos um panorama com as peças que estavam em cartaz e as possíveis perspectivas em relação a elas:

No mesmo ano de 1981, foi nomeado, no Sesc da Tijuca, um texto póstumo de Oduvaldo Vianna Filho, *Moço em estado de sítio*, cuja temática e estilo não mais falaram ao coração do público. Enquanto isso, Luiz Antônio Martinez Corrêa montou, com alta voltagem de experimentalismo cênico, *O percevejo*, de Vladimir Maiakovski, seduzindo uma fatia da crítica no Teatro Dulcina. Ao mesmo tempo, no mesmo quarteirão do Dulcina, no Teatro Rival [na Cinelândia], a atriz Ângela Leal continuava sua cruzada de ressurreição do teatro de revista com *Cabaré S/A*, desconstruindo o gênero. O tradicional número de cortina de revista, por exemplo, era levado, ao pé da letra, por uma comediante iniciante – Alice Borges –, que fazia o esquete lutando, literalmente, contra o pano de boca. Em matéria de esquete, porém, ninguém bateu Mauro Rasi, Vicente Pereira e Alcione Araújo, que assinaram uma sucessão deles para o *Doce deleite*, de Marília Pêra e Marco Nanini. Com a estrutura e o humor do besteirol que viria a ser consagrado poucos anos depois, o espetáculo fez um enorme sucesso de público. Mas era Denise Stoklos – falando com o corpo em seu espetáculo solo – e Jacqueline Laurence – brilhando, intensamente, em *Madame*, de Sade, e *As criadas*, de Genet – que seriam as atrizes mais comentadas do ano durante a temporada carioca⁷⁸.

As observações de Marinho apontam para uma mudança de conteúdo, dos rumos de nossa dramaturgia, do teatro na década de 1980⁷⁹. Estamos chegando ao fim da ditadura militar e os temas de cunho político e social parecem não satisfazer os espectadores no que se refere ao campo teatral e da cultura como um todo. Não por acaso o texto de Vianinha, “cuja temática e estilo não mais falaram ao coração do

⁷⁷ *Idem, ibidem*.

⁷⁸ MARINHO, Flávio. Trinta anos de paixão: dos idos de 1969 ao ano 2000. KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábato e MARINHO, Flávio. In: *Brasil: palco e paixão*. Um século de teatro. Rio de Janeiro: Bradesco e Ministério da Cultura, 2004/2005, p. 241-242.

⁷⁹ Segundo Yan Michalski é uma fase que compreende transição e transformações; conferir a crítica “Uma temporada de transição” em: MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 366-370.

público”, recebe essa crítica. Além disso, demonstra a variedade de gêneros e temáticas, passando pelo consagrado teatro de revista ao besteirol.

A peça de Maiakóvski, em sua concepção, parece não ter sido a grande promessa da temporada, nem foi um sucesso de público como *Doce deleite*. O destaque foi a “alta voltagem de experimentalismo cênico” de Luís Antonio. Marinho chega a afirmar que a encenação conseguiu seduzir apenas “uma fatia da crítica”. Contudo, se foi “uma fatia”, foi a mais influente e consagrada dentro da crítica do teatro brasileiro, uma vez que o espetáculo mesmo antes de sua estreia já era noticiado por meio de Yan Michalski no *Jornal do Brasil*. Cabe destacar que a encenação em seu conjunto foi considerada como uma das mais promissoras, tendo recebido várias indicações para prêmios, como podemos ver na seguinte crítica:

Entre os cartazes do momento **O percevejo** destaca-se nitidamente dos demais, em matéria de números de indicações para o troféu mambembe de 1981. O júri que recentemente selecionou as candidaturas, provenientes dos lançamentos do primeiro semestre, escolheu entre os candidatos, que no fim do ano concorrerão à eleição final, o diretor da peça de Maiakóvski, Luís Antônio Martinez Corrêa; seu cenógrafo e figurinista, Hélio Eichbauer; a dupla responsável pela realização cinematográfica que desempenha uma importante função no espetáculo, Guel Arraes e Ney Costa Santos; a equipe responsável pela elaboração do exemplar programa da peça; e o próprio grupo, pela contribuição que a produção de **O percevejo** trouxe para o nível da atual temporada⁸⁰.

Contraditoriamente à fala de Flávio Marinho, acerca da temporada de 1981, Yan Michalski dá destaque não só à encenação do texto de Maiakóvski, mas também ao texto póstumo de Vianinha:

A rigor, apenas duas encenações levaram uma indiscutível marca de personalidade criadora: **O percevejo**, na ousada direção de Luís Antonio Martinez Corrêa, misturando teatro e recursos audiovisuais com um rendimento de considerável impacto; e **Moço em estado de sítio**, que Aderbal Júnior traduziu cenicamente com bela concepção visual e minuciosa pesquisa de detalhes⁸¹.

Há que se ponderar que o texto escrito por Flávio Marinho foi redigido depois de décadas e talvez não apresente o mesmo vigor e entusiasmo com que foi acolhida a montagem de *O percevejo* pela crítica especializada e pelo público em geral.

⁸⁰ “O Percevejo” o favorito dos mambembes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1981.

⁸¹ MICHALSKI, Yan. 1981 - Um teatro dissociado da realidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1981.

Desenvolvemos de forma mais sistemática esse tema em nosso último Ato, no qual refletimos sobre o modo como foi recebido esse espetáculo em suas diferentes temporadas.

Em cartaz de junho a setembro de 1981, a equipe de Luís Antonio parece ter conquistado o público. Maria Helena que acompanhava de perto o trabalho do irmão relata: “[...] eu ia todos os dias, eu sempre ajudava ele, ajudava na bilheteria, no que eles precisassem”⁸² porque as apresentações estavam sempre lotadas.

Nos quatro meses que ficou em cartaz, além das várias críticas que recebeu, a peça era divulgada por meio de uma nota diária, juntamente a outras peças, na parte destinada ao teatro num dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil*:

O PERCEVEJO — Comédia feérica de Vladimir Maiakovski. Dir. de Luís Antônio Martinez Corrêa. Mús. de Caetano Veloso. Realização cinematográfica de Guel Arraes e Ney Costa Santos. Com Cacá Rosset, Dedê Veloso, Telma Reston, João Carlos Motta, Marga Abi Ramia, Catalina Bonaki, Luís Antônio M. Corrêa e outros. Teatro Dulcina, Rua Alcindo Guanabara, 17 (220-6997). De 3º a sáb., às 21h15m; e dom. às 18h e 21h15m. Ingressos 3º a Cr\$ 200; 4º, 5º, 6º e dom. a Cr\$ 400 e Cr\$ 200, estudantes; sáb. a Cr\$ 400. Após ficar congelado durante 50 anos, um cidadão soviético é ressuscitado em 1979, e fica perplexo diante da sociedade que encontra, e que vê nele um mero objeto de curiosidade.

Imagem 4: Nota diária⁸³

O anúncio apresenta ao leitor e possível espectador o gênero da peça (“comédia feérica”), o dramaturgo, a equipe da montagem; também destaca alguns atores, os preços dos ingressos (estes poderiam variar de acordo com o tipo de espectador, caso fosse estudante e também dependendo do dia), assim como uma pequena sinopse do enredo da peça. Pode-se observar a preocupação em informar para aqueles que desconhecessem Maiakovski e principalmente sua nacionalidade, que o ser congelado e

⁸² CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

⁸³ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 de junho de 1981. Data da primeira publicação dessa nota no jornal. Disponível em: <http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2015/02/1981-o-percevejo.html>. Acesso em: 10/08/15.

ressuscitado depois de 50 anos, se tratava de um “cidadão soviético”, evidenciando que a narrativa do texto da peça estava ligada (de certa forma) a esse contexto.

Além disso, outro aspecto chamou muita a nossa atenção, trata-se do número de sessões realizadas por semana, algo impensável em nossa contemporaneidade, notem que o grupo realizava apresentações de terça a domingo e no sábado duas sessões, ou seja, sete apresentações por semana somando 14 horas, ou “2 horas de anarquia, beleza e magia” a cada noite. Quanta disciplina e dedicação desta equipe! Isto também nos faz pensar no número significativo de espectadores que puderam conferir a encenação de *O percevejo*.

Entretanto, isto evidencia que o modo de produzir teatro da época era bem distinto do que temos hoje. Naquele momento quem fazia teatro pensava e criava estratégias para montar um espetáculo, pois, diferentemente da realidade atual, não havia fomentos e incentivos culturais por parte das cidades, estados e do governo federal; poucos recursos eram destinados ao campo da cultura, principalmente ao teatro, por isso um dos modos de manter a temporada era a bilheteria.

Cabe destacar que o Teatro Dulcina localizado no centro do Rio de Janeiro (no corredor cultural da Cinelândia) é um teatro de grande porte, com capacidade de lotação para quase 600 pessoas distribuídas em galerias, balcões, camarotes. Criado na década de 1930, pertenceu anos depois à atriz Dulcina de Moraes (a Companhia Dulcina-Odilon) e, desde então, o teatro leva seu nome. Na década de 1970, o teatro é vendido ao Ministério da Educação e Cultura e o SNT passa a ocupar o espaço, criando editais de ocupação para companhias profissionais, nos quais havia a previsão de que parte da renda deveria ser destinada ao SNT. Nessas condições, *O percevejo* foi encenado nesse espaço. Ainda ativo, o teatro está atualmente aos cuidados da FUNARTE.

Nas conversas que tivemos com Cacá Rosset e Zé Celso, bem como no “texto decisivo” de Boris Schnaiderman, nos deparamos com um fato interessante, a saber, um debate “destinado a recordar o aniversário do poeta”, que ocorreu após uma das sessões de *O percevejo* na temporada de 1981⁸⁴. A mesa de debate era composta por Antônio Houaiss (presidindo a mesa), Caetano Veloso, Susana de Moraes (que participava da peça como atriz, desempenhando diversos personagens), José Celso Martinez Corrêa (que também acompanhou e teve uma participação na encenação), Boris Schnaiderman e Luís Carlos Prestes, este certamente como convidado especial da noite.

⁸⁴ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p.94.

Nas lembranças de Cacá e Zé Celso, ambos ressaltam que foi um debate produtivo, em que discutiram questões importantes. Cacá afirmou tê-lo gravado, contudo não sabe onde está a fita, e que sua intenção é doá-la (isso quando achar, mas que nos daria uma cópia antes) ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Ney Costa Santos também se lembrou desse evento e teceu alguns comentários sobre ele em entrevista:

Lembro perfeitamente, mas o Prestes, eu pessoalmente não tenho simpatia por ele, mas ele foi muito cordial, aí o Luís inventou essa vamos levar o Prestes (risos), foi muito legal a mesa e ele foi muito cordial, muito professoral, até contou umas histórias, respondeu as perguntas sem a pose de uma figura histórica, foi mais um testemunho do que um depoimento de uma figura histórica da política brasileira, me lembro bem e digo a você foi tudo gravado, [...] lembro que a mesa tava cheia de gravadores, porque era uma coisa assim histórica, porque isso foi as pessoas já tinham voltado, mas muitos ainda chegando, me lembro bem dessa mesa⁸⁵.

Boris Schnaiderman nos oferece outra versão, um pouco mais descontente em relação ao acontecido, também em seu relato há mais detalhes, isso por se tratar de considerações que foram tecidas através de um texto, o qual foi escrito num momento que ainda era relativamente próximo ao ocorrido. Essas observações estão no posfácio da publicação brasileira de *O percevejo*, mas sua redação foi realizada em 1988, logo após a morte de Luís Antonio e o texto publicado no jornal *Folha de S. Paulo*. Os apontamentos de Schnaiderman começam pelo fato de que nem chegou a haver debate, pois segundo ele:

Seguiu-se um debate esquisitíssimo, ou melhor, nem chegou a haver debate. [...] Abrindo a sessão, Houaiss teve palavras de carinho para a presença de Prestes e pediu aos participantes que não travassem discussão entre si, mas apenas dessem a impressão que tiveram do espetáculo. Como se isso fosse possível! Afinal, uma noite dessas só tem sentido quando se expressa a diversidade de opiniões, de visões de mundo, de concepções sobre o que seja um espetáculo de verdade⁸⁶.

Seguindo as considerações de Boris Schnaiderman, logo após a fala de Antônio Houaiss, parte do público aplaudia entusiasmadamente a presença do político Luís

⁸⁵ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 16 de novembro de 2015.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 97.

Carlos Prestes, e alguns que se sentiram incomodados com a presença dele, se retiraram do teatro.

O primeiro a falar foi Prestes, apresentando Maiakóvski como o poeta da Revolução Russa, depois se concentrando nas realizações empreendidas na Rússia na década de 20. Mas o que parece ter aborrecido Boris e, em parte, o público foi a afirmação de que o suicídio de Maiakóvski teria sido algo isolado e pessoal. Prestes diz que o que chamou sua atenção na encenação de *O percevejo* foi o seu final, mas mal sabia ele que este final era um acréscimo que não estava no original.

O segundo a se expressar foi Zé Celso que, segundo Boris, fez apontamentos significativos quanto ao espetáculo e ao desempenho dos atores, “[...] mostrou com gestos e com o corpo todo que os atores deveriam empregar movimentos mais soltos e que tudo aquilo tinha a ver com o fato de termos vivido tantos anos sob o peso da repressão”⁸⁷. Enfim, chegou a vez de Boris Schnaiderman fazer suas ponderações, estava tão incomodado com o “simplismo de Prestes” em relação ao suicídio de Maiakóvski, que se concentrou nesta questão, esquecendo-se de falar que o final da peça era um acréscimo realizado pela equipe de adaptação: “[...] vários amigos me observaram isto depois, mas já era tarde”⁸⁸.

Caetano Veloso parece ter encontrado “uma saída realmente teatral”, como nos diz o crítico literário, falando que estava muito contente de estar ali, que iria ligar para o pai e contar que esteve com Prestes a quem ambos admiravam, mas “onde estava a admiração sincera e onde uma ironia profunda?”⁸⁹, indaga Boris.

A última a se pronunciar foi Susana de Moraes que, segundo consta, foi breve, mas precisa no conteúdo de sua fala, dando ênfase à ligação que há entre a obra de Maiakóvski e seu suicídio. Devido às circunstâncias, não houve debate com público, sendo que: “[...] nos intervalos entre algumas falas, um indivíduo aparentemente desequilibrado pedia a palavra para dizer bobagens, mas a situação foi resolvida com muito tato por Houaiss”⁹⁰.

Como podemos notar neste texto de Boris Schnaiderman, tudo que ocorreu naquela noite parece ter gerado muitos burburinhos entre o público e aqueles que participaram da mesa. Contudo, esse fato atenta para o lugar que o dramaturgo Vladímir Maiakóvski ocupou no processo de montagem da peça e dentro da própria encenação,

⁸⁷ *Ibidem*, p.98.

⁸⁸ Gates, *op. cit.*

⁸⁹ *Ibidem*, p.99.

⁹⁰ Gates, *op. cit.*

uma vez que a equipe de Luís Antonio teve uma profunda preocupação com isso. Tanto que, para a criação do roteiro da adaptação, eles consideravam importante:

- a) Trazer para a cena Maiakóvski e seu universo, o máximo possível.
- b) Eliminar o que for por demais específico histórica e culturalmente.
- c) Efetuar transplantes de outras suas obras, seja teatro, cinema, poesia, circo, documentos, etc.
- d) Utilizar, além da linguagem teatral, o cinema como veículo de expressão das ideias cinéticas de Maiakóvski⁹¹.

Desse modo, se neste primeiro Ato nossa intenção foi dar um panorama do que foi esse acontecimento artístico, seu processo de produção e os sujeitos envolvidos, no próximo Ato, propomos um mergulho no universo de pesquisa que o diretor Luís Antonio Martinez Corrêa empreendeu juntamente com outros nomes apresentados aqui, para a realização do roteiro e a adaptação livre do texto teatral *O percevejo*, de Vladímir Maiakóvski.

⁹¹ Projeto de trabalho. *Programa da Peça*, op. cit.

ATO II:

DA LEITURA À ENCENAÇÃO: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE *UM TEXTO* *DECISIVO*

Então, a gente jogou fora cinquenta por cento da peça e pra compensar esse cinquenta que a gente tirou, nós pegamos cinquenta por cento de outros trabalhos do Maiakóvski. A vida do Maiakóvski é uma coisa tão, a vida e a obra dele são tão juntas, sabe é uma coisa tão, quer dizer é tão forte essa ligação sabe?! Que não dá para separar e O percevejo de certa forma é um pouco a história do Maiakovski⁹².

Peças não são obras-primas. A peça é uma arma de nossa luta. É preciso aperfeiçoá-la e poli-la através da grande coletividade⁹³.

Acho difícil considerar-me o autor desta comédia. O material elaborado e introduzido na comédia é um amontado de fatos pequenos burgueses, que me chegam às mãos e a cabeça por todos os lados, durante todo o tempo de meu trabalho jornalístico e publicitário⁹⁴.

A primeira epígrafe é um fragmento retirado de parte de uma entrevista do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa, um dos poucos registros materiais do próprio diretor que encontramos. Nesse registro, Corrêa fala acerca da encenação de *O percevejo*. Infelizmente, o artista foi brutalmente assassinado na véspera do Natal de 1987. O acontecimento chocou a sociedade à época, mobilizando não só a classe artística, mas grande parcela da sociedade, momento de grande discussão sobre crimes cometidos contra homossexuais. Afinal, Luís passou a fazer parte do número de vítimas desse tipo de crime ao ser morto por um michê com mais de cem facadas e por motivos desconhecidos ou, como costuma dizer Zé Celso, ele foi o “bode expiatório” da “[...] violência sexual que está diretamente ligada à ditadura militar, econômica e sexual”⁹⁵ da época.

Desse modo, a nossa pesquisa saudosamente relembra essa grande figura do teatro brasileiro. Esperamos que por meio de nossa escrita possamos honrosamente homenageá-lo, afinal, se “o percevejo de certa forma é um pouco a história do

⁹² Fragmento da gravação de uma entrevista com Luís Antonio Martinez Corrêa, intitulada “Luiz Antonio sobre Maiakóvski”, que se encontra nos vídeos, seção “Luiz Eternidade” do site do Teatro Oficina. Disponível em: http://teatroficina.com.br/tv_uzyna. Acesso em: 15/10/15.

⁹³ MAIAKÓSVKI, Vladímir. Sobre o percevejo. In: _____. *O percevejo*, op. cit., p.82.

⁹⁴ *Idem*, *ibidem*, p.78.

⁹⁵ CORRÊA, José Celso Martinez, *Apud* JUNGLE, Tadeu; CESAR, Elaine. *Evoé: retrato de um antropófago*, op. cit.

Maiakósvki”, a nossa versão deste acontecimento artístico conta um pouco a história de Luís Antonio.

O diretor, ao criar sua versão brasileira de *O percevejo*, inseriu em seu roteiro alguns recursos para que a peça se fizesse presente e contemporânea para os seus espectadores, depois de 50 anos de sua escrita. O texto impunha grandes desafios e o principal talvez tenha sido torná-lo compreensível, sendo quase impossível a referência ao contexto russo soviético, a Maiakóvski e sua obra, como ressalta Yan Michalski em uma de suas críticas sobre a peça:

O percevejo é um espetáculo de difícil assimilação – e não só para as massas. Ele manipula um tal volume de informação e exige, para sua correta digestão, uma tal soma de conhecimentos prévios – **uma vez que o conteúdo da peça só se sustenta dentro do contexto circunstancial que lhe deu origem – que quase se poderia recomendar uma aula de História** como preparação para uma adequada fruição do espetáculo. Aconselho, ao menos, chegar mais cedo e consultar com calma o bem feito programa⁹⁶. (Grifos nossos).

Luís Antonio e o grupo de adaptação com certeza tiveram que enfrentar essa marca histórica que o texto carrega. Lidar com as diferentes temporalidades parece ter sido um grande desafio, que foi enfrentado por meio da criação de estratégias, como veremos adiante. Para nós é importante pensar que como toda encenação se dá em vista do tempo presente, a nossa escrita também se faz sob as influências da nossa temporalidade e o desafio está em lidar com essas diferentes temporalidades⁹⁷.

“O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”⁹⁸, como escreveu Carlos Drummond de Andrade, presente que também é o tempo do pesquisador. Contudo, manipulamos o passado/presente em que foi encenada a peça nos anos 1981 e 1983 e o passado em que foi escrito o texto 1928-1929, sem perder de vista o tempo futuro, pois, como o “anjo da história” (*Angelus Novus*, quadro

⁹⁶ MICHALSKI, Yan. O percevejo: um confuso ato de amor à poesia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1981.

⁹⁷ Pensar a temporalidade é algo extremamente importante em qualquer análise, como diz Marc Bloch: “Em suma, nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estado de seu momento”. BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou, o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 60.

⁹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. Mãos dadas. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 53.

de Klee), estamos impelidos “irresistivelmente para o futuro”, afirmou Walter Benjamim em suas teses sobre o conceito de história⁹⁹.

Ao realizar o estudo sobre uma encenação também temos o desafio de pensá-la, considerando que nossa concepção de encenação contemporânea é muito diferente de uma cena dos anos (19)80, momento da criação e encenação de *O percevejo*, e mais distinta das noções e percepções sobre encenação quando Maiakóvski escreveu o texto. Mas uma coisa é certa: a encenação ou representação cênica sempre será no presente, como apontava um dos grandes nomes da “arte da encenação teatral” do século XX, Vsévolod Meyerhold, tema de uma bela biografia de Gérard Abensour, que traz a reprodução de importantes considerações desse artista, como a seguinte:

Uma representação teatral não conhece nem “ontem” nem “amanhã”. O teatro é arte do presente, da hora, do minuto, do segundo. Para o teatro, “ontem” é o relato, a tradição, a lenda, o texto; “amanhã” são os sonhos do artista. Mas a sua verdade é unicamente “hoje”. O poeta, o músico podem trabalhar para os leitores, para ouvintes futuros... Para o ator, estes sonhos não têm sentido. A sua arte existe enquanto ele respira, enquanto sua voz vibra, os seus músculos se esticam para jogar, enquanto a sala o ouve retendo a sua própria respiração. É por isso que o teatro é por excelência, a arte do presente. Quando um teatro respira o ar de seu tempo, ele pode tornar-se o grande teatro da sua época mesmo quando ele encena Shakespeare ou Púschkin. Um teatro que não respira o ar de seu tempo é um anacronismo, mesmo se ele põe em cena a atualidade¹⁰⁰.

A proposta deste segundo Ato é tomar o processo de adaptação do texto, o processo criativo da encenação, procurando delinear qual foi o caminho percorrido para criar o roteiro e depois para colocá-lo em cena. Afinal, encenar um texto teatral não é simplesmente lê-lo e transpô-lo para o palco, há um longo processo criativo e uma preparação intensa, que envolvem o diretor e aqueles que respondem pela encenação, passando por figurinista, iluminador até os atores.

Por meio de várias fontes podemos notar que Luís Antonio e todo o grupo convidado para fazer a adaptação de *O percevejo*, realizaram estudos e pesquisas para a leitura do texto e depois para a criação do roteiro. O objetivo é analisar um pouco desse processo a partir do “bem feito programa” da peça, que traz muitos indícios sobre o trabalho realizado; do caderno de direção de Luís Antonio; do roteiro de adaptação; das

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 222-232.

¹⁰⁰ ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold, ou, a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.19.

falas de nossos entrevistados; do próprio texto, que se torna livro; e de outros tantos registros.

Algumas discussões são importantes tanto para a análise quanto para a compreensão do que propomos realizar, pois, de certa forma estão interligadas, a começar pela ideia de encenação, que precisamos elucidar. E se temos uma encenação, isso tem a ver, por um lado, com o surgimento de um novo ou outro sujeito do fazer teatral, o encenador ou diretor teatral. Qual então é a sua função? Como apreender o trabalho realizado pelo diretor e sua equipe? A crítica genética ou a genética teatral daria conta da efemeridade que apresenta a encenação?

ENCENAÇÃO

Ao adentrar o processo de adaptação do texto teatral *O percevejo*, realizado por Luís Antonio e um grupo de artistas brasileiros, nos esbarramos com um termo muito usual no teatro, talvez também a parte mais interessante da prática teatral, a encenação, ainda pouco estudada e explorada pelos pesquisadores diante do privilégio dado à dramaturgia, assim como aos dramaturgos.

Em um primeiro momento, tivemos um pouco de dificuldade de compreender a complexidade que envolve a encenação e sua definição, principalmente, se a pensarmos na contemporaneidade, em que temos uma multiplicidade de práticas teatrais tanto no Brasil como no exterior. A princípio, procuramos mapear alguns estudos sobre a história da encenação, buscando identificar quando realmente começamos a utilizar esse termo para tratar da representação e quais são as implicações ligadas a essa inovação, bem como suas principais discussões.

Mas antes mesmo de nos debruçarmos sobre estudos específicos sobre encenação, como o de Patrice Pavis, *A encenação contemporânea*, focalizamos algumas leituras e conhecimentos prévios ligados ao campo teatral russo das primeiras décadas do século XX (ou das últimas décadas do século XIX). É nesse ambiente que foi escrito e encenado pela primeira vez *O percevejo*; naquele contexto, encontramos dois grandes inovadores da cena teatral, responsáveis de certa maneira pela renovação teatral que buscava maior autonomia para a fabricação teatral, são eles Stalinislavski e Meyerhold, entre outros.

Meyerhold pode se enquadrar perfeitamente naquele ditado popular, “o aluno supera o mestre”. Ele foi formado inicialmente por Stanislavski com quem trabalhou

por anos, depois rompe com algumas ideias e princípios ligados ao teatro e vigentes à época, assim como com seu mestre Stalinislavski¹⁰¹, se tornando realmente um grande nome nessa arte. Suas formulações estão difundidas e quando ouvirem falar em “teatro da convenção”, “novo drama”, “outubro teatral”, “biomecânica”, saibam que foram expressões criadas por Meyerhold na busca pela construção de uma nova prática teatral, que rompesse com velhos princípios e se alinhasse às inovações propostas pelas vanguardas artísticas, primeiramente com o simbolismo e, posteriormente, com o cubo-futurismo.

Meyerhold é um dos nomes que podemos tomar como referência para a discussão sobre a encenação. A riqueza de sua contribuição é vista de várias perspectivas, como podemos notar na seguinte consideração de Gérard Abensour:

De um lado os detratores, para quem Meierhold é um espírito destruidor, um terrorista, o ditador da cena convencido de ser o único a deter a verdade ou, para falar como Molotov, um homem que “quer ser original a todo custo”. De outro os turiferários, que salientam o fato de que ele procedeu a uma verdadeira revolução na arte de teatro ao fazer do espetáculo teatral o elemento de um diálogo entre homem contemporâneo e esse nó de emoções, de conhecimentos e de paixões que constitui a singularidade de um escritor. Ao lado de Stanislávski, mas diferente dele, Meierhold é o *inventor da encenação* de cujo conceito ele contribuiu para elaborar, encarnando-o ao mesmo tempo¹⁰².

Mas sobre o que realmente incidiam as inovações desse “inventor da encenação”? Uma delas está ligada à uma concepção de organização do trabalho realizado em conjunto para a elaboração de uma representação cênica.

[...] o programa que seguirá fielmente durante toda a vida: a associação de todos os artistas, do pintor ao ator, passando pelo figurinista e pelo adrecista, porém sob a direção do “autor do espetáculo” – esse “artista do futuro” cuja tarefa é inflamar o público para fazê-lo um construtor entusiasta da sociedade futura”¹⁰³.

Podemos notar que o que estava em pauta era uma maior autonomia quanto à fabricação de um espetáculo teatral, ou seja, a reivindicação de um reconhecimento de autoria sobre essa realização. Mas também era importante a concepção de Meyerhold

¹⁰¹ Consultar: GUINSBURG, Jacó. *Stalinislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁰² ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold, ou, a invenção da encenação, op. cit.*, p. 627.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 220.

sobre a encenação enquanto um espaço de reafirmação e de questionamentos políticos e sociais:

Cada encenação era para ele a ocasião de tomar partido, de falar com uma voz forte e de resolver os conflitos, aparentemente insolúveis, que prendem os homens em suas redes e os impedem de atingir sua estatura de seres livres. Por trás da fachada de um jogo estético, cada encenação é uma ascese condutora na busca da verdade¹⁰⁴.

O posicionamento político e social que atravessa sua produção teatral foram um dos motivos que levou-o a se tornar um elemento subversivo e perigoso frente aos olhos do governo soviético. Condenado e fuzilado em 1940, Meyerhold foi mais uma vítima do regime que ele, assim como outros artistas, tantas vezes defendeu com a chegada da revolução russa.

Mas a principal referência, que nos ajudou a compreender a encenação e suas diferentes concepções e faces, foi o estudo de Patrice Pavis. Em sua obra de fôlego, o autor abrange desde a definição do termo encenação, (re)construindo um histórico, passando por suas diferentes apreensões em cada cultura, principalmente, a francesa e a norte-americana; a importância e o lugar da cenografia na França; a utilização das mídias; a produção teatral em outras culturas; o trabalho com os textos ditos “clássicos” e contemporâneos; a desconstrução da encenação e o investigação de outras possibilidades; e a avaliação dos rumos da encenação na contemporaneidade.

Tomando a obra *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*, procuramos nos deter mais no que foi relatado sobre a “origem e teoria” da encenação. Logo nas primeiras páginas do primeiro capítulo, o autor indica essa nova invenção e como ela está ligada a certas correntes artísticas:

Temos sempre “colocado” as coisas no palco com um certo sistema, mas não é senão com o advento do naturalismo, em seguida com o simbolismo, que a encenação tornou-se mais do que uma técnica: uma arte em si, às vezes até destacada do texto, uma prática cênica à procura de suas próprias leis¹⁰⁵.

Patrice Pavis ainda destaca que “[...] uma função nova, estrito senso, mas que é antiga, na medida em que sempre houve – e isso a partir dos gregos – uma pessoa encarregada

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 628.

¹⁰⁵ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 1.

de cuidar da organização material da representação”¹⁰⁶. Esta pessoa é o encenador e posteriormente o diretor teatral, contudo, cabe destacar que a encenação “[...] é conceito novo, mesmo que em todas as épocas se tenha podido estudar a maneira específica pela qual os elementos da representação eram combinados e interpretados”¹⁰⁷.

A encenação possui denominações e sentidos diferentes nas diferentes práticas teatrais de cada país e cultura, e isso com certeza se intensificou com a passar dos anos e com o aperfeiçoamento e inovações, como Pavis salienta ao longo de todo o livro. No entanto, há um termo muito em moda na contemporaneidade que vez ou outra acaba sendo confundido com encenação, mas que tem um sentido diferente, que é o de *performance*, segundo o Pavis, é:

Prudente sempre verificar, em cada domínio linguístico e cultural, o sentido de todos esses termos, pois ele varia muito de uma língua para outra. A *performance* no sentido francês nada tem a ver com o sentido habitual da palavra em inglês, especialmente intraduzível no francês. Quanto ao termo encenação, que em francês designa o conjunto e o funcionamento da representação, em inglês limita-se ao ambiente visual da cenografia e dos objetos: “Ele é utilizado para descrever o papel do encenador ao contar uma história; seu modo de arranjar os objetos e as cenografias que o cenógrafo forneceu-lhe para criar o ambiente desejado”¹⁰⁸.

A fim de nos mostrar a distinção das práticas, das denominações e sentidos que remetam ao exercício da representação, o autor francês dedica um capítulo exclusivamente para mostrar a diferença entre a “dupla instável” - encenação e *performance*.

Quanto à palavra francesa *mise-en-scène* (encenação), não é absolutamente o equivalente de *performance*. Designa, a partir do século XIX, a passagem do texto para o palco, da escrita para a atuação, “*from page to stage*” (da página para o palco), como se diz lindamente em inglês. O sentido implícito, portanto, é muito distinto do de *performance*. Bem entendido: a noção de encenação, do mesmo modo, existe em inglês: quando não se diz “*mise-en-scène*”, fala-se de *production*, ou então utilizam-se os verbos *to stage*, *to direct a play*. *Production* insiste na fabricação técnica do objeto teatral. *To stage*, *to direct* são termos também eles performáticos, como o de *performance*. *To stage* indica a ideia de dispor, de colocar no palco, enquanto *to direct* não é somente dirigir o ator, é dirigir igualmente o autor e a obra para uma certa direção. Na França, no entanto, a noção de encenação evoca, em primeiro lugar, para além da localização dos cenários no palco, a passagem do texto para o palco, depois a oposição

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, op. cit., p. 2.

¹⁰⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 5.

¹⁰⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 5.

do visual ao textual, e, finalmente, o sistema semiótico de sentido que a representação veicula implicitamente¹⁰⁹.

Esse pequeno fragmento sobre o termo encenação é, para nós, a abertura para pensarmos o papel e a importância do ensaiador, depois do encenador e diretor teatral, dentro do fazer teatral, implicando mudanças no modo de conceber e de produzir um espetáculo, que está muito além da questão da disputa pela autoria.

ENCENADOR E/OU DIRETOR TEATRAL

Ao focalizarmos o surgimento da encenação, é preciso também refletirmos sobre a forma como o trabalho do diretor vai adquirindo autonomia e importância para a arte teatral. Quais seriam, então, sua função e seu lugar nessa nova concepção de produção teatral? No *Dicionário de teatro brasileiro*, organizado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, encontramos no verbete encenador, o seguinte:

O encenador é o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia. Responsável pela opção estética do espetáculo, o trabalho do encenador se caracteriza por um amplo domínio de todos os signos que constituem a encenação: texto, espaço, atuação, iluminação, sonoplastia, tempo etc. Animador de um projeto cultural de curto, médio e longo prazo, cabe igualmente ao encenador selecionar e julgar as ações dos membros da equipe técnica e artística adequando suas iniciativas à pesquisa por uma linguagem cênica única em relação aos diversos discursos criadores. É sua função ainda discutir, refletir e implementar medidas adequadas à produção material do espetáculo¹¹⁰.

Cabe destacar que no verbete ‘diretor’, termo usualmente utilizado para a pessoa responsável por essas ações (e por isso que, ao longo do texto, utilizaremos o termo diretor no lugar de encenador), há a indicação para consultar o verbete ‘encenador’ escrito por Walter Lima de Torres, no qual o autor discute a relação entre os dois termos.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 44-45.

¹¹⁰ TORRES, Walter Lima. Encenador. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op.cit., p. 123.

O termo *encenador* vem a ser a tradução direta do seu correspondente francês *metteur en scène*. Entretanto, junto aos práticos do teatro, à crítica especializada e ao público, o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício, como foi descrito acima, é o de *diretor teatral*. Já se depara com o problema Yan Michalski [...], ao explicitar as nuances sobre os termos *direção* e *encenação*, o primeiro sugerindo uma prática mais impositiva, autoritária e executiva, e o segundo deixando transparecer mais fortemente a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena¹¹¹.

Em outro momento, em um artigo para a revista acadêmica *Urdimento*, intitulado “O que é direção teatral?”, Walter Lima Torres diferencia as práticas e as funções do ensaiador, do diretor teatral e do encenador, considerando as especificidades de cada momento histórico e também o seu desenvolvimento no teatro brasileiro. Chama a atenção para o fato de que a denominação *encenador* não dá conta da quantidade de atividades e do modo como elas são desenvolvidas na cena contemporânea.

Vale destacar outra consideração de Walter Lima Torres sobre as especificidades do trabalho do encenador dentro da montagem de um espetáculo:

O encenador concentra em si diversas funções criativas, estando presente em todas as etapas do processo criativo da cena (roteiro, luz, figurino som, etc.) fazendo convergir para sua pessoa uma espécie de ponto de encontro ou intercessão dos demais agentes criativos e práticos da cena. Naturalmente, esse procedimento pode perpetuar uma cena excessivamente personalizada, centrada na figura do encenador, uma vez que ele passa a ser o referente que subjaz à encenação. Passa-se assim de uma experiência textocêntrica para uma experiência cenocrática¹¹².

Ao nos debruçarmos sobre o lugar e papel do diretor teatral, estamos fazendo um esforço de descolar o foco do texto e do dramaturgo para a cena e o encenador. Walter Lima e outros autores evidenciam que a partir do fim do século XIX e início do XX, ocorre uma grande mudança na concepção do trabalho do diretor. Como confirma Luiz Humberto, historiador e diretor teatral:

O diretor de peça teatral também foi se adequando às necessidades do tempo de modo a se transformar. Sabe-se que os estudiosos de teatro, no século XIX, sublinham a importância do trabalho do “ensaiador” e do “diretor”, mas apontam também que os cem anos seguintes

¹¹¹ *Idem, ibidem.*

¹¹² TORRES NETO, Walter Lima. O que é direção teatral? *Urdimento*, nº 09, 2007, p. 119.

transformariam este ofício de dirigir peças, tanto que alguns estudiosos passaram a usar a terminologia “encenador” para nomear o ofício daquele que coordena/dirige/concebe um espetáculo teatral¹¹³.

Luiz Humberto Martins Arantes, pesquisador da obra de Jorge Andrade, ao considerar as contribuições do encenador em atribuir outros usos e sentidos para os textos encenados, propõe o exercício de analisarmos como diferentes diretores teatrais trabalharam com os mais diversos textos de Jorge Andrade ao longo de décadas. De acordo com autor, “[...] acompanhar a relação de Jorge Andrade com seus diretores, bem como os resultados cênicos advindos, torna-se significativo, pois permite notar a emergência de um novo vocábulo no teatro brasileiro: o encenador”¹¹⁴.

Outro texto importante e referencial para nós é o de Gláucio Machado Santos, intitulado *Por uma dramaturgia do encenador: aspectos evolutivos e esboços conceituais*, no qual o autor relata algumas das suas experiências de pesquisa e como estas “[...] sugerem o alargamento da ideia de encenação e indicam a necessidade de incorporação dos pressupostos e ditames do termo dramaturgia ao trabalho do encenador, ou diretor teatral”¹¹⁵, propondo uma “revisão histórica” que abrange desde os cultos da antiguidades, às encenações contemporâneas.

A questão do diretor/encenador também é o tema da dissertação de Camila Maria Bueno Souza, intitulada *Ziembinski – O encenador dos tempos modernos: a construção da sua trajetória por meio da crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1969)*. O sujeito de sua análise é o polonês Ziembinski, considerado o grande inovador, principalmente pela montagem de *Vestido de noiva*, reputada por seus aspectos dramáticos e cênicos como o marco do moderno teatro brasileiro. Naquele momento, saltam aos olhos da crítica não só a figura do dramaturgo Nelson Rodrigues, mas também a do encenador Ziembinski, fato ressaltado por Walter Lima Torres em seu artigo sobre as experiências no teatro brasileiro, essa “reinvidicação” quanto à função de diretor.

¹¹³ ARANTES, Luiz Humberto Martins. Do primado do texto à ideia de autonomia cênica: os diretores de Jorge Andrade. In: PARANHOS, Kátia R.; LIMA, Evelyn Furquim W.; COLLAÇO, Vera. *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 91.

¹¹⁴ ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Do primado do texto à ideia de autonomia cênica: os diretores de Jorge Andrade, op. cit.*, p. 108.

¹¹⁵ SANTOS, Gláucio Machado. Por uma dramaturgia do encenador: aspectos evolutivos e esboços conceituais. In: PARANHOS, Kátia R.; LIMA, Evelyn Furquim W.; COLLAÇO, Vera. *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 111.

Camila analisa como a crítica ajuda a construir o mito Ziembinski como o pai da encenação moderna brasileira e, para isso, elege os escritos do crítico Décio de Almeida Prado, mostrando como ele fazendo duras restrições ao encenador, contribui para construir esse lugar de destaque do encenador polonês. A autora estuda a produção do encenador no Brasil, mostrando como seu trabalho trouxe inovações e contribuições para nossa cena, considerando que:

A figura do encenador, como protagonista do meio cênico, é uma das principais características do teatro moderno. A importância dessa função surgiu na Alemanha no final do século XIX, com Chronégk, cujo método foi aperfeiçoado pelo russo Stanislávski, que desenvolveu práticas de produção sob a coordenação do diretor, na busca de dotar o espetáculo de coerência e unidade. Na concepção do teatro moderno, o diretor, por vezes, tornava-se coautor da produção, pelo que agregava ao espetáculo. Com a produção de *Vestido de noiva*, o Brasil atualizava seu teatro conforme as correntes em vigor na Europa, tanto no que concernia a estética, quanto na inserção da importância do encenador dentro da cena nacional¹¹⁶.

Desse modo, nossa intenção é pensar como Luís Antonio Martinez Corrêa, enquanto diretor de *O percevejo*, organiza seu trabalho juntamente com os demais membros que dão vida a essa encenação. Então, o que mobilizaram para criá-la? Será que é visível a centralidade de Luís em acompanhar tudo que é criado por todos?

CRÍTICA GENÉTICA E GENÉTICA TEATRAL

Ao ler um livro, ao observar uma tela, ao escutar uma música, ao assistir um filme ou uma peça teatral não sabemos quais foram as escolhas, os caminhos e os percursos trilhados até se chegar aquele formato final. “O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos, surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações”¹¹⁷, então, o que poderia ter influenciado o(s) autor(es) daquela obra de arte? Isso é perceptível em sua obra? O processo de construção tem influência sobre o artefato final?

¹¹⁶ SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski – O encenador dos tempos modernos: a construção da sua trajetória por meio da crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1969)* 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014, p. 85.

¹¹⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998, p. 25.

A crítica genética tenta pensar essas questões, uma espécie de (re)constituição da gênese de uma obra¹¹⁸, as sobras e restos daquilo que não constituiu a obra, aquilo que talvez fosse considerado desnecessário, mas que nos permite visualizar como é denso o processo de criação de uma obra de arte independentemente de sua face, pois, “a obra não é, mas *vai se tornando*, processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”¹¹⁹. Que outras leituras da obra esses vestígios, que não aparecem na obra final, nos permitem fazer? Tendo em vista que uma obra pode ser lida como um “gesto inacabado”, em alusão ao título de um dos trabalhos de Cecília Almeida Salles, renomada pesquisadora desse tema de estudo no Brasil.

Tomamos primeiramente as reflexões no campo da teoria literária, de onde surgiu o interesse por pesquisar os percursos de criação literária. Escreve Cecília Salles: “[...] a crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista”¹²⁰. Sendo assim, os principais vestígios investigados foram os manuscritos, depois o estudo também passou a observar outros objetos artísticos para além do texto, sendo necessário repensar o termo manuscrito.

Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária¹²¹.

São os “documentos de processo” que nos permitem visualizar e compreender a trajetória de construção de um artefato artístico, mas em relação à encenação teatral, quais seriam esses documentos? Uma vez identificados, outras questões são norteadoras, como: “o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?”¹²²

¹¹⁸ “A Crítica Genética é, sob essa perspectiva, um estudo do tempo da criação, dando a seu objeto uma dimensão histórica, em seu aspecto processual. Trata-se de um estudo que se depara com um labirinto no tempo, onde tudo é possível: paradoxos e coerências convivem ao longo do processo criativo”. SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 53.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 26.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 20-21.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 68.

Em artigo intitulado “Por uma genética teatral: premissas e desafios”, as pesquisadoras Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor, trazem a discussão dos estudos sobre processo criativo para o campo do teatro e principalmente da encenação.

Os pesquisadores encontram procedimentos e questionamentos que são, desde muito tempo, os dos artistas: como anotar e transmitir tais processos de criação ao mesmo tempo íntimos e públicos? Como conservar práticas que implicam e engendram objetos ou efeitos materialmente tão diferentes? Como memorizar uma arte tão efêmera?¹²³

As pesquisadoras mostram como a questão da crítica genética passou a ser utilizada para pensar outros objetos além dos literários, e em que implicou essa ampliação.

Desde o fim dos anos 1980, o objeto da crítica genética se diversificou: ela se interessa pela arquitetura, pelas escritas científicas, pelas artes plásticas, pelo cinema. Seu método se tornou ao mesmo tempo flexível e preciso. Sem abandonar a *base teórica* inicial, ela foi levada a adaptar suas ferramentas a esses novos campos da criação. [...] Contra as teorias do talento e o culto ao mistério da criação, trata-se de descobrir as etapas de trabalho. Contra a teoria da obra acabada, trata-se de mais instável, mais surpreendente e mais complexo que aquilo que os modos de análise sugeriam¹²⁴.

O texto de pouco mais de vinte páginas nos faz pensar nos desafios ao empregar a crítica genética a um objeto que por si só apresenta dificuldades devido ao caráter efêmero, que tem um “processo diferentemente complexo” e que nos leva a considerar não só “[...] corpos e vozes, mas um espaço, sons, luzes, a captar uma produção efêmera, recriada diferentemente em cada apresentação”¹²⁵.

Na busca pela “dimensão de gênese”, mergulhamos nos ditos “arquivos genéticos”, tendo que enfrentar até mesmo a sua falta, e é nesse sentido que as pesquisadoras se reportam à “pobreza” e à “modéstia” de alguns empreendimentos artísticos. Na pesquisa, encontraram documentos que:

¹²³ GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, maio/ago., 2013, p. 381.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 382.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 384-385.

Concernem à cenografia (pedidos, amostras, faturas de materiais), o elenco (listas de atores contratados, contratos, recibos), o número e a duração dos ensaios (*plannings*), o número e a duração das apresentações, as turnês e as reapresentações eventuais¹²⁶.

Alguns dos aspectos citados foram mencionados em relação à encenação de *O percevejo*, quando no Ato I apresentamos e analisamos a nota diária que era veiculada no *Jornal do Brasil*, ressaltávamos principalmente esse modo de produzir, o número de apresentações semanais e a sua duração, as turnês internacionais e depois, a temporada de São Paulo, um de nossos temas (Ato IV), por meio da análise das críticas.

Cenografia, elenco, ensaios e tantos outros detalhes de uma encenação coletados pelas pesquisadoras, podem ser visualizados por meio do que sobrou dos seus registros, como, por exemplo, o programa da peça, mas principalmente pelo caderno de direção de Luís Antonio Martinez Corrêa, no qual nos deteremos adiante. Nele, podemos encontrar a organização do elenco, a quantidade de ensaios e o modo como eram realizados, a forma como eram divididas as tarefas, e nessa exploração observamos o que as autoras afirmam na seguinte passagem:

Essas novas explorações não tiveram como efeito negar o papel específico do autor nem o do diretor, onde eles existem, mas compreender melhor esse papel: como se manifesta a acuidade artística pela qual um espetáculo encontra sua forma? Como ela se divide entre todos os envolvidos: aqueles que assinam suas intervenções e cujos nomes estão no programa e que permanecem anônimos? Como se dividem as responsabilidades? A abordagem genética, mais próxima do trabalho, permite relativizar a repartição oficial dos papéis, reduzir alguns clichês¹²⁷.

Quanto à “repartição oficial de papéis”, o caderno de direção de Luís Antonio muito nos ajuda para perceber e entender como ele e o grupo se organizaram durante o processo de criação da encenação de *O percevejo*, quais as funções que cada um desempenhava. Entretanto, algo bastante importante é pensar a figura do diretor, como no fragmento abaixo:

Ao estudo genético do conjunto das encenações elaboradas a partir de um mesmo texto, deveria logo poder-se acrescentar o estudo do conjunto dos espetáculos de um mesmo diretor. Nesse segundo caso, é no início da produção cênica que o texto muda de função: a escolha de uma peça se inscreve em um procedimento preexistente que é o do diretor; a peça vem responder à busca de um elemento cristalizador,

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 388.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 389.

vem ajustar-se a uma matriz anterior de formas, de ideias e de imagens. Cada vez mais frequente, na atualidade, o diretor fabrica ou faz fabricar um texto correspondente a seu projeto, às vezes a partir de uma base existente¹²⁸.

Em nosso caso foi e é fundamental voltar para Luís Antonio, retomando algumas de suas encenações como fizemos no Ato I. Afinal, o texto “muda de função”, pois o diretor coloca em palco toda a experiência adquirida ao longo de anos de trabalho, buscando “fabricar um texto correspondente a seu projeto” e trabalhando sempre com essa ideia de grupo, uma de suas matrizes.

CADERNO DE DIREÇÃO

Uma preocupação em especial nos assalta ao tomar o caderno de direção de Luís Antonio Martinez Corrêa referente à encenação de *O percevejo*, a de como ler e analisar esse “documento de processo”. Quais aspectos devem ser mais explorados? Quais procedimentos e cuidados a serem utilizados?

O caderno de direção faz parte do acervo que compõe o arquivo Martinez Corrêa sob a guarda da FUNARTE, ele (o caderno) apresenta-se com sérias deteriorações, geradas nos percalços que o acervo do diretor sofreu até chegar a presente instituição e, por outro lado, pela falta de tratamento de conservação, o que dificulta ainda mais o trabalho com o material. O arquivo Martinez Corrêa faz parte do que a FUNARTE chama de arquivo privado¹²⁹, para o qual existe uma política de acesso e reprodução diferenciada, assim, o pesquisador tem que lidar com algumas exigências inesperadas. Em nosso caso, fomos surpreendidos com o fato de que todo material, exceto o fotográfico, não é reproduzido pela instituição e nem pode ser retirado para essa finalidade, assim como outros materiais de arquivos de outro caráter.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 391.

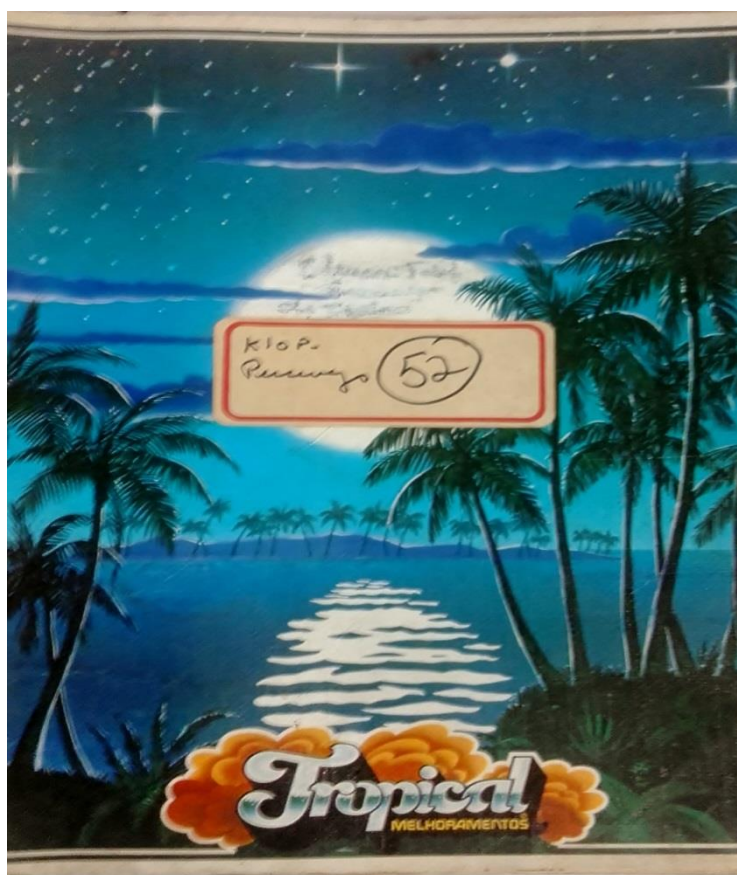
¹²⁹ Segundo a instituição, arquivo privado: “É constituído de personalidades ligadas, sobretudo, às artes cênicas. Parte dos arquivos é de procedência institucional porque é originária do Projeto Nacional das Artes Cênicas, ocorrido entre final dos anos 1970 e o ano de 1987, realizado pelas instituições extintas, o Serviço Nacional de Teatro (SNT, 1937-1979), o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen, 1981-1987) e a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen, 1987-1990). Outros arquivos foram adquiridos por meio de doações espontâneas, feitas pelas famílias dos artistas ou pelo titular; e também há um universo obtido por compra. O Cedoc detém a guarda, entre outros, dos acervos da Família Oduvaldo Vianna, Walter Pinto, João Labanca e Pascoal Carlos Magno.” Centro de Documentação e Informação em Arte. *Política de aquisição e desenvolvimento de acervos de arte e cultura*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014, p. 17-18.

A única opção de reprodução é o registro fotográfico do material, tomando todos os cuidados para isso, mas essa reprodução nem sempre fica com uma boa qualidade, pois exige técnicas que, às vezes, o pesquisador não tem domínio, mas mesmo assim, na hora da pesquisa tenta fazer da melhor forma possível. Esse é mais um fator de complicação para a análise desses registros que nem sempre ficam do modo desejado.

O caderno de direção de *O percevejo* é um caderno escolar, capa normal (diferente das capas de outros cadernos que existem no acervo do diretor, algumas delas contendo colagens), com arame e folhas pautadas; grande parte está escrito com canetas coloridas e poucas a lápis; as folhas amareladas pelo tempo contêm manchas escuras, as bordas estão mofadas, e em algumas folhas, que aparentam ter sido molhadas, a tinta borrou e o conteúdo não está identificável.

O arquivo pessoal de Luís Antonio contém mais de quatro mil documentos; consultando o inventário do arquivo constata-se que ele foi organizado em caixas e pastas, divididos em duas séries: 1- Série “Acervo Ordenado” e 2- Série “Documentos Avulsos”. O caderno de direção está localizado na primeira série, na caixa 38, pasta 52. Em sua capa há a seguinte identificação: “KLOP – Percevejo 52”, como pode ser notado na imagem a seguir:

Imagem 5: Capa do caderno de direção¹³⁰



¹³⁰ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa. CEDOC/FUNARTE-RJ.

Olhando a simplicidade deste registro, nem imaginamos a quantidade de riquezas e de detalhes que podemos descobrir em seu conteúdo. Ao abrir o caderno, nos deparamos na primeira página com uma lista de nomes de um lado, e do outro, uma lista com números, que parecem ser os telefones de cada uma dessas pessoas, cujos nomes estão reproduzidos como foram escritos por Luis Antonio: camarada Dedé, Helio, Breno, Marcelo, Nelly, Scarlett, Edgard, Juanita, Ney, M. Inês, Maurício, Thelma, Catarina, Edith/Marga, Denise, Hermes, Ovídio, Úrsula, Anna. Além disso, no final da página e entre as duas listas, há um carimbo com a designação “KLOP”, feito talvez para a produtora que Luís Antonio e o grupo criaram para realizar a encenação.

A produtora era chamada Klop Produções Ltda, com sede à Rua Barata Ribeiro, 391, sala 602, em Copacabana, como consta de vários documentos do acervo de Luís. Segundo Ney Costa Santos:

Nós para montarmos o espetáculo tivemos que abrir uma firma, Klop produções (risos), até hoje eu tenho o contrato, Klop quer dizer percevejo, fomos sócios, tivemos que registrar o texto na SBAT, pode ser que lá ainda tenha o roteiro¹³¹.

Percebemos ao ler o caderno, que esse carimbo foi feito nesta primeira página posteriormente, pois Luís Antonio, em meio as anotações de possíveis coisas a serem feitas, escreve “logótipo KLOP”, sendo que a última palavra está desenhada como aparece no carimbo, assim como em diferentes partes do caderno.

A primeira vez que nos deparamos com esse material, que nos colocamos o desafio de analisá-lo, logo nos lembramos dos versos da música “Futuros amantes” de Chico Buarque: “Sábios em vão / Tentarão decifrar / O eco de antigas palavras / Fragmentos de cartas, poemas/ Mentiras, retratos / Vestígios de estranha civilização”¹³². Como é difícil a tarefa de tentar decifrar a caligrafia de Luís Antonio e seus escritos, juntar os fragmentos, lidar com os borrões, as rasuras (como interpretá-las?), a má qualidade do material e a pouca experiência com esse tipo de registro.

Deste modo, tentamos olhar para alguns aspectos que consideramos interessantes e importantes como a criação das cenas, dos cenários, a forma como Luís Antonio dividia o trabalho de produção com os demais colegas e quem eram essas pessoas. A quantidade de detalhes que são mobilizados para fabricar essa encenação e como ele, enquanto diretor, pensa essa encenação e procura acompanhar cada passo de

¹³¹ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

¹³² BUARQUE, Chico. Álbum *Paratodos*, RCA, 1993.

toda a sua construção, desde os elementos do cenário à confecção do programa da peça. Como esse material contém deteriorações, há partes que não são compreensíveis, sendo assim, nesta pesquisa, focalizamos algumas passagens que são passíveis de análise, reproduzindo aqui algumas delas.

Luís Antonio dedica várias páginas deste caderno para pensar a construção das cenas do espetáculo, nelas estão denominados os personagens e seus possíveis atores, há sempre esboços com os lugares que cada um deve estar em cena e no cenário. Uma dessas cenas, que aparece logo na página com os nomes descrita acima, é a cena três, “O casamento vermelho”; neste primeiro momento, o diretor dedica três páginas para pensá-la, temos os personagens e os nomes de alguns atores, além disso, encontramos numa das páginas a descrição de um *ragtime*¹³³ só com os nomes dos personagens. A ideia de Luís era que na cena do casamento e/ou da festa existissem dois momentos com *ragtime*, indicados na descrição 1 - Prissípkin + Elzevira; Rosália Pávlovna + David O.; Padrinho + Madrinha; Convidado + Tes.; Ivan + Test. D. - e na descrição 2 - Prissípkin + Rosália P.; Elzevira + Padrinho; Madrinha + David O.; Convidado + Test.; Ivan + Bailarina.

Esse diálogo com o universo norte-americano parece não ter sido só em relação à música, mas também ao cinema, Helio Eichbauer e Ney Costa Santos¹³⁴ ressaltam ser uma imersão na cultura norte-americana do início do século XX. No período de pesquisa que o grupo realizou, eles ouviram várias músicas e principalmente assistiram a diversos filmes, tanto que no caderno há uma referência à película americana “Cidadão Kane”, de 1941.

Mas, voltando à cena 3, Luís projeta um pouco do cenário desta cena, na imagem a seguir, podemos notar um esboço do que seria a mesa da festa de casamento, alguns objetos, assim como as medidas.

¹³³ *Ragtime* é uma espécie de gênero musical de origem norte-americana, que se tornou popular entre fins do século XIX e início do XX, momento em que se passa a primeira parte da trama da peça (Rússia, 1929). Consultar: ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano. O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100008. Acesso em: 25/01/16.

¹³⁴ Sobre Luís: “[...] ele adorava música, adorava música, ele era assim dos anos (19)20, ele tinha uma coisa com os anos (19)20, gostava do expressionismo alemão, gostava da música americana dos anos (19)20, ele tinha uma cultura muita aberta”. SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

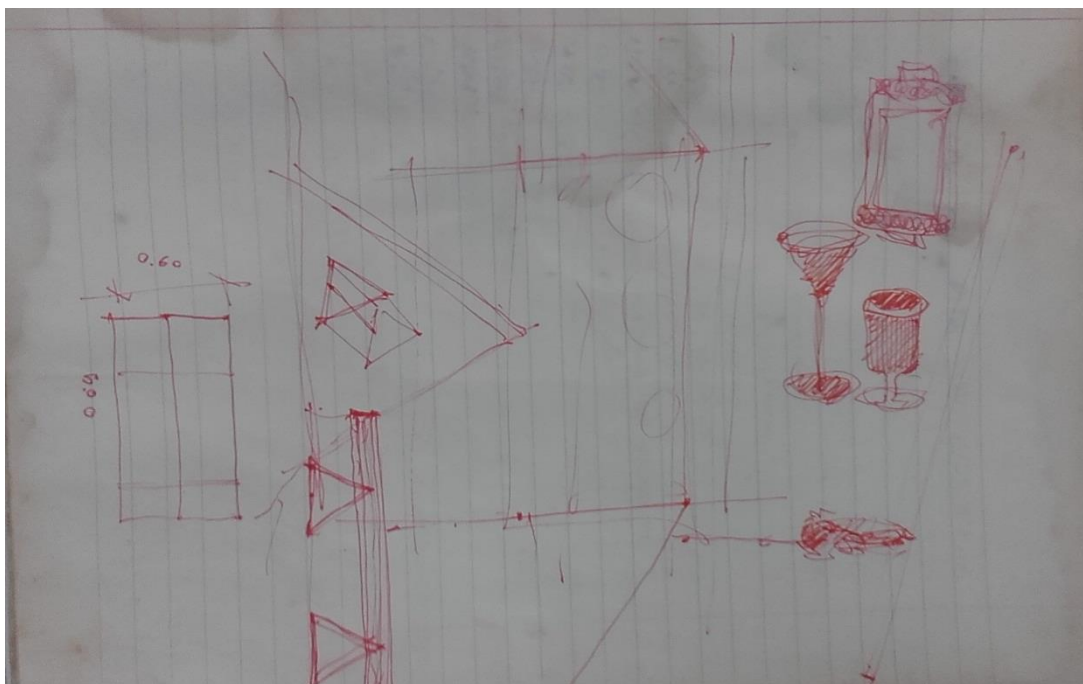


Imagem 6 : Esboço sobre a mesa da festa de casamento¹³⁵

Por meio do caderno de direção, percebemos que Luís Antonio se detém aos detalhes da elaboração da encenação; há várias anotações quanto aos objetos que comporiam o cenário e a própria caracterização dos personagens e das cenas como: “cronômetro”, “orquídea”, “dinheiro estranho”, “a carteira ~~preta~~ (a palavra está rasurada no escrito) tipo passaporte imitando crocodilo”, entre muitos outros que ainda mencionaremos.

Para além da cena 3, há uma intensa referência à construção da cena do prólogo, bem como de outras como, por exemplo, as que contam com recursos audiovisuais, evidenciando o quanto Luís Antonio e o grupo se dedicaram a essa “transação” com os recursos audiovisuais, como Ney Costa Santos comenta:

Desde o início ele tinha uma ideia de integração que já naquela época, hoje as pessoa falam tanto em transmídia, integração de mídia, na verdade ele sempre me disse: “eu quero produzir um filme que transcorrerá em alguns momentos do espetáculo, eu quero que você cuide disso”, mas até chegar à concepção desse filme foi um processo mais de estudos, estudo, estudo até inclusive chegarmos ao texto d’O *percevejo*, e aí sim começamos a trabalhar especificamente na adaptação, na leitura, pensar de forma teatral os caminhos tomados a partir de então, mas antes de chegar à leitura mesma d’O *percevejo* fomos por mil caminhos até desaguar ali¹³⁶.

¹³⁵ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

¹³⁶ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Após várias leituras do caderno e observações quanto a outras falas e escritos de Luís Antonio, atentamos aos termos que aparecem frequentemente e o que eles designam dentro da sua forma de pensar e de fazer teatro. São “as metáforas de trabalho” que o professor Narciso Telles, durante sua arguição ao nosso relatório de qualificação da presente dissertação, nos chamava a atenção. E uma das metáforas recorrentes de Luís Antonio é a palavra “transar”, para qual existem muitos registros no caderno, como: “transar com o maquinista”, “Dedé transar gravações”, “transar a cena o amor”.

Há várias listas no caderno sobre as gravações que deveriam ser realizadas para o espetáculo e que seriam utilizadas em diferentes momentos. Notamos certa preocupação com a “produção da fita p/ espetáculo”, que deveria conter “A- Efeitos” e “B- Gravações”, pois esta lista é sempre retomada. Os efeitos, no primeiro momento, são 18: “1. Batidas do coração; 2. Sirene de ambulância; 3. Sirene de incêndio; 4. Campainha de telefone; 5. Bip Bip de telégrafo; 6. Batidas em máquina de escrever; 7. Vento – furação; 8. Furacão; 9. Trovões; 10. Tempestade; 11. Respiração; 12. Taquicardia; 13. Buzinas de automóveis – tráfego congestionado; 14. Urros de elefante; 15. Rugidos de tigre; 16. Rugidos de leão; 17. Araras; 18. Macacos”.

Algumas gravações estão identificadas pela cena ou por quem deve executá-las, notem: “1. Texto da carta de Maiakóvski – Zé Celso; 2. Voz do ‘serviço de emergência’ da cena 2; 3. Narração do incêndio por Samuel Corrêa; 4. Vozes dos 9 repórteres – Casé, Robert, Suzana, L. Fernando, Hamilton, Patrícia, Evandro...; 5. ‘Solitude’ com Caetano; 6. ‘A marcha do tempo’, Caetano; 7. Play Back dos funcionários; 8. ‘Amor’ com Caetano”.

Sobre a carta de Maiakóvski, logo descobrimos no caderno que ela faz parte do prólogo da encenação criado por Luís Antonio e o grupo de adaptação. Trata-se da carta suicídio deixada pelo poeta, gravada pelo irmão do diretor, Zé Celso, como consta de seu depoimento referenciado no Ato I e nos tópicos 5, 6 e 8 da relação acima, em que estão referenciadas as músicas que compõem o espetáculo em diferentes cenas.

As constantes anotações sobre o prólogo por todo caderno talvez se devam ao fato de ser algo criado pelo diretor e sua equipe para a versão brasileira de *O percebejo*, uma parte adicionada ao texto original. Mais acréscimos podem ser encontrados em outros artefatos da encenação como o roteiro e o programa da peça.

As anotações nos mostram um pouco como esse prólogo foi sendo criado, Luís descreve-o com certos detalhes, primeiramente, remetendo a uma “introdução” com

acrobacias e, depois, segue descrevendo: “suicídio – filme; Motta – operário atira, filme; Chaves – fio de arame, o redondo cai; Entram todos de macacão caqui, trazem a faixa: ‘VIVA A REVOLUÇÃO SOVIÉTICA!’; Penduram a faixa; Vão para o giratório e vergam o arco, atiram e saem”. Essas indicações nos contam um pouco sobre como Luís pensava “transar” as cenas ao vivo com as cenas filmadas pelo próprio elenco, como por outros atores, e como ele também identifica até mesmo os figurinos (macacão caqui) dos atores (Motta e Chaves),

Luís continua seu exercício de pensar e criar essa cena e chega a fazer esboços dela. Confirmam:

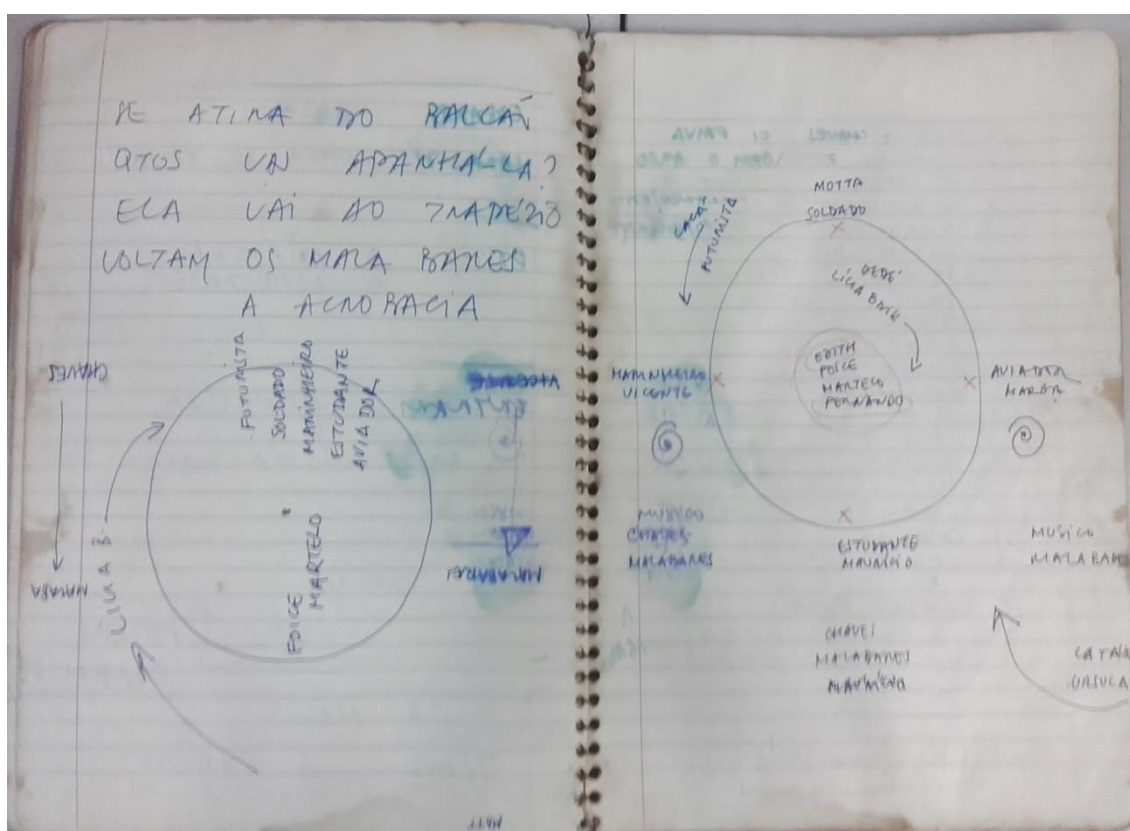


Imagem 7: Descrição sobre o prólogo¹³⁷

Esses desenhos são da parte giratória que teria no palco, em outra parte do caderno Luís escreve que deveria “estudar a parte mecânica da peça”. Na primeira página temos um círculo onde ele coloca os personagens: “Futurista, soldado, marinheiro, estudante, foice martelo”, de fora do círculo temos a disposição dos “malabares” e de “Lilia B.”.

¹³⁷ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

No segundo desenho, ele descreve essa cena de forma mais detalhada, notem que procura designar os atores para cada personagem. Fora do círculo: “Cacá futurista”, “Motta soldado”, “aviador Marga”, “estudante Maurício”, “Chaves Malabares”, “marinheiro Vicente”, ainda temos a anotação seguida de uma seta com os nomes das atrizes Catalina e Úrsula. Dentro do círculo temos Dedé como Lília Brik e no seu centro, a atriz Edith que levaria e representaria a foice e Fernando o martelo. Nos registros fotográficos podemos notar que esses dois objetos levados à cena pelos atores fazem alusão ao símbolo do socialismo.

Há várias menções a outras cenas como a da “caça ao percevejo”; Luís Antonio procura fazer um pequeno resumo de cada cena, pensando também no tempo de mudança entre elas, segundo suas projeções essas passagens durariam entre “4, 5 minutos”. Outra questão a ser ressaltada no caderno de direção é a forma como Luís vai designando as funções aos seus colegas de trabalho; ao mesmo tempo em que ele divide e define as tarefas, também as centraliza na figura do diretor com o controle do desenvolvimento de todo processo criativo¹³⁸.

Na entrevista realizada com Ney Costa Santos perguntamos como funcionava na prática o trabalho em grupo, como se organizavam, como dividiam as tarefas e ele nos disse o seguinte:

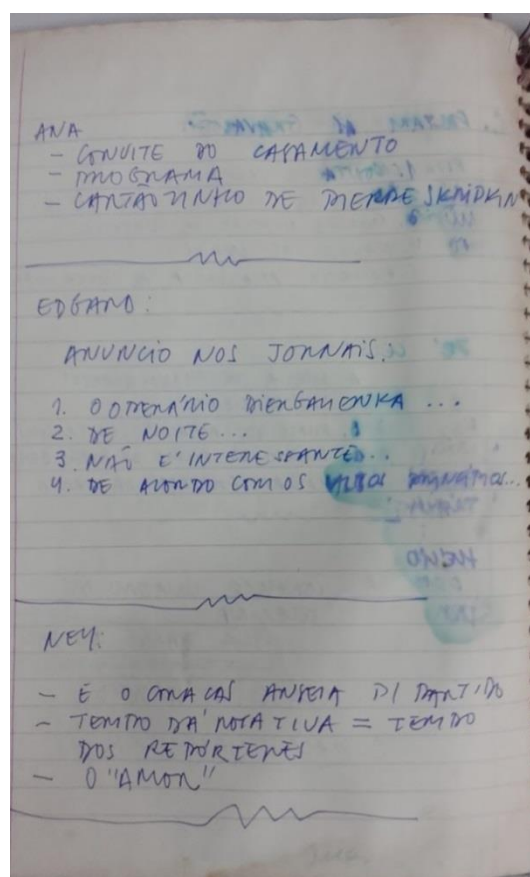
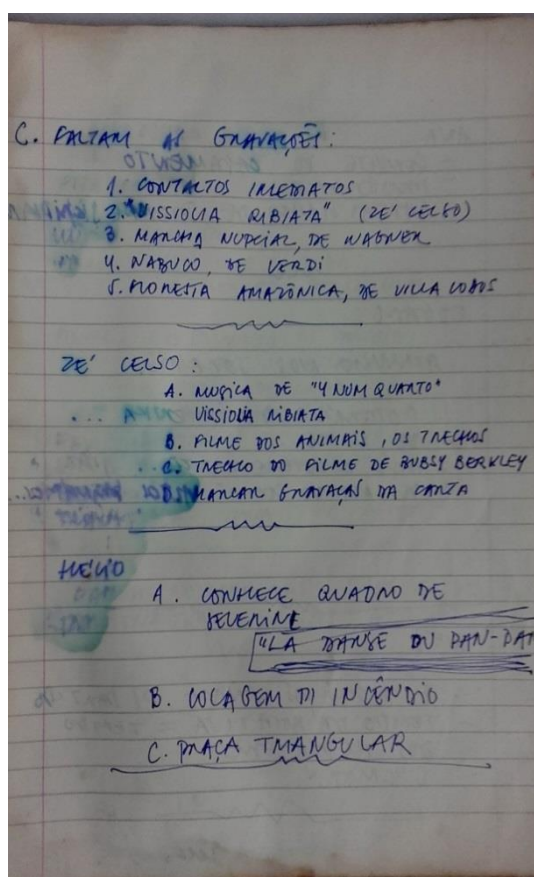
Enquanto grupo tivemos nessa fase de estudo, leitura, música, filme, depois quando nós começamos a pegar o texto as funções começaram a ficar mais definidas, eu, por exemplo, não tinha nenhuma atribuição, desejo, perspectiva de trabalhar como ator, mas o Maurício tinha, a Dedé tinha, o Motta tinha, o Fernando tinha, só eu e o Guel não; daí nós começamos a pensar o filme, que filme nós vamos fazer? Qual é o roteiro? Quais as circunstâncias? Aí começamos a ver os roteiros do Maiakóvski, adaptamos algumas coisas, começamos a criar o roteiro. A partir de determinado momento, o processo de feitura desse filme passou a ser como de cinema, criar um roteiro, levantar as condições de produção, quanto custa, como vai ser, quem faz o que, divisão de tarefa que é uma coisa inerente, no cinema você tem que atribuir funções porque tem esse aparato técnico, porque não adianta trabalhar em grupo, quem vai operar câmera tem que operar câmera, não pode

¹³⁸ Luís Antonio enquanto diretor tem e/ou apresenta uma relação de trabalho, uma forma de produzir que coloca em evidência a sua figura, seu modo de ver e fazer teatro, é perceptível a direção na construção da encenação de *O percevejo*. Cabe lembrar que nessa mesma conjuntura existiam outras formas e tipos de produção teatral, uma delas dita como mais democrática era a de criação coletiva advinda das experiências dos grupos teatrais que surgem na década de 1960 e 1970, o próprio Luís realizou algumas experiências de criação coletiva com o grupo Pão e Circo. Hoje, essa discussão e experiência são bastante comuns, mas apresentam um caráter diferente, denominado processo colaborativo. Vale a pena conferir tanto a definição de criação coletiva por Rosyane Trotta, quanto de processo colaborativo por Luís Alberto de Abreu e Adélia Nicolette em: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; e LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op.cit., p. 101-103; 253-254.

se preocupar com outras coisas, quem vai fazer a produção tem que fazer a produção, tem que tá lá, luz na hora certa, ator na hora certa, tem levantar uma locação, aquela maluquice toda de cinema;, mas até chegarmos a esse ponto era um grupo de estudo. Quando começou a encorpar a pesquisa e o texto começou a ficar, tomar rumo em termo de adaptação, aí nós dividimos a tarefa¹³⁹.

É recorrente as anotações de Luís estarem nominadas, aparecendo diversas vezes o nome de Dedé, Ney, Helio, Ana e principalmente de Edgard (que pela ficha técnica do programa da peça descobrimos ser responsável pela direção de produção e administração), a ele são dadas diferentes tarefas. Isso mostra como o processo de criação de uma peça conta e depende de um número significativo de pessoas, o que muitas vezes o público não imagina e nem consegue ver quando assiste a um espetáculo teatral. Das pessoas que trabalham atrás das cortinas, o único que talvez o público reconheça e identifique é o diretor.

Um exemplo dessa distribuição de funções que Luís realizou pode ser observado nas páginas abaixo:



Imagens 8 e 9: Distribuição de funções¹⁴⁰

¹³⁹ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

¹⁴⁰ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

Na primeira página/imagem verifica-se inicialmente uma referência às gravações de que falávamos a pouco, em seguida, há algumas tarefas designadas ao irmão Zé Celso, entre elas está a música da peça “Quatro num quarto”, encenada em 1962, no Teatro Oficina; uma “Chanchada Soviética de Kataiev, um dos maiores sucessos de bilheteria do Oficina de todos os tempos”¹⁴¹; trechos de filmes; e a gravação da carta de suicídio de Maiakóvski.

Quanto a Helio (Eichbauer) que cuidou da cenografia, iluminação, figurinos, da arte do cartaz (reproduzida na capa do programa) da peça, Luís Antonio lhe pergunta sobre o colorido quadro “La danse du pan-pan au Monico”¹⁴², de 1911, do pintor Gino Severini, um dos grandes nomes do futurismo italiano, da “praça triangular” que compõe o cenário da segunda parte da peça e também da “colagem p/ incêndio”.

Na segunda página, para Ana (Linnemann) está designada a tarefa de fazer “o convite do casamento” e o “cartãozinho de Pierre Skrípkin”, ambos, elementos das cenas da primeira parte da peça. Além disso, fica a seu encargo a organização visual do programa da peça. Em outros momentos, Luís descreve melhor a construção do programa, como veremos mais à frente neste capítulo.

Ao Ney (Costa Santos), um dos membros do grupo de adaptação, sócio da produtora Klop, fica indicado realizar além de tarefas dos entreatos cinematográficos, trabalhar o poema de Maiakóvski “O amor”. Em suas mãos, Luís traduz e o transforma em canção, colaborando para a comentada e inesquecível cena final da encenação brasileira.

Na página reproduzida, também temos algumas funções para Edgard, a quem Luís pede que providencie “o anúncio nos jornais” sobre alguns temas. Os anúncios eram colados nas paredes do cenário, sendo que em algumas críticas comenta-se que tanto os anúncios como, e principalmente, seus conteúdos não eram perceptíveis para a maioria do público. São várias as designações de tarefas para Edgard, desde providenciar os “objetos do prólogo”, enviar/ou entregar o “texto p/ Cacá”, até cuidar da “ficha técnica” e do “texto das faixas”. Há uma lista referenciando-o que contém elementos e aspectos interessantes do trabalho que todos estão empenhados em realizar, como: “1. horários dos ensaios”; “2. D. Pepa”; “3. Vamos virar (destacado como no escrito) dia 17 p/ 18, montar a luz + palco giratório + tela + som, falar com Cláudio +

¹⁴¹ Cronologia dos 50 anos do Teatro Oficina.

Disponível em: <http://www.teatroficina.com.br/menus/51/posts/258>. Acesso em: 26/01/16.

¹⁴² Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4r9Bng/rpgkqE6>. Acesso em: 26/01/16.

maq. Teatro, quem vai montar luz”; “4. Pintar o cenário”; tópicos 5 e 6 estão rasurados e não dá pra identificar do que se trata; “7. Estréia à tarde oficial na sexta” e “8. Anúncios nos jornais”, questões que perpassam outras páginas do caderno.

O programa da peça também é tema do caderno de Luís Antonio como podemos notar nesta lista:

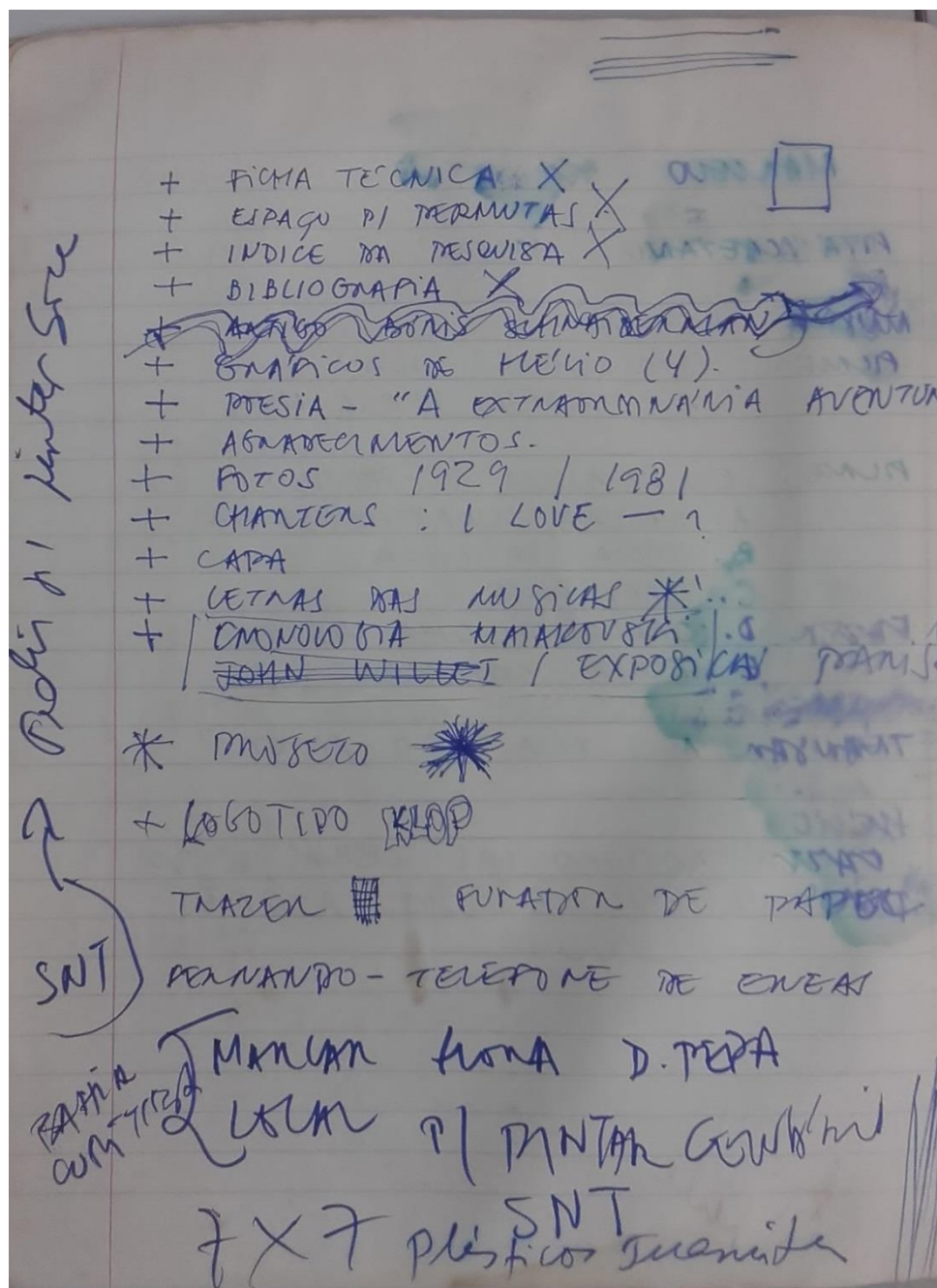


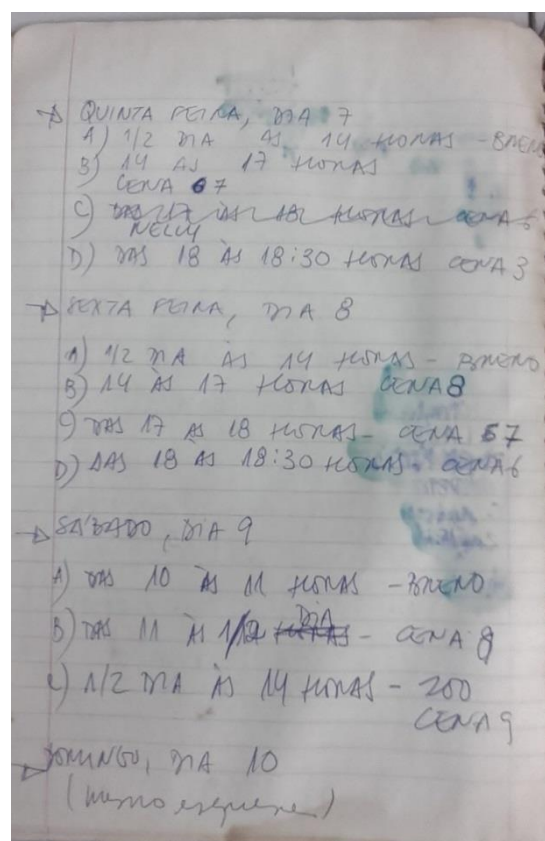
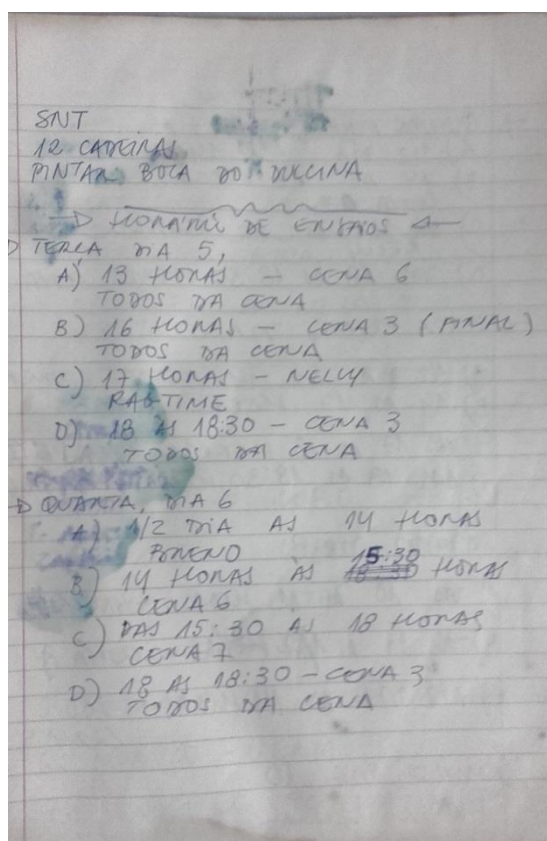
Imagem 10: Lista de tarefas¹⁴³

¹⁴³ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

Alguns elementos apontados na página reproduzida são perceptíveis dentro do programa da peça. São eles: a “ficha técnica”; o “índice de pesquisa”; a “bibliografia”; o artigo de Boris Schnaiderman (rasurado no original), que foi substituído por um de Augusto de Campos; os “gráficos de Hélio (4)”, que no programa aparece só um desenho de cenário; a poesia “extraordinária aventura” de Maiakóvski que também não entra, assim como o livro dos Charters “I Love”; das “letras da música” só aparece a de “Amor”, mas temos fotos da encenação de 1929 e do elenco e de algumas cenas de 1981; os “agradecimentos”; a “cronologia” sobre Maiakóvski; o “projeto” de trabalho; e a capa que é a reprodução do cartaz do espetáculo.

Além disso, temos outras indicações para o “logotipo KLOP”; medidas de um plástico “7x7”, provavelmente para ser utilizado nos cenários; lembrete de “trazer furador de papel” do “Fernando”; levar o “telefone de Eneas”; assim como pedir algo ao SNT, entre outras.

Algo que também chamou a atenção é a quantidade de ensaios e como eles são pensados, organizados e divididos, como podemos ver nestas páginas:



Imagens 11 e 12: Horários dos ensaios¹⁴⁴

¹⁴⁴ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

Antes da descrição do “horário de ensaios”, há mais uma vez uma referência ao SNT; uma menção a certa quantidade de cadeiras “12 cadeiras”, que podem ser tanto para o cenário, como do próprio teatro; a indicação de “pintar a boca do Dulcina”. Quanto aos horários dos ensaios podemos visualizar que Luís os organizava designando os dias e o horário para cada cena, indicando com quem seriam os ensaios, com Breno ou com Nelly, a última em relação às coreografias e o primeiro, trabalhando com o corpo e técnicas circenses, há várias páginas com os horários de ensaios e suas descrições.

No caderno também podemos encontrar várias listas com nomes como esta:

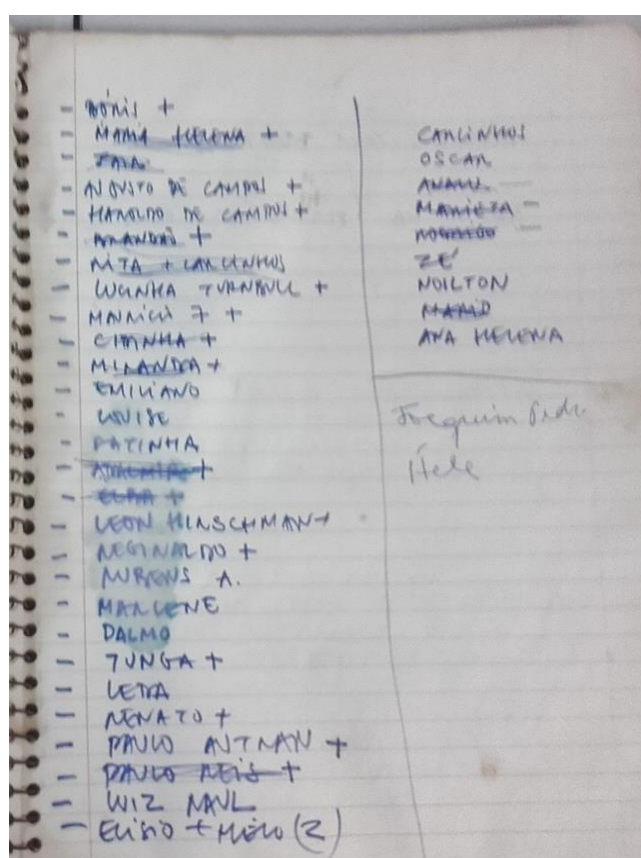


Imagem 13: Lista de nomes¹⁴⁵

Por fim, também gostaríamos de citar algumas anotações esparsas que consideramos relevantes e que vão surgindo ao longo de todo caderno, como: “ligar” e “falar” com várias pessoas (Zé, Scarlet, Helio, Edgard, Ana, Dedé, Cláudio etc.), levar materiais como “fios laminados p/ensaios”, fazer “camisetas p/todos”, tirar “foto da

¹⁴⁵ Caderno de direção. Arquivo Martinez Corrêa, *op. cit.*

KLOP – dos 7”, “pintura - Suzana de Moraes, H. E., Márcio Pontes”, “cobrir parede – mede de 17 p/ 18”, “refletores”, “fuzis”, “Polygran – pedir montador”, “euforia final”, “+sorrisos”, “livros, campanha forte, 1 revólver”, “copos do futuro”, “jarra com cerveja” etc. Escritos sem muito nexos para quem os lê tantos anos depois, mas que revelam e guardam pequenos detalhes, fragmentos do trabalho de um diretor teatral e um grupo de artistas, no longo processo de criação e elaboração da encenação de um texto teatral como *O percevejo* de Vladímir Maiakóvski.

Tomando o caderno de direção, assim como o programa da peça e as entrevistas, entre outros elementos, fazemos um exercício de apreender as experiências de uma encenação por meio de registros que, às vezes, nos deixam inseguros quanto à forma de utilizá-los. Aqui buscamos construir outros olhares e possibilidades de pensar e estudar a arte teatral por meio destes artefatos, documentos-fonte como identifica Walter Lima Torres:

Como é sabido são muitos os objetos periféricos à encenação e ao processo criativo, dentro do trabalho teatral, que despertam a atenção dos estudos teatrais. Dentre esses documentos-fontes, que ao longo do tempo adquiriram o estatuto de patrimônio histórico, e que até então, pouco ou modestamente, são explorados encontram-se: a correspondência teatral; livros de memórias; cartazes; cadernos de direção; projetos de cenografia; mapas de iluminação; croquis de figurinos; projetos de produção; o próprio material de divulgação; dossiês de imprensa; bordereaux e documentos administrativos, além de toda sorte de impressos como cartões postais; com os inúmeros estudos dedicados à dramaturgia, aos procedimentos de atuação, às concepções, e à própria história do espetáculo¹⁴⁶.

PROGRAMA DA PEÇA

Nesta seção propomos retomar a discussão sobre o programa da peça iniciada no Ato I, a intenção é entender esse artefato como parte do processo criativo que Luís Antonio e o grupo de adaptação realizaram ao produzir a encenação de *O percevejo*. A montagem levada aos palcos representa uma parte do longo processo de produção de um projeto acalentado por anos, como diz Luís Antonio em uma entrevista:

Bom, o percevejo estreou em 1981 aqui no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, mas isso foi, quer dizer, a estreia, o fim do processo da criação né, que começou muito tempo antes, começou em..., quando

¹⁴⁶ TORRES NETO, Walter Lima. Programas de Teatro: objeto da cultura e da prática teatral. *Revista Cena*, v. 16, 2014, p. 2.

começou em (19)79, começou em (19)79, você vê que é um projeto que eu tinha desde 15 anos de idade, quando eu conheci a peça. Então, o seguinte, o espetáculo que a gente fez, o trabalho todo nosso não era só fazer a peça, não era só a peça, porque o teatro do Maiakovski de uma certa forma é um teatro assim, meio datado historicamente, politicamente sei lá, quer dizer, em primeiro lugar, a gente reuniu todo um material que a gente conseguiu dele em relação a teatro e também à poesia em outras línguas né, porque em língua portuguesa tem pouca coisa do Maiakovski né, até tem, as excelentes traduções do Haroldo, do Augusto de Campos e do Boris Schnaiderman, mas não tem mais nada que isso né¹⁴⁷.

A fala de Luís Antonio nos mostra mais uma vez a centralidade de sua figura no processo criativo, nota-se que é dele que surge o interesse, o fascínio pelo texto teatral, por Maiakóvski e, conseqüentemente, a ideia de realizar uma adaptação de *O percevejo*. Luís Antonio mostra nesse projeto que, para além do texto e de sua trama, era preciso compreender, entender e mergulhar no universo de Maiakóvski. Ao observarmos o programa da peça confeccionado para ambas as temporadas (Rio Janeiro e São Paulo) percebemos um pouco disso.

Para mergulharmos no conteúdo que apresenta o programa da peça, consideramos importante pensar o que significa trabalhar com esse tipo de material. Quais são as intenções daqueles que o produziram? Quais os outros sentidos que existem por trás dele? É importante observar o que Walter Lima Torres nos diz:

O programa pode assim falar mais do que, simplesmente, anunciar ou traduzir, em palavras, o que o discurso criativo sugeriria em cena. Certamente muito diferente, se comparamos os programas do século XIX com os programas do século XX! Em que medida o programa de teatro pode ser um reservatório, uma fonte que nos informa sobre como o teatro foi e está sendo pensado por quem o realiza? Mesmo que tenha sido idealizado como uma publicação ocasional, despretensiosa, em que medida esse opúsculo pode revelar a ideologia que motiva os agentes criativos responsáveis pela obra apresentada?¹⁴⁸

A proposta principal de um programa de teatro é oferecer, antes mesmo que o público assista ao espetáculo, algumas informações que os seus idealizadores julgam importantes, como escreve Walter “[...] o programa do espetáculo que é pensado e elaborado para alcançar as mãos do espectador pode ser assim uma chave para resposta

¹⁴⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. “Luiz Antonio sobre Maiakóvski” (entrevista). Conferir em: http://teatroficina.com.br/tv_uzyna. Acesso em: 15/10/15.

¹⁴⁸ TORRES NETO, Walter Lima. Programas de Teatro, *op.cit.*, p.2-3.

de questões”¹⁴⁹. No caso do programa de *O percevejo*, seu conteúdo ajuda os espectadores a entenderem e a acompanharem o que é a(re)presentado em cena, mas para nós, ele é um elemento do processo de produção da encenação que nos dá a possibilidade de conhecer as intenções dos seus idealizadores. Cabe destacar que buscamos ler o programa da peça tendo em vista as muitas pistas que Luís Antonio deixou em seu caderno de direção. Pelas anotações do caderno, é possível saber sobre como pensavam algumas possíveis partes do programa, por exemplo, que a capa seria confeccionada por Helio Eichbauer e toda a programação visual por Ana Linnemann.

A estrutura do programa da peça se mantém a mesma para as temporadas do Rio de Janeiro e São Paulo, poucas são as alterações, apenas as que se referem ao novo elenco, às descrições das cenas de acordo com os ajustes sofridos e novas fotografias. Há também um agradecimento extra na versão de São Paulo, que consta do final da página da ficha técnica:

Dedico o meu trabalho à
Anna Maria Martinez Corrêa,
Dedé Veloso e
Lina Bo Bardi
Luís Antonio Corrêa¹⁵⁰
S. Paulo, 9.8.83

Em nossa análise, utilizaremos uma cópia do programa da peça da temporada de 1981. Walter Lima Torres, num de seus escritos sobre os estudos dos programas de teatro e discussões relacionadas ao tema, nos dá a pista de como observar a estrutura da organização desse tipo de material, segundo ele:

Os programas são assim constituídos por enumerações estabelecidas graças a listas: listas práticas, finitas e conjuntivas, segundo a terminologia empregada por Umberto Eco. Lista de dados gerais e dados específicos; lista dos números ou partes a serem apresentadas; lista de títulos; lista de autores; lista de personagens; lista de atores; lista de artistas colaboradores; lista de técnicos; lista de textos referentes ao universo da obra; lista de imagens promocionais ou do processo criativo; lista de propagandas; lista de funcionários do teatro; lista de colaboradores artísticos; lista de agradecimentos; lista de patrocinadores; lista de textos críticos e analíticos que comentam a obra ou sua autoria; entre outras modalidades de enumeração¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.5.

¹⁵⁰ Programa da peça. A versão consultada está disponível no acervo dos Arquivos Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

¹⁵¹ TORRES NETO, Walter Lima. *Programas de Teatro, op.cit.*, p. 8.

Ao observar o programa da peça é possível entender a organização do projeto por meio de listas relacionadas a diversos aspectos e assuntos da encenação. Primeiramente, cabe reafirmar que o programa analisado tem um formato de revista e que não contém paginação, em seu miolo há diversos anúncios comerciais e sua impressão foi realizada pela Editora Teatral, no Rio de Janeiro. A capa do programa, como já dissemos, é o cartaz da peça; ela nos dá muitos indícios sobre os percursos da encenação. Ao abri-lo, nos deparamos com uma imagem do rosto de Maiakóvski, com um cigarro na boca ele parece nos olhar profundamente, vejam:

**Imagem 14: Vladímir
Maiakóvski¹⁵²**



Viramos a página e lá está o nome da peça “KLOP O PERCEVEJO” no topo, e no fim, o nome do dramaturgo, “MAIAKÓVSKI”, em seguida encontramos a imagem da musa/amada com a seguinte legenda: “Lília Brik, desenhada por Maiakóvski, 1916”.

¹⁵² Programa da peça. Não há descrição sobre a imagem.

Disponível em: http://www.leshommessansepaules.com/images/auteur_241.jpg. Acesso em: 31/01/16.



Imagem 15: Lili Brik¹⁵³

Na lista sobre o programa da peça presente no caderno de Luís Antonio há uma alusão à poesia “A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no Verão na Datcha (1920)”¹⁵⁴, entretanto, na versão final do programa temos somente “Amor”, fragmento de um poema do poeta, identificado como música de Caetano Veloso, tradução de Ney Costa Santos e revisão de Bóris Schnaiderman; ao fim da página há uma imagem de “Lili, quando se dedicava à dança clássica”.

Ainda nas páginas iniciais temos imagens do “LIUBLIÚ (AMO) poema-anel de Maiakóvski dedicado a Lili Brik” e também de “Lili e Maiakóvski pouco depois do seu 1º encontro, 1915”.

¹⁵³ Programa da peça. Disponível em: <http://beautifulrus.com/lilya-brik-and-vladimir-mayakovsky/>. Acesso em 31/01/16.

¹⁵⁴ Conferir em: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*, op. cit., p. 87-90.

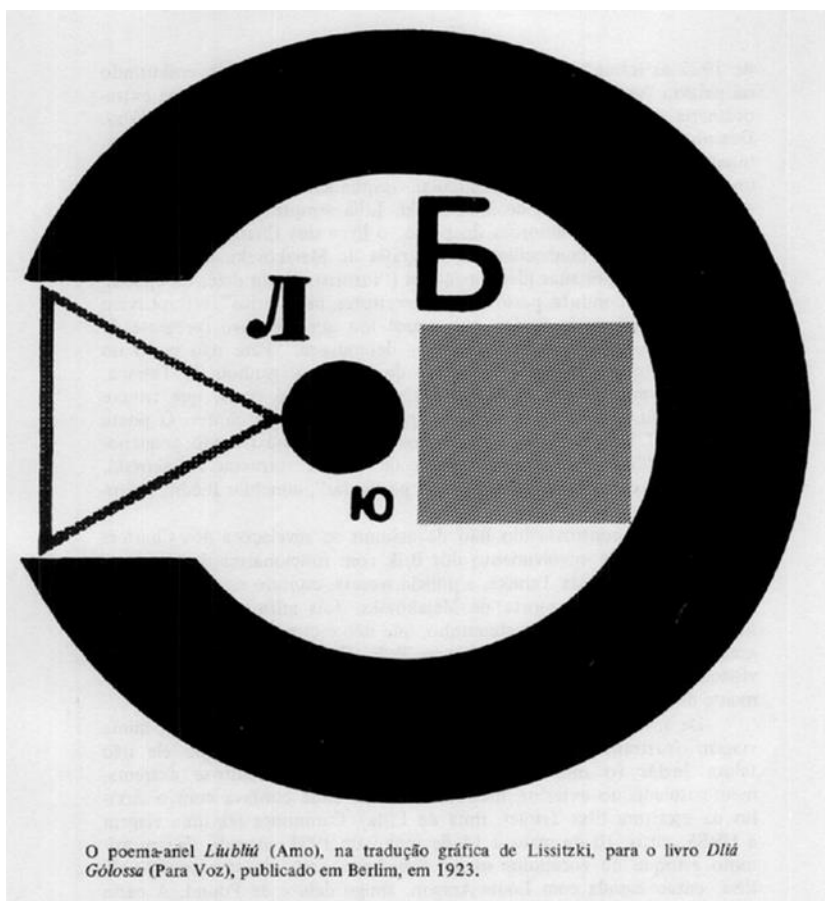


Imagem 16:
Poema¹⁵⁵



Imagem 17:
Lili Brik e Maiakóvski¹⁵⁶

¹⁵⁵ Programa da peça. Imagem retirada do livro: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas, op. cit.*, p. 159. Por ser uma reprodução, notem que na própria imagem existe uma descrição sobre o poema e outros dados.

¹⁵⁶ Programa da peça. Disponível em:

No programa há a reprodução do “cartaz feito por Maiakóvski para *Acorrentados pelo cinema*”, o qual foi usado para confeccionar parte dos entreatos cinematográficos. Ney Costa Santos, um dos responsáveis por essas criações, conta que “algumas coisas nós refilmamos dos roteiros, *Ela não nasceu para o dinheiro, Acorrentados pelo filme*”. O cartaz de *Acorrentados* também foi usado pelo artista plástico Maurício Arraes para a confecção de algumas animações que compunham o espetáculo, como relembra Ney em nossa entrevista:

Tinha umas animações que o Maurício fez, essa do coração, eu me lembro bem do coração, eu tinha as artes até bem pouco tempo, porque ele fez uma animação baseada num cartaz que você deve ter visto algumas vezes, que era a Lili Brik e o coração vinha assim e bá¹⁵⁷.

Na lista sobre o programa, presente no caderno de direção, havia uma rasura sobre a seguinte anotação “artigo Boris Schnaiderman”, entretanto, no programa constata-se que o artigo escolhido foi o de Augusto de Campos, com o título “Maiakóvski, 50 anos depois”¹⁵⁸, extraído do *Jornal da Tarde* no dia 28 de junho de 1980. O artigo de Augusto Campos está organizado em tópicos, mas antes mesmo do primeiro tópico, o autor responsável por várias traduções da obra poética de Maiakóvski chama a atenção para o fato de o cinquentenário da morte do poeta ter passado despercebido, além de mencionar a escassez de traduções, segundo ele:

No momento, não há nenhum livro de poemas dele, em tradução brasileira, circulando por aqui. Miséria do nosso contexto cultural. Na União Soviética, as obras reunidas do poeta, editadas em 13 tomos, de 1955 a 1961, chegaram a ter 200.000 cópias de tiragem. No Brasil, porém, uma antologia de sua poesia, publicada pela Editora Bom Tempo Brasileira, em 1967, com 3.000 exemplares, levou 13 anos para se esgotar! Maiakóvski merece isso? A poesia merece isso? E dizem que os poetas é que são culpados do afastamento do público. É. Os poetas são sempre culpados¹⁵⁹.

O autor destaca que Maiakóvski durante algum tempo foi esquecido e varrido da memória russa, situação que foi quebrada quando Lília Brik resolve escrever uma carta a Stálin, no entanto, a “oficialização literária” do poeta aconteceu de forma deturpada,

http://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/86/Vladimir_mayakovsky_and_lilya_brik.jpg. Acesso em 31/01/16.

¹⁵⁷ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

¹⁵⁸ Artigo publicado em: CAMPOS, Augusto. Maiakóvski, 50 anos depois. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas, op. cit.*, p. 153-167.

¹⁵⁹ CAMPOS, Augusto. Maiakóvski, 50 anos depois. Programa da peça.

segundo Campos, seria bem provável que Maiakóvski “não se reconheceria nas numerosas estátuas homônimas erigidas em sua homenagem”. O primeiro tópico do texto é intitulado “Enfim, o reconhecimento”, pois era recente ao momento que Augusto de Campos escrevia o artigo, que a obra poética de Maiakóvski começava a ser (re)conhecida, principalmente pelas suas inovações e experimentações estéticas ligadas ao cubofuturismo.

No Brasil, ele destaca os trabalhos de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman em “O texto como produção”, publicado no livro *A operação do texto*¹⁶⁰, e *A poética de Maiakóvski*¹⁶¹. Além das obras brasileiras, Augusto também fala da importante tradução de Angelo Maria Ripellino, *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*¹⁶², ambas publicações da editora Perspectiva.

Augusto de Campos comenta que a biografia “I LOVE, The Story of Vladímir Mayakovsky and Lili Brik” foi realizada pelo casal Ann e Samuel Charters. O título do livro aparece em meio às anotações do caderno de Luís e segundo alguns de nossos entrevistados, era um dos livros favoritos do diretor. Para Campos, a biografia revela um pouco do “complexo relacionamento amoroso” de Maiakóvski e Lili Brik. Nela encontram-se materiais inéditos que Lili Brik disponibilizou, além da entrevista que lhes concedeu. Campos nos chama a atenção para a entrevista que ela também concedeu a Boris Schnaiderman, publicada primeiramente no *Jornal da Tarde* em 25 de Agosto de 1979, nesta versão, sob o título “Lília Brik, uma alma encantadora na vida de Maiakóvski”¹⁶³.

“Imoralidade”, outro tópico no qual Campos aborda a referida biografia. Para ele, os autores demonstram a tentativa do governo soviético de afastar e desvincular Maiakóvski do casal Brik por vários motivos, mas o principal deles é que os três viveram um triângulo amoroso, chegando a morarem juntos. Em “O urso do ciúme”, expressão utilizada por Maiakóvski em seus poemas, Augusto de Campos apresenta um pouco mais dos casos amorosos complicados do poeta, além de Lili Brik, um dos motivos que contribuíram para o seu suicídio. Escreve Campos:

Causas possíveis do suicídio? Os Charters resumem: o tratamento dado a Maiakóvski – se pelos “escritores proletários”; a desilusão

¹⁶⁰ CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁶¹ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*, op. cit.

¹⁶² RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

¹⁶³ Este texto também foi publicado em: SCHNAIDERMAN, Boris. Conversa com Lília Brik. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*, op. cit., p. 149-152.

política; o fracasso do seu caso com Tatiana; a recusa de Nora em se casar-se com ele; a ausência de Lília; problemas físicos sempre o perseguiram. O tema reponta, mais de uma vez, em sua obra poética. Em **A Flauta-Vértebra!** (1915): “Seria melhor talvez/ pôr-me o ponto final de um balanço.” (trad. de H. de Campos). Em **Lilitchka!** – em lugar de uma carta (1916): “e não me lançarei no abismo,/ e não beberei veneno/ e não poderei apertar na têmpora o gatilho”. Em **O Homem** (1917), na seção “Maiakóvski para os séculos”, imagina-se retornando, após suicídio, milhares de anos depois, ao apartamento de Lília, na rua Jukovaki (então Rua Maiakóvski), para inteirar-se de que sua amada teria saltado atrás dele pela janela. Lília era, obviamente, a motivadora desses suicídios imaginários, que o poeta ameaçava transformar em realidade. Certa vez, telefona a ela, dizendo que ia matar-se. Puxa o gatilho. O revólver falha. Sem coragem de dar o segundo tiro, desiste. Depois, dá a bala de presente à Lília¹⁶⁴.

Os outros tópicos do artigo de Augusto de Campos incidem sobre a poesia que para ele é o “mais importante”. Segundo o autor, “do “Hino ao juiz”, poema da primeira fase, ao derradeiro “A pleno pulmões”, o sarcasmo de Maiakóvski não poupa os conservadores, os acadêmicos e os burgueses”.

O artigo se encerra com Campos deixando ao leitor/espectador os versos finais do poema “A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão na Datcha”, uma conversa entre o poeta e o sol:

Brilhar pra sempre,
brilhar como um farol
brilhar com brilho eterno
gente é pra brilhar
que tudo o mais vá pro inferno,
este é o meu slogan
e o do sol¹⁶⁵.

A presença constante de Maiakóvski no programa da peça revela a preocupação e a atenção de Luís Antonio em trazer o poeta para a cena brasileira com toda a sua complexidade e multiplicidade, talvez isto tenha sido um grande desafio. Na entrevista mencionada ao longo deste Ato, o diretor mostra como ele vê e como lê Maiakóvski:

O trabalho do Maiakóvski é um trabalho que fala do tempo presente, um mundo muito amplo, é o mundo do cinema, é o mundo do teatro, é o mundo do circo, é o da propaganda política, é do teatro *agit-prop* é tudo isso o teatro dele, então fidelidade a ele é mostrar o Maiakóvski inteiro. [...] Maiakóvski não é uma coisa só, o Maiakóvski é futurista, é cubofuturista, é construtivista, é supematista, sei lá, o Maiakóvski é

¹⁶⁴ CAMPOS, Augusto. Maiakóvski, 50 anos depois, *op.cit.*

¹⁶⁵ *Idem, ibidem.*

tudo isso né, então esse lado de humor do Maiakóvski é muito, o Maiakóvski é um cara engraçado, muito engraçado, você morre de rir com ele, entendeu?! E agora que tá aparecendo isso né, porque durante anos, anos e anos né, o Maiakóvski que vinha era aquele cuecão, aquele cara chato do partido comunista, falando aquelas verdades eternas, mas não é só isso não, o Maiakóvski é um sarro¹⁶⁶.

O depoimento de Luís Antonio elucida um pouco das suas percepções sobre o fazer teatral, sempre tendendo para a comicidade, com cenas coloridas e alegres. Suas falas e escritos mostram que buscava produzir algo diferente do “teatrão” comercial e convencional, diferente desse “teatro chato”. Sua proposta era fazer um teatro que interessasse ao público jovem que havia deixado de frequentar o teatro, por isso a intenção de colocar em cena esse Maiakóvski “engraçado” que é um “sarro”.

O objetivo de Luís era trazer outros aspectos da obra e da personalidade de Maiakóvski e não apenas sua militância política, que acabou ficando banalizada por “[...] aquele cara chato do partido comunista, falando aquelas verdades eternas”, “aquele cuecão”. Ney Costa Santos em entrevista nos relata como Luís Antonio buscava mostrar outra perspectiva de Maiakóvski, segundo ele:

O Luís tinha uma coisa curiosa porque, ele não, ele não ficava excessivamente vinculado a aspectos políticos, ideológicos, ele era muito atento ao Maiakóvski como se fosse um dínamo, uma usina de poesia e criatividade, explosão poética, um vigor criativo, um vigor poético, isso que fascinava muito a ele [sic]. É claro, o Maiakóvski militante, poeta da revolução, o Maiakóvski desenhista de cartazes de educação sanitária, tudo isso ele achava fascinante, mas ele era muito mais atento a essa coisa, a essa dimensão, essa multiplicidade criativa que havia no Maiakóvski, e não só nos aspectos exclusivamente ideológicos do Maiakóvski.

[...] independentemente dos comprometimentos políticos, isso supera e superará certamente, assim será as circunstâncias históricas [sic], a obra transcendeu a qualidade poética do Maiakóvski e eu me lembro que o Luís era muito fascinado por isso, por esses aspectos, esse dínamo, eu sou todo coração, ele era fascinado por esse grande vulcão, aquele sujeito enorme, grande com tonitruante, mas ele era muito, muito fascinado por isso¹⁶⁷.

Para o espectador melhor conhecer a trajetória de Maiakóvski, havia no programa da peça uma cronologia sobre sua vida e a obra, apresentando os acontecimentos políticos mais importantes da Rússia e do mundo. “Maiakovski – Cronologia: sua vida, seu mundo, a cultura do seu tempo” compreende de 1893, ano do

¹⁶⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista: “Luiz Antonio sobre Maiakóvski”, *op.cit.*

¹⁶⁷ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

nascimento do poeta em Bagdadi na Geórgia, até 1930, ano marcado pela a escrita do poema “A plenos pulmões”, cujos os primeiros versos ficaram conhecidos:

Caros
 camaradas
 futuros!
Revolvendo
 a merda fóssil
 de agora,
perscrutando
 estes dias escuros,
talvez
 perguntareis
 por mim. Ora,
começará
 vosso homem de ciência,
afogando os porquês
 num banho de sabença,
conta-se
 que outrora
 um férvido cantor
a água sem fervura
 combateu com fervor¹⁶⁸.

1930 também é o ano da escrita e encenação da peça “Os banhos”, da “adesão à Associação dos Escritores Proletários (Rapp)”, de realização da “Exposição: 20 anos de trabalho” e em 14 de março, do “suicídio de Maiakóvski”.

Cabe salientar que a cronologia apresenta apenas os anos de maior impacto dentro da trajetória de Maiakóvski, entre eles destacamos: “1905 - Ainda na escola primária, Maiakóvski participa de manifestações revolucionárias. Revolução na Rússia. Insurreição do Couraçado Potenkin”; “1912 - Adesão de Maiakóvski ao Grupo dos cubo-futuristas de Moscou. Assinatura do manifesto *Bofetada no gosto do público* com D. Burliuk, A. Krutchonik, V. Khiebnicov; Exposição de Larionov e Gontcharova em Moscou: “A cauda do Asno” (participação de Malevitch); 1ª aparição do Raionismo de Larionov. Kandinski: *O espiritual da arte*”.

Sobre o cubofuturismo é interessante notar o que Angelo Maria Ripellino escreve:

Os cubofuturistas surgiram em abril de 1910, com almanaque *Sadók sudiéi* (O Viveiro dos árbitros), redigido por Vielímir Kliebnikov, David e Nicolai Burliuk, Vassíli Kamiênski e Elena Guro. A princípio o grupo denominou-se “Guiléia”, do antigo nome da região em volta de kherson, onde viveram os irmãos Burliuk. Este nome clássico, que

¹⁶⁸ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*, op. cit., p. 131.

evoca uma amplidão ilimitada, fervilhante de rebanhos e de túmulos, batida pelos ventos do Ponto Euxino, adequava-se perfeitamente às cadências épicas de Khliébnikov. Assim, desde o início, os cubofuturistas, que Khliébnikov quis rebatizar com a palavra russa “budiètliane” (de “budu”, futuro de “bit” = ser), revelaram o seu amor pelas civilizações remotas e pelos fatos mitológicos¹⁶⁹.

O ano de 1915 é marcado pelo “encontro com Óssip Brik e sua mulher Lília Brik, irmã de Elsa Triolet”, pela confecção dos poemas “A nuvem de calças” e “A flauta-vértebras”, além disso, é ressaltado o *Manisfesto de Malevith “O Suprematismo”*. *Do cubismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico*. Pougny organiza a primeira exposição futurista “Tramway V” (Трамвай В), na qual foi exposta a obra “Quadrado preto sobre fundo branco” de Malevith.

Em 1917, destaque para o poema “O homem”; “Maiakóvski responde com Blok e Meyerhold ao convite do Comissário do povo na instrução pública, A. Lunatchárski. Revolução de fevereiro. Abdicação do Czar. Governo Provisório. Revolução bolchevista de outubro. Tomada de poder pelos soviets”.

Em 1918 “Maiakóvski e seus amigos controlam a revista *A arte da comuna* (19 números), órgão do Comissariado da Instrução Pública”; o poeta escreve poemas como “Ode à Revolução” e “Marcha da esquerda” e “faz o papel principal em muitos filmes: *Ele não nasceu para o dinheiro, A senhorita e o vagabundo, Acorrentado pelo filme* (com Lília Brik)”. Neste ano, realiza a primeira montagem de *Mistério Bufo* em Petrogrado com direção de Meyerhold e cenários de Malevith, além disso, outros fatos são ressaltados como a

Derrota da Alemanha; Armistício de Brest-Litovsk; Revolução em Berlim: intervenções estrangeiras contra a Revolução Russa; Fundação do Proletkult (cultura proletária); Criação da Seção de Artes Plásticas (Izo) do Narkompros (Comissariado da Instrução Pública); N. Altman dirige a seção de Petrogrado e Tatlin a de Moscou; Futuristas decoram as ruas de Moscou e de Petrogrado para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro; A. Blok – *Os doze*; Tzara – *Manifesto Dada*.

Maiakóvski em 1925 realiza uma viagem aos EUA e a Paris como correspondente do Izevestia e, neste ano, também acontece a “resolução do Partido Comunista sobre Literatura (dirigida essencialmente contra os objetivos autoritários dos escritores proletários), Eisenstein filma “A greve” e “O couraçado potenkin”; tem-se a

¹⁶⁹ RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda, op. cit.*, p. 15.

“Exposição de artes decorativas em Paris (Pavilhão de Melnikov)”. Por fim, gostaríamos de ressaltar o ano de 1929, quando *O percevejo* é montado por Meyerhold, com cenários de Rodchenko e dos Kukrinisky, música de Chostakovith. Neste ano inicia o primeiro plano quinquenal, ano da “coletivização do campo”, em que “Lunatcharsky é demitido do Comissariado da Instrução Pública”, “o Inkhut de Leningrado é fechado” e “Tatlin começa a construção de seu aparelho *Letatlin*”.

Após a cronologia, o programa da peça traz alguns registros sobre a “primeira montagem de *O percevejo*, U.R.S.S., 1929”, com “direção de Vsevolod Meyerhold, “cenários 1ª parte: Alexander Rodchenko, 2ª parte: Grupo Kukriníksi” e “música: Dmitri Shostakovich”.

Abaixo da ficha técnica, há algumas imagens do “cartaz da montagem original de *O percevejo*”, dos atores “Igor Ilinski, como Prissipkin, Serebrionova, como Rosália Renaissance e Alexei Temerin, como Bayan”. Também há registros de algumas cenas do espetáculo, como a “Cena um: diante da cooperativa soviética do Estado” e a “Cena seis: o descongelamento de Prissipkin”.

O próximo tópico é “Maiakóvski no Brasil”, no qual encontra-se a fotografia do grupo KLOP, que Luís Antonio registrou em seu caderno, com as sete pessoas que assinam a adaptação da peça, reproduzida no Ato I desta dissertação, no qual fizemos alguns apontamentos sobre o “projeto de trabalho”, datado como “Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1980”. Gostaríamos de destacar dois pontos deste projeto, os itens 4 e 7:

4 - Maiakóvski escreveu “O percevejo” no período em que trabalhava na redação de jornais, especialmente no “Pravda” do “Komsomol” de Moscou, portanto, a peça é praticamente um relato jornalístico, porém teatral, revolucionário, crítico e muitas vezes específico da União Soviética dos dez primeiros anos da NEP.

7 – Dividimos nossa pesquisa em três partes: o Maiakóvski futurista da Rússia pré-revolucionária (1893-1913), o Maiakóvski militante dos tempos da Revolução (1914-1922) e o Maiakóvski construtivista às vésperas da instauração do realismo socialista (1923-1930)¹⁷⁰.

O primeiro ponto citado alude a uma das epígrafes deste Ato segundo, quando Maiakóvski diz não se considerar autor da peça, que ela “é um amontoado de fatos pequenos burgueses”, que foram compostos a partir de seu trabalho jornalístico. O outro ponto é próximo ao assunto tratado no programa da peça como o “índice da pesquisa”. Nota-se que esse índice mostra a grande quantidade de conteúdos que o grupo

¹⁷⁰ Projeto de trabalho. Programa da peça.

pesquisou e, principalmente, o que leram e isto se confirma mais uma vez páginas depois do programa, em que se encontra a lista completa de obras que compõem a bibliografia.

O índice de pesquisa é dividido em três partes, o primeiro deles é definido como “Maiakovski I (1893-1913), Maiakovski socialista da Rússia pré-revolucionária”, composto por 6 tópicos, 1 “A- *Tragédia*: a. A tragédia; b. Ficha técnica; c. Sobre a Tragédia; d. Resumo da Tragédia”, primeira peça teatral de Maiakóvski, sobre ela Fernando Peixoto, numa biografia sobre Maiakóvski, escreve o seguinte:

A primeira, que provavelmente se chamaria ou *Estrada de Ferro* ou *A revolta dos objetos*, acabou conhecida como *Vladimir Maiakovski – Tragédia* escrito na primeira página. O censor autorizou a representação da tragédia *Vladimir Maiakovski* e não permitiu posterior modificação no título... Para evitar revisão de censura Maiakovski resolveu deixar o título assim mesmo, que aliás correspondia perfeitamente ao sentido da peça. Pasternak escreveu: *o poeta não é o autor mas, sim, o objeto do poema, e o poema se dirige ao mundo na primeira pessoa. O título não era o nome do autor, mas o nome do conteúdo*¹⁷¹.

Tópicos: 2 - “Escritos: a. Uma bofetada no gosto do público, b. Teatro, cinematógrafo, Futurismo”; o 3 - “Futurismo: a. Bóris Schnaiderman, b. Leon Trostki, c. A. M. Ripellino”; o 4 - “Poemas: a. Manhã, b. Porto, c. De rua em rua, d. Alguém poderia?; e. Quadro completo de primavera; f. Balalaica; g. No automóvel”; esses poemas podem ser encontrados no livro *Poemas* de Maiakóvski, citado aqui algumas vezes. O Tópico 5 são “Biografias e poemas de: a. Kliebnibov, b. Burliuk, c. Kamiênsk, d. Krutchônîk”; o último tópico (6) desta primeira parte incide sobre a “cronologia: 1893-1913”.

Nesta primeira parte do programa há também a reprodução da fotografia de “Maiakóvski, 1909 – A gravata Amarela”, gravata que rendeu ao poeta muito mais do que falatório quando ele e os amigos cubofuturistas desfilaram pelas ruas recitando

¹⁷¹ PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Fon-Fon e Seleta, 1970, p. 57. Como dissemos também foi tema de poema como *A blusa amarela*:

“Do veludo da minha voz

Vou mandar fazer minhas calças pretas.

De três metros de meio-dia, uma blusa amarela.

(.....)

E vocês, mulheres, que amam a minha carcassa, e você

menina, que não quer ver em mim senão um irmão/

atirem os seus sorrisos ao poeta,

que eu vou costurá-los, como se fosse flores,

na minha blusa amarela!” *Idem, ibidem*, p.51.

poemas com os rostos pintando, mas também lhe rendeu poesia, a gravata amarela tornou-se uma verdadeira marca de identidade. Fernando Peixoto reproduz o trecho de uma fala de Maiakóvski no qual há menção à famosa camisa/gravata amarela:

Ele mesmo conta: *Nunca tive ternos. Eu tinha duas blusas num estado deplorável. Uma maneira de brilhar é através da gravata. Nada de dinheiro. Apanhei o pedaço de uma fita amarela de minha irmã. Pus ao redor do pescoço. Sucesso absoluto. Portanto, o que há de mais notável e de mais bonito no homem é a gravata. É evidente que aumentando a gravata, aumentaria o sucesso. As dimensões das gravatas sendo limitadas, usei a astúcia: fiz da gravata uma blusa e da blusa uma gravata. Efeito irresistível*¹⁷².



Imagem 18: Maiakóvski e a gravata amarela¹⁷³

¹⁷² *Idem, ibidem*, p. 50-51.

¹⁷³ Programa da peça.

Disponível em: http://www.proust.net.br/proust_media/upload/2013/03/12/Mayakovsky_1910.jpg. Acesso em: 01/02/16.

A segunda parte do índice da pesquisa trata de “Maiakóvski II (1914-1922) - Maiakovski militante dos tempos da revolução”. Este momento significou uma virada na obra do poeta, pois a revolução a ser empreendida não só no campo da política, mas da cultura e do social, tomou o poeta, deixando marcas profundas em sua obra, principalmente com alinhamento às estéticas de vanguarda. Arlete Cavaliere, no posfácio de sua tradução de *Mistério bufo*, diz o seguinte:

A estética do futurismo russo deixou sua marca em toda a obra de Maiakóvski, inclusive depois da Revolução de Outubro, quando os futuristas se autodenominavam “tambores da revolução” e pretendem “ensinar o homem da rua a falar”. Para Maiakóvski, isto significava destruir os antigos valores e construir novos com base na reorganização consciente da língua aplicada a novas formas de ser¹⁷⁴.

A segunda parte do índice é composta por 9 itens e o primeiro deles é sobre a peça teatral *Mistério bufo*, escrita e encenada em homenagem ao primeiro aniversário da Revolução, em 1918. Angelo Maria Ripellino reproduz uma fala de Maiakóvski no programa da peça, quando foi reencenada em 1921.

Mistéria-Buf é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Mistéria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistéria-Buf* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo¹⁷⁵.

O segundo item é composto por “escritos” que podem ser encontrados na tradução de Boris Schnaiderman em *A poética de Maiakóvski*, os textos pertencem ao capítulo “Por uma arte da civilização industrial”¹⁷⁶. O item 3 é sobre o trabalho do poeta na ROSTA; o 4 sobre o “teatro de agitação”; o 5 sobre cinema com “Acorrentada pelo cinema”, “Ele não nasceu para o dinheiro” e “A senhorita e o vagabundo”; o item 6 se refere a “Lili Brik”; o 7 são poemas como “Flauta-vértebra”, “De V Internacional”, “150.00.000” entre outros; a “crítica de Trótski a Maiakóvski” é o tema do item 8; e fechando temos a “cronologia: 1914-1922”.

A terceira e última parte é a maior delas com 17 tópicos/itens, intitulada “Maiakovski III (1923-1930) - Maiakovski construtivista às vésperas do realismo

¹⁷⁴ CAVALIERE, Arlete. O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo? In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-bufo*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 161.

¹⁷⁵ MAIAKÓVSKI, Vladímir *Apud* RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, *op.cit.*, p. 77.

¹⁷⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*, *op. cit.*, p. 119-239.

socialista”. O item 1 aborda o texto teatral da primeira encenação de *O percevejo*, nesse texto, além da contribuição do trabalho jornalístico ele foi escrito a partir de roteiro de cinema, como nos indica Ripellino:

Os temas, os truques, as situações e muitos dos personagens de *Klop* provêm do roteiro cinematográfico *Pozabud pro Kamin* (Esqueça a lareira), que Maiakóvski escrevera no final de 1927. Na comédia o poeta não usou alguns trechos de propaganda para o palco quinquenal etc.) mas em troca introduziu diversos elementos que não se encontravam na redação cinematográfica, como o dormitório dos jovens, os desfiles de vendedores e bombeiros, o tentado suicídio de Zóia, a figura amaneirada de Baian. Não são mais vinte e cinco anos, como no roteiro de cinema, mas cinquenta que separam, em *Klop*, o futuro do presente¹⁷⁷.

No item 2 estão os “escritos” traduzidos por Schnaiderman¹⁷⁸; no 3 há o famoso texto de Maiakóvski “como fazer versos”; no 4 está o trabalho de “publicidade” com “agitação e propagandas”; no 5 fala-se sobre alguns roteiros de cinema; o item 6 mostra a participação e contribuição no circo; o 7 “O que é a blusa azul e Rádio Outubro”; o 8 a revista “LEF” e a contribuição de Maiakóvski e Rodchenko com “capas e artigos”.

O item 9 incide sobre uma longa parceria entre dramaturgo e encenador, “Maiakóvski e Meyerhold”, abrangendo “a. Dos barracões a Meyerhold”, “b. Debate sobre: *O Inspetor Geral, Os Banhos*”, “c. Encenações de Meyerhold: *O Inspetor Geral, O percevejo, Os banhos, I côrno magnífico*”, “d. A biomecânica”, “e. Biografia de Meyerhold” e “f. Escritos de Meyerhold”. Sobre a ligação entre esses dois grandes nomes da cultura e do teatro russo do início do século XX, Gérard Abensour escreve a seguinte consideração:

Uma forte amizade unia esses dois artistas, que tantas vezes haviam trabalhado juntos. A identidade de seus modos de ver não se limitava a suas concepções estéticas e políticas. Maiakóvski tornara-se de algum modo o dramaturgo do teatro que, por seu lado, veio a ser teatro de Maiakóvski. Por fim, falando de “arte de esquerda”, Meierhold mostra que não dá a mão à palmatória. Recusa categoricamente os estereótipos da arte “proletária” e reivindica o direito de adotar uma atitude crítica em relação à realidade social. Por fidelidade ao seu amigo desaparecido, o encenador reafirma, pois, em alto e bom som o direito à diferença¹⁷⁹.

¹⁷⁷ RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, op.cit., p. 169.

¹⁷⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*, op. cit., p. 119-239.

¹⁷⁹ ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold, ou, a invenção da encenação*, op.cit., p. 508.

Voltando aos tópicos da terceira parte do índice, pois ainda temos o item 10 sobre o “construtivismo”; o 11, a escrita e encenação da última peça teatral de Maiakóvski, intitulada *Os banhos*; o 12, no qual estão poemas como “Sobre isto”, “A plenos pulmões”, “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, “Incompreensível para as massas” entre outros; no item 13 estão as “memórias de Lili Brik”; o 14 trata da Nova Política Econômica “NEP”; o 15, do poeta “Iessiênin”; o 16 relata as “viagens de Maiakóvski” ao “México, EUA, Europa”; por fim, o item 17 contendo a “carta de suicídio de Maiakóvski” e a “cronologia: 1923-1930”.

Logo em seguida ao índice de pesquisa, temos a bibliografia composto por 67 obras que Luís Antonio e todos os envolvidos na encenação estudaram. A maioria delas está em língua estrangeira; as obras em língua portuguesa foram comentadas aqui.

Ao visitarmos Helio Eichbauer percebemos o quanto esse trabalho está presente na carreira do cenógrafo. Na parede de seu escritório, encontra-se emoldurada uma das colagens que fez para o cenário de *O percevejo*. Ele nos conta que ninguém tem a reprodução, contudo, por ocasião da mostra de 40 anos de sua carreira, na qual havia uma parte especial para este trabalho - com reproduções das colagens, de fotografias e do filme que transcorria em meio ao espetáculo, foi então que essa colagem saiu da parede do escritório para a da exposição, depois, retornando ao seu posto.

Helio também nos levou a sua biblioteca/ateliê, onde nos mostrou o roteiro da peça, o convite da encenação, os livros que leram, chamando a atenção para *Maiakóvski e o teatro de vanguarda* e *Truque e a alma*, ambos de Angelo Maria Ripellino que, segundo o cenógrafo, teve o prazer de conhecer durante o período que passou em Praga. No livro *Cartas de marear*, Eichbauer relembra esse trabalho da seguinte maneira:

O grupo de criadores do espetáculo no Rio de Janeiro era muito estudioso; liam muitos textos e poemas do poeta russo, diversos ensaios – o maravilhoso *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, de Angelo Maria Ripellino (*Majakovskij e il teatro d'avanguardia*) -, além de textos de história e política. O grupo reunia-se a cada noite no apartamento de Luiz Antônio em Ipanema; ali construíram a dramaturgia, tradução e os projetos de encenação da comédia russa. Os operários construtivistas e tradutores eram a produtora, dançarina e atriz Dedé Veloso, o diretor e ator Luiz Antônio Martinez, o cineasta Guel Arraes e ator-pintor Maurício Arraes, o também cineasta Ney Costa Santos, e os atores João Carlos Motta e Fernando Horcades. Como eu conhecia aquele universo de vanguarda russa, que também era o de minha formação, fui responsável pela cenografia, figurinos e projeto gráfico (que chamei de *Orientamenti dela scenografia*)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear*, op. cit., p. 266.

Imagem 17: Colagem¹⁸²

A colagem (Imagem 17) faz parte do trabalho que Helio Eichbauer realizou para jovens diretores de teatro, dos quais “Luiz Antônio Martinez Corrêa foi quem mais gostei de conhecer e com quem mais gostei de trabalhar no Rio de Janeiro”. Ainda sobre a montagem:

Ganhei todos os prêmios daquele ano, inclusive o Prêmio Molière, depois de uma temporada na França, nos festivais de teatro em Caen e Lyon, e no Palais de Glace, em Paris. Mais tarde, outra temporada triunfante no SESC Pompeia, em São Paulo (Lina Bardi adaptou o cenário). Foi um dos melhores trabalhos que fiz¹⁸³.

A partir do desenho do cenário, o programa passa a informar sobre a encenação brasileira de *O percevejo*, “comédia fêérica em 9 cenas de Vladímir Maiakóvski (1928/1929)”, “adaptação livre de Luís Antônio Corrêa, Guel Arraes, Ney Costa Santos, Dedé Veloso, Fernando Horcades, João Carlos Motta e Maurício Arraes (1980/1981)”.

Após a ficha técnica, nos deparamos com o “roteiro das cenas, dos personagens, e dos atores”. Apresentamos a organização do roteiro, os temas e cenas que compõem cada parte do espetáculo, configurado em I. Prólogo, II; Primeira Parte: 1929; III. Segunda Parte: 1979; IV. Epílogo: 1981 – Ressurreição! Seguimos com a descrição do roteiro.

O prólogo é dividido em dois momentos: A. 1930 – “O suicídio” e B. 1917 – “A Revolução”. A primeira parte se passa no ano de 1929 e é composta por 4 cenas e 2 entreatos cinematográficos; a cena 1 é chamada de “Brincou e deixou”, dentro dela temos o “1º entreato cinematográfico: Isto que é vida” com “A. Nas ruas”, “B. Diante de um cinema” e “C. Dentro de um filme”. A cena 2: “Não mexa com o busto inferior” traz o 2º entreato cinematográfico: “E o coração anseia pelo partido”, assim como o primeiro entreato, que divide-se em três momentos, “A. Diante do instituto de beleza”, “B. No instituto de beleza” e “C. Em casa dos Renaissance”. A cena 3 é “O casamento vermelho” e, fechando a primeira parte, a cena 4 “A passagem do tempo – 1929/1979”.

A segunda parte é composta por cinco cenas que tratam da uma sociedade futura datada de 1979; seguindo e em acordo com a primeira parte, temos a cena 5 que é uma “projeção cinematográfica” chamada “Descongelar ou não, eis a questão!” Depois, a

¹⁸² Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

¹⁸³ EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear*, op. cit., p.266.

cena 6 - “Movimentos Normais: da coceira...”; a cena 7 - “Caça ao percevejo”, dividida em “A. No estúdio de reportagem” e “B. Numa praça triangular”; a cena 8 - “Mas não respire”; a cena 9 - “Um parasita surpreendente”; por fim, o epílogo com a canção/poema “Amor”.

Nessa parte do programa, dedicada à encenação de *O percevejo*, temos algumas imagens. Duas delas são de cenas do filme da peça, numa temos “Cacá Rosset, Telma Reston e Marga Abi Ramia”, noutra “Cacá Rosset e Dedé Veloso”; as outras são fotografias do elenco e da equipe/grupo de adaptação, em uma, eles estão com o macacão caqui da primeira parte da peça e na outra, com um pôster do poeta e a camiseta da peça, com a qual Luís Antonio está vestido na fotografia reproduzida em uma das páginas sob a seguinte descrição - “Luís Antônio Corrêa, o diretor”:



Imagem 18: Luís Antonio¹⁸⁴

¹⁸⁴ Programa da peça. Reproduzida do Dossiê: Vladímir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*, op.cit., p. 16.

Finalizando o programa, encontramos duas listas, uma de agradecimentos e a outra com a ficha técnica da encenação, a qual nos permite visualizar todo o grupo, inclusive aqueles que estão nos bastidores da criação:

Direção: Luís Antonio Corrêa
Cenografia, Figurinos & Iluminação: Hélio Eichbauer
Músicas: Caetano Veloso
Realização Cinematográfica: Guel Arraes e Ney Costa Santos
Direção Musical: Marcelo
Corpo e técnicas circenses: Breno Moroni
Coreografias especiais: Nelly Laport & Graciela Figueiroa
Produção do filme: Sérgio Baker
Direção de produção e administração: Edgard Gurgel Aranha
Promoção Geral: Scarlet Moon
Assistente de direção: Fernando Horcades e João Carlos Motta
Assistente de Produção: Maria Ignez Brandão de Resende
Assistente de Coreografias: Úrsula Canto
Assistente de Produção do Filme: Juanita Costa
Câmera: Lua da Silva
Câmera Adicional: Cleber Cruz
Animação: Maurício Arraes, Mô Toledo e Isabela Muniz
Montagem: Maria Elisa
Trilha Sonora: Luís Antônio Corrêa
Slides: Robert Feinberg
Capa do programa: Hélio Eichbauer
Programação Visual do Programa: Ana Linnemann
Cenotécnica: Humberto Antonio da Silva e Equipe
Adereços: Carlos Ferreyra
Pintura: dos telões: Suzana de Moraes, H. E., Márcio Portes
Confecção de equipamento circense: Malu e Abel Bravo
Costureiras: Wanda Silva de Carvalho e Ítala Papaleo
Direção de cena e Sonoplastia: Carlos Ferreyra
Projeccionista: José Nilson
Eletricista: Cláudio
Contra-regra: Paulo Garcia
Camareira: Sônia¹⁸⁵

Para aqueles que participaram do processo de construção dessa encenação, ela é lembrada como uma experiência inesquecível:

Tenho muita saudade desse tempo, foi um tempo muito legal, de muito estudo, muita convivência, nós éramos amigos fraternos, o Luís era uma pessoa muito agradável, muito alegre, muito animado sabe?! A fim de fazer coisas! Ah ele não tinha aquela carranca do intelectual sério, o intelectual de esquerda, sério, não ele era uma pessoa alegre, a gente saía toda noite, pro bar, ele até saía menos, mas às vezes saía também, ele gostava. Na casa dele ficávamos altas horas conversando depois que acabavam as reuniões, ouvindo música, conversando, falando bobagem.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ficha técnica. Programa da Peça.

¹⁸⁶ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

ATO III:

ENTRE IMAGENS, FOLHAS AMARELADAS E *RECORDOS*: O MUNDO FANTÁSTICO DE *KLOP* (RE)PRESENTADO POR LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA

Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura¹⁸⁷.

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas¹⁸⁸.

Neste Ato temos a intenção de criar a nossa versão, uma (re)leitura do acontecimento artístico que foi a encenação (adaptação livre) do texto teatral *O percevejo* de Vladímir Maiakóvski. Ela traz tudo o que fizemos diariamente nesses dois anos com os “restos”, os “rastros”, os “sinais” e fragmentos desse passado que nos parece tão presente (contemporâneo).

Por meios desses vestígios que sobreviveram por mais de três décadas e com um trabalho árduo, meticuloso e artesanal, fomos juntando esses fios, com a intenção de que ao final tivéssemos formado um tecido. Inspirados pelo método indiciário, fomos capazes de tornar “pormenores” em produtos “mais elevados”, nos referenciando à obra *Mitos, emblemas, sinais* de Carlo Ginzburg, principalmente o capítulo “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”.

¹⁸⁷ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial, 2009, p. 77.

¹⁸⁸ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 151.

Nosso propósito é pensar como a longa pesquisa - apresentada nos outros Atos - de Luís Antonio e sua equipe que juntamente ao texto teatral a ser encenado embasaram a construção do roteiro da peça estão presentes no como este realmente se realiza, se concretizava em cena. Para tanto, temos dois materiais fundamentais, o roteiro da peça e as fotografias do espetáculo tanto da temporada de 1981, na estreia no Rio de Janeiro, quanto a de 1983, no momento em que *O percevejo* foi apresentado ao público de São Paulo. Vale destacar que faremos cotejo com outros registros, como o texto teatral original, entre outros.

O que as folhas amareladas do roteiro da peça nos revelam? O que elas nos contam depois de tanto tempo guardadas com outros recortes de jornais, programações, cartazes? E as fotografias? o que elas permitem pensar sobre a cena desse espetáculo?

Ao longo da pesquisa nos defrontamos com vários suportes do texto teatral *O percevejo*. O primeiro deles foi o formato livro, com a publicação da Editora 34 em 2009 como comentado, que serviu ao processo de montagem da encenação de Luís Antonio Martinez Corrêa. Por não ter domínio da língua russa o diretor contou com o cotejo do original realizado por Boris Schnaiderman; esta versão do texto foi publicada no número de lançamento da revista *O percevejo* em 1993. Em nossa análise utilizaremos a versão em formato de livro.

No acervo da Funarte encontramos outra versão, que apresentava na capa do texto a seguinte descrição manuscrita “*O percevejo* – aula Vladimir Maiakóvski”. Sua tradução apresenta uma linguagem mais simples, direta e até mesmo coloquial; não sabemos se ela é a primeira versão que Luís fez antes do cotejo ou se se trata de outra tradução/publicação realizada por outra pessoa. Também não sabemos em que arquivo dentro do acervo da instituição está localizado este texto.

O roteiro da peça a ser explorado, assim como o caderno de direção pertencem ao acervo do arquivo “Martinez Corrêa”, aos cuidados da Funarte. Trata-se de uma cópia do texto datilografado com várias partes manuscritas pelo próprio diretor Luís Antonio Martinez Corrêa.

Para nós, o aspecto mais desafiador deste Ato é o trabalho com as fotografias da encenação. Desde o início da escrita da dissertação, elas ocuparam um lugar especial, e para dizê-lo, nos referimos à pesquisa da historiadora Ana Maria Mauad, que nos ajuda a pensar as especificidades desse tipo de material. Como ela ressalta, é importante atentar para:

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas¹⁸⁹.

As imagens/fotografias, como nos propõe Mauad, são produzidas para outra finalidade e possuem sentidos e significados diferentes para “seus antigos” donos. Ao torná-las material de pesquisa damos outros sentidos e significados de acordo com nossas finalidades, nosso objetivo frente às fotografias é tentar visualizar partes, cenas, situações da encenação pesquisada tendo em vista que:

A fotografia é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade (quando não é preto e branco). Ela isola um determinado ponto no tempo e no espaço, acarretando a perda da dimensão processual do tempo vivido. É puramente visual, excluindo outras formas sensoriais, tais como o olfato e o tato¹⁹⁰.

As fotografias a serem analisadas pertencem a diferentes acervos, assim é importante pensar que elas foram feitas com diferentes interesses; há, por exemplo, um primeiro grupo de fotografias que compõem um dossiê de 22 fotografias referentes às apresentações de 1981 na Funarte. Segundo a descrição que consta do verso delas, se trata de doações feitas à campanha do “projeto memória” sem nos informar com certeza quem realizou os registros e a quem pertenciam; são fotografias em preto e branco e não apresentam uma boa qualidade, também não estão tratadas contendo várias danificações como riscos e manchas.

Outras são do acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Registos que fazem parte da documentação que foi organizada para uma pesquisa sobre

¹⁸⁹ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol., n.2, 1996, p.82.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p.75

a peça realizada pela “Divisão de pesquisa”, sob a responsabilidade do pesquisador Mauro P. Meiches. O fotógrafo é José Augusto Varella, que registrou o espetáculo ao vivo entre 24/08/83 e 18/09/93 e depois entre 07/10/83 e 30/10/83. Além disso, a ficha sobre o material revela outras informações: “registros fotográficos: contatos/negativos, preto e branco, slides, colorido (35 MM) – produzido pelo IDART. Data: Ago. 83, hora: 21:00”.

Reunindo as fotografias nos dois formatos, negativos e *slides* temos dezenas de registros, contudo, a instituição não permite a reprodução do número total, além de cobrar uma taxa de serviço pela reprodução de cada um desses registros, assim, numa dura tarefa, escolhemos 18 fotografias, em sua maioria *slides* coloridos. Cabe destacar que sendo um antigo formato fotografia quase extinto hoje, Ney Costa Santos em entrevista explica o que *é/era slide*:

Na época fotografava muito, depois faziam aquelas projeções com carrossel, são registros. Slide é uma coisa de época, as pessoas faziam viagens pro exterior, depois juntava os amigos, tinha um projetor de slide que era um carrossel, aí vamos ver as fotos da viagem, trac, trac, trac... Hoje em dia, isso parece uma coisa da época da arca de Noé ainda, ninguém mais sabe nem da função disso, você projetava, a diferença é que ao invés de você ver a foto, você punha no projetor e projetava, aí você fazia aquele quase cinema¹⁹¹.

Outro conjunto de registros fotográficos que temos é o acervo pessoal do cenógrafo Helio Eichbauer, que em sua grande maioria não se encontram tratados, pois como ele nos contou, as fotografias foram restauradas para uma exposição que havia ocorrido poucos anos antes de nossa entrevista. São registros tanto de 1981, quanto da temporada de 1983; há imagens coloridas e outras em preto e branco, entre dezenas escolhemos 30 fotografias do acervo de Helio juntamente com outros materiais.

Por meio das fotografias das duas temporadas, pretende-se pensar e analisar cada parte da encenação, levando-se em consideração o conteúdo do texto original, a estrutura proposta pelo roteiro da peça e o espetáculo (fragmentos) em cena. Há que se ponderar a efemeridade e a singularidade do fazer teatral, sendo cada apresentação diferente e única, sem contar as reformulações que o grupo foi realizando ao longo das temporadas.

¹⁹¹ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

Nas imagens abaixo apresentamos os dois elencos das duas temporadas de *O percevejo* no Brasil:



Imagem 22: Elenco de 1981¹⁹²



Imagem 23: Elenco de 1983¹⁹³

¹⁹² Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

Algo peculiar é o fato de Vladímir Maiakósvki caracterizar seus textos dramáticos logo no subtítulo, como em *Mistério-bufo*: “representação heroica, épica e satírica de nossa época”. *O percevejo* também apresenta uma definição de gênero: “comédia fantástica em nove cenas”, mas Luís Antonio ao criar sua adaptação prefere substituir “fantástica” por “feérica”, assim, o título do roteiro e da encenação é: *O percevejo: comédia feérica em 9 cenas*.

O texto original apresenta nove cenas que se passam em duas temporalidades, as 4 primeiras se passam em 1929, e as outras 5 cenas transcorrem na União Soviética futurista de 1979. Luís Antonio mistura outras marcas temporais às cenas, além disso, o roteiro apresenta estrutura dividida em prólogo, primeira parte, segunda parte e epílogo, sendo que o prólogo e o epílogo são duas criações inéditas da encenação brasileira, sem contar outras inserções realizadas nas cenas.

Tomando o roteiro da peça temos primeiramente o prólogo, que se inicia com uma “projeção cinematográfica” com os seguinte dizeres: “Senhoras e senhores, me disseram que num lugar (acho que no Brasil) existe um homem feliz!” Identificamos que esse trecho é parte do texto teatral *Eu Vladímir Maiakóvski – Tragédia em dois atos*.

Luís escreve a “escuridão” e em seguida “projeção”, descrita como “URSS”, “14 de Abril de 1930”, “foto de Maiakóvski com coração vermelho pintado sobre o peito, pulsando”. Em cena aconteceria: “Homem rasga a camisa e com a mão esquerda, atira com um revólver no coração”, enquanto na projeção “o coração explode deixando a tela vermelha”, “silêncio”. De repente um “som: tempestade, trovões, na escuridão uma voz lê a carta de despedida de Maiakovski” e na projeção, “a carta, seguida da foto de Lília Brik, atônita”.

Prosseguindo a projeção surge outro marco temporal “1917: cena da revolução soviética, posters desenhados por Maiakóvski. Desenho animado com a família imperial e brasão contendo uma águia de duas cabeças. A águia voa”, em cena “um homem aponta para a tela” e na projeção, “a águia explode”; outros temas são projetados como “cenas da revolução soviética do filme *Outubro* de Eisenstein, posters e cartazes da época, desenho animado: [palavra não identificada] vermelha entre num círculo branco, a tela fica toda vermelha”.

Depois temos uma música para os atores e “entram os 12 atores em fileira segurando uma faixa vermelha com movimentos corporais e gritos festeja-se a

¹⁹³ *Idem.*

Revolução, dançarinos-acrobatas executam números de circo e de ballet”. A cena descrita remete-se ao seguinte registro fotográfico:



Imagem 24: Dançarinos-acrobatas¹⁹⁴

O roteiro segue descrevendo a cena, “cada ator representa uma figura ou um símbolo importante da revolução: a foice, o martelo, o marinheiro, o soldado, o aviador, o estudante, o livro, o trigo, o pintor futurista, a bailarina, a bandeira vermelha”, ao mesmo tempo, “os atores movimentam-se no palco agitando os objetos e gritando com alegria e vigor”, “para a música”. Também há a descrição da projeção referente à cena, “durante o momento anterior, trechos de *Outubro* e *O homem da câmera* de Dziga Vertov, posters, capas de revista, fotos de exercícios de biomecânica de Meyerhold”. “A pagam-se as luzes do palco quando a música para ficando só a projeção em silêncio da morte de Lênin e ascensão de Stálin”, de volta à cena “os atores se retiram” e mais uma projeção, “1929”.

No “1º entreato cinematográfico”: “atores e atrizes do cinema americano da época, música, *it’s wonderful*, isto que é vida, automóveis, eletrodomésticos,

¹⁹⁴ Acervo da FUNARTE, 1981.

Hollywood, Maiakóvski autografando um livro”, com a seguinte “narração: *Não existem na minha comédia situações que não se baseiem em dezenas de casos autênticos*. V. Maiakóvski, 21/01/1929”.

Segundo o roteiro, assim terminaria o prólogo e se prosseguiria a encenação. No texto original Maiakóvski não nomeia suas cenas, entretanto, Luís Antonio e o grupo atribuem títulos para cada uma delas. A cena 1 é chamada “Brincou e deixou...”, ela se passa “diante da cooperativa soviética do estado”, onde estão os vendedores de botões, bonecas, pedras de afiar, sutiãs, arenques, perfumes e livros. Percebemos que as falas dos vendedores foram diminuídas em relação ao original e temos a seguinte descrição manuscrita: “todos tentam vender seus produtos na plateia, mercando em voz alta, inclusive dirigindo-se a Prissípkín, Elzevira, Bayan e Rosália que entram em cena pela plateia e dirigem-se para o palco”.

Maiakóvski ao falar sobre *O percevejo* em uma apresentação antes de sua estreia nos palcos faz um resumo de cada cena que compõe o texto e, segundo ele, a cena 1 pode ser resumida da seguinte forma:

1. Com o dinheiro da mãezinha Renaissance, Prissípkín e Baian compram presunto vermelho, garrafas com tampas vermelhas e todo o resto vermelho para um iminente casamento vermelho¹⁹⁵.

Alguns momentos da cena são hilários, bastante cômicas e satíricas, como esta que vamos transcrever do roteiro da peça:

VENDEDORA DE SUTIÃS

Sutiãs forrados de astracã!

Sutiãs forrados de astracã!

PRISSÍPKIN – (EXCITADO) Olha só que bonezinhos mais aristocráticos!

R. PÁVLOVNA – Bônezinhos? Não são bonezinhos, são ...

PRISSÍPKIN – Está me achando com cara de cego? E se nós tivermos um par de gêmeas?... Um seria para Doroty, o outro para Lillian... como as irmãs Gish (essa parte tá escrita a mão) minhas futuras gêmeas terão nomes aristocráticos, cinematográficos, aristocratonematográficos! Minha casa será um corno de abundância! E tenho dito! Rósalia Pávlovna, compre!

BAYAN – Compre, Rosália Pávlovna, compre! É assim que a classe ascendente vê as coisas. Ele traz, com sua imaculada origem proletária, um cartão do sindicato e você, Rosália Pavlovna, paga! (PARA PRISSÍPKIN) Sua casa será um corno de abundância!

¹⁹⁵ MAIAKÓSVKI, Vladímír. Sobre o percevejo. In: *O percevejo, op. cit.*, p. 79.

(ROSÁLIA PÁVLOVNA SUSPIRA E PAGA) Deixa o pacote para mim madame, mas o meu preço continua o mesmo¹⁹⁶.

Numa das fotografias referente à temporada de *O percevejo* em São Paulo no Sesc Pompéia em 1983 podemos visualizar a representação do trecho da cena 1 descrito acima, vejam o registro:



Imagem 25: cena com a vendedora de sutiãs¹⁹⁷

A cena se refere ao final da encenação da temporada de 1983, após mudanças no elenco. Na foto temos os atores: Luís Antonio Martinez Corrêa como Bayan; Maria Vasco que substituiu Maria Alice Vergueiro como Rosália; Carlos Augusto Carvalho que assumiu o papel de Prissípkín com a saída de Cacá Rosset; temos Yeta Hansen como Elzevira e Gisele Schwartz, a vendedora de sutiãs.

Outra parte extremamente engraçada da cena 1 é a de Rosália discutindo com o vendedor de arenques, observem as falas:

VENDEDOR DE ARENQUES – Olha os melhores arenques soviéticos!

R. PÁVLOVNA – (AFASTANDO OS DEMAIS, EXCITADA, GRITA) Ah! Arenques! Isso sim! Vai ser ótimo para o casamento! Eu

¹⁹⁶ Roteiro da peça. Arquivo Martinez Corrêa, Funarte.

¹⁹⁷ Acervo CCSP, 1983.

vou comprar! Vão andando, messiezones! (AO VENDEDOR) Quanto custa sua sardinha?

VENDEDOR – Para a madame êste salmão custa 2,60 o quilo.

R. PÁVLOVNA – O que? 2,60 por este bagre ordinário?

VENDEDOR – O que é isto madame? São apenas 2,60 por êste candidato a estrujão!

R. PÁVLOVNA – 2,60 por esta barbatana de espartilho em conserva? Você ouviu, camarada Violinski? Ah! Como vocês tinham razão quando mataram o Csar! Ah! Como vocês estavam certos quando expulsaram a família Riabushínski! Seus bandidos! Eu vou denunciar na Cooperativa Soviética do Estado! Eu vou exigir meus direitos cívicos e os meus arenques na Cooperativa! (ENTRAM NA LOJA COM ELZEVIRA E PRISSIPKIN).

BAYAN – Camarada Violinski, espere um pouco. Eu pergunto: camarada, por que ficar se envolvendo em briguinhas pequeno-burguesas, misturando arenques e ninharias?

PRISSÍPKIN – Tem razão, camarada Bayan, eu também sou contra esses costumes pequeno burgueses. Eu sou um homem de perspectivas históricas! No momento o meu objetivo é uma cristaleira!

(ZÓIA BERIÓZKINA ENTRA CORRENDO)¹⁹⁸



Imagem 26: cena com o vendedor de arenques¹⁹⁹

Na imagem temos em cena Carlos Augusto Carvalho como vendedor de arenques, Maria Alice Vergueiro é Rosália Pávlovna e Yeta Hansen no papel de sua filha, Elzevira.

¹⁹⁸ Roteiro da peça, *op.cit.*

¹⁹⁹ Acervo CCSP, 1983.

filha, Elzevira.

Como foi mencionado Zóia entre em cena, ela é a (ex) namorada operária de Prissípkín que decide abandoná-la para casar-se com a manicure Elzevira, é neste momento que ela descobre que foi trocada por uma pequena burguesa:

ZÓIA – Vânia! O que esta lesma engravatada está falando? Que casamento é este? Quem vai se casar?

BAYAN – Trata-se da cerimônia nupcial e socialista que irá unir Elzevira Davídovna Renaissance e

PRISSÍPKIN – ZÓIA

Eu amo outra.

Ela é mais elegante,

Tem um busto perfeito

E usa um suéter colante!

ZÓIA – Vânia, e eu? Você brincou e deixou...?²⁰⁰



Imagem 27: Dedé no papel de Zóia²⁰¹

²⁰⁰ Roteiro da peça, *op.cit.*

Zóia e Prissípkín continuam conversando, Zóia não se conforma com o término do relacionamento, dos planos e tudo mais. Neste momento, Rosália sai da cooperativa com seus arenques e a confusão é certa, como podemos notar:

(ZÓIA CHORA E AGARRA PRISSÍPKIN PELA MANGA, ELE SOLTA COM UM ARRANCÃO. ROSÁLIA PÁVLOVNA, DERRUBANDO TODOS OS PACOTES, CONSEGUE COLOCAR ENTRE ELES)

R. PÁVLOVNA – O que está operária imunda está querendo? Porque está avançando em meu genro? (OS VENDEDORES SE ACERCAM)

ZÓIA – Porque ele é meu!

R. PÁVLOVNA – O que? Ah, sim, ela está grávida... Está bem, eu vou indenizá-la, mas antes eu vou lhe quebrar a cara!

(AS DUAS SE ATRACAM. OS VENDEDORES GRITAM ANIMADOS)

MILICIANO – Cidadãos! Parem já esta cena repugnante!²⁰²

Maiakóvski encerra a cena 1 com essa confusão, registrada nas imagens a seguir:



Imagem 28: confusão entre Rosália e Zóia²⁰³

²⁰¹ Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

²⁰² Roteiro da peça, *op.cit.*

²⁰³ Acervo CCSP. Registro de 1983 com Luís Antonio (Bayan), Maria Vasco (Rosália), Carlos Augusto Carvalho (Prissípkín) e Dedé (Zóia). Notem que ao fundo atrás de Bayan (Luís Antonio estão vendedores.



Imagem 29: Rosália e Zóia se atracam²⁰⁴

Após essa cena, o diretor e o grupo de adaptação faz sua primeira inserção no texto, consta no roteiro que antes de iniciar a cena 2 há o 2º entreato cinematográfico, “Isto que é vida?”, descrito desta maneira:

(com música) Zóia derrotada, caminha pela rua, para no cinema os astros cinematográficos se confundem na sua mente com Prissípkin e Bayan. Prissípkin, vestido de Sheik, entrega-lhe um revólver, ela foge e imagina-se perseguida pelos bandidos.²⁰⁵

Após essa cena, o diretor e o grupo de adaptação fazem uma primeira inserção no texto. Consta do roteiro que antes de iniciar a cena 2 há o 2º entreato cinematográfico, “Isto que é vida?”, descrito desta maneira:

(com música) Zóia derrotada, caminha pela rua, para no cinema os astros cinematográficos se confundem na sua mente com Prissípkin e Bayan. Prissípkin, vestido de Sheik, entrega-lhe um revólver, ela foge e imagina-se perseguida pelos bandidos.²⁰⁶

É interessante notar como os conteúdos fílmicos dialogam com o que se passa no palco, uma perfeita harmonia; não é por acaso o sucesso e a quantidade que elogios que

²⁰⁴ *Idem.* Em cena: Luís Antonio (Bayan), Carlos Augusto (Prissípkin), Gilberto Caetano (vendedor de livros), Marcelo Rangoni (vendedor de perfumes, Gisele Schwartz (vendedora de sutiãs), José Maria de Cravalho (vendedor de pedra de afiar), Michele Matalon (vendedora de bonecas), Dedé (Zóia) e Maria Vasco (Rosália).

²⁰⁵ Roteiro da peça, *op.cit.*

²⁰⁶ Roteiro da peça, *op.cit.*

recebeu a encenação brasileira de *O percebejo* pela inovação (à época) que resulta de juntar teatro e cinema.

A cena 2, segundo o dramaturgo, pode ser vista da seguinte maneira:

2. Num alojamento, os jovens discutem a fuga de Prissípkin das trincheiras de trabalho e depois do tiro da suicida Zoia Bieriózkina, amante de Prissípkin, expulsam “o noivo”, que rompe com sua classe de forma barulhenta²⁰⁷.

Luís Antonio e o grupo nomeiam a cena 2 como “Não mexa o busto inferior”, que se passa “num dormitório de jovens”, “três rapazes cantam”, começando com uma inserção através da canção que os rapazes cantam:

CANÇÃO: Igor Ilinski, Anatol Lunatchárski,
Zinaida Raico, Óssip Brik, Burliuk,
Khliebnikóv, Lília Brik, Stepanova,
Eugênio Kusnet, Lênin, Trótsky, Eisenstein!

Iessiênin, Trótsky, Katáiev, Rodtchenko,
Elsa Triolet, Meyerhold, Kulechov,
Nijinski, Tchékov, Tchaikóvski, Profófviev,
Dantchenko, Stanislavski, lênin, D. Viertov!²⁰⁸

Como podem notar, a canção é composta por nomes de grandes personalidades da cultura russa do momento em que Vladímír Maiakóvski escreve a peça. Ouvindo o áudio do espetáculo percebe-se como esse momento é divertido, dando-nos a sensação de estarmos realmente ouvindo uma canção em língua russa, realmente uma grande e genial brincadeira da adaptação. Depois da canção, o roteiro retorna ao texto original, no entanto, há diversos cortes nas falas dos personagens, mantendo-se a mesma estrutura de sentido, o que torna o roteiro direto e de mais fácil compreensão e assimilação para o público.

Voltando ao roteiro, “o descalço” procura por seu par de botas, “O da vassoura” diz que foi Prissípkin e que ele irá se casar com a filha do dono do salão de beleza, nisso surge “a garota” e “o mecânico”. Com exceção da garota, os outros comentam como Prissípkin tem se tornado um pequeno burguês, “o seu armário está cheio de gravatas coloridas” diz o “da vassoura”, o mecânico, por sua vez, ressalta que “o problema não é a gravata que está presa nele, é ele que está preso na gravata”. Depois encontram uma caixinha, observem as falas:

²⁰⁷ MAIAKÓSVKI, Vladímír. Sobre o percebejo. In: *O percebejo, op. cit.*, p. 79.

²⁰⁸ Roteiro da peça, *op.cit.*

(O RAPAZ DA VASSOURA BATE COM O PÉ NUMA CAIXA E DERRUBA UMA CAIXINHA COM CARTOES DE VISITA. LÊ E COMEÇA A RIR. TODOS LEEM E REPETEM DIVERSAS VEZES)
TODOS – Pierre Violinski! Pierre Volinski!

O INVENTOR – É o nome que êle inventou para êle mesmo.

A GAROTA – Prissípkín, quem é Prissípkín?

O DA VASSOURA – Mas Pierre Violinski nem é nome, é uma sinfonia!

(ENTRA PRISSÍPKIN COM SAPATOS DE VERNIZ, ATIRA O PAR DE BOTAS VELHAS NO RAPAZ DESCALÇO. BAYAN VEM ATRÁS COM OS PACOTES: FICA ENTRE PRISSÍPKIN E O MECÂNICO, QUE PUXA UMA DANÇA POPULAR, PRISSÍPKIN COMEÇA A DANÇAR COM OS OUTROS)

BAYAN – Camarada Violinski, não olhe estas danças selvagens, elas podem estragar seu gosto refinado em desenvolvimento...²⁰⁹



Imagem 30 e 31: Na pensão²¹⁰

²⁰⁹ Roteiro da peça, *op.cit.*



Imagem 32: O rapaz descalço, Prissípkin e o mecânico²¹¹

²¹⁰ Acervo Helio Eichbauer.

²¹¹ Acervo CCSP, 1983. Flávio Cardoso (o rapaz descalço), Cacá Rosset (Prissípkin) e Carlos Augusto Carvalho (o mecânico).



Imagem 33: Bayan e Prissípkín²¹²

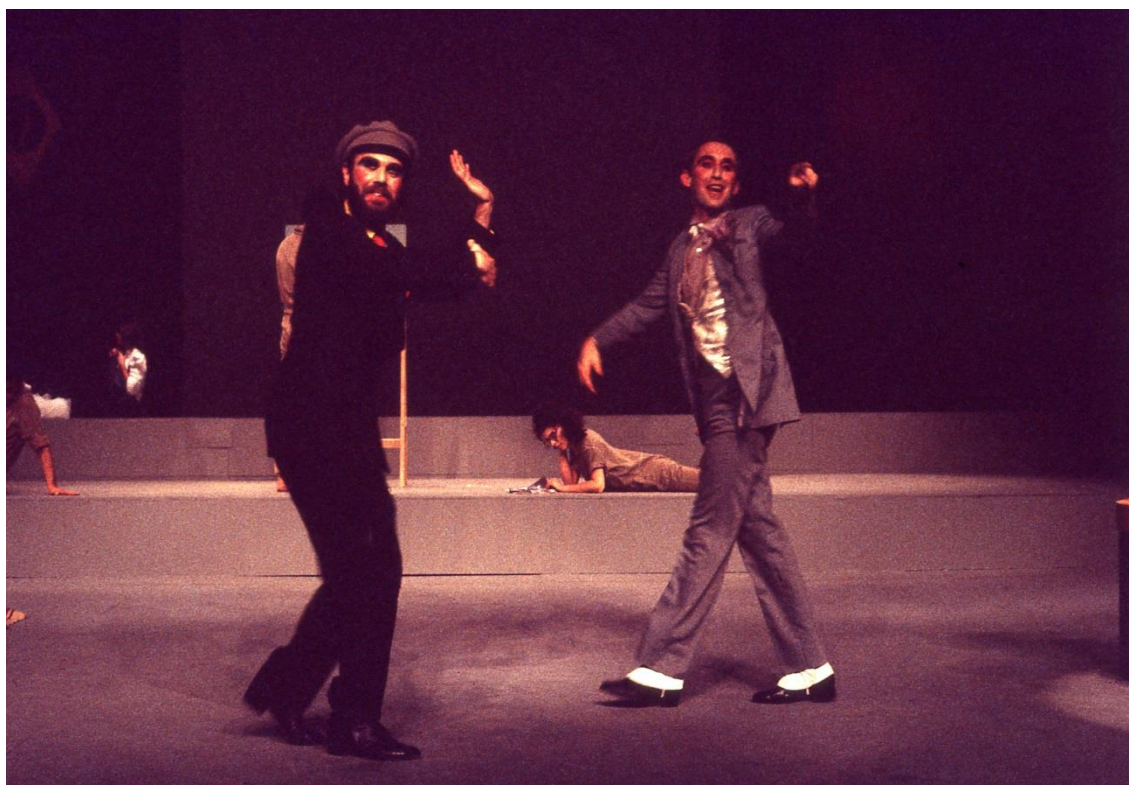


Imagem 34: Prissípkín e Bayan dançando²¹³

²¹² Acervo Funarte, 1981.

²¹³ Acervo CCSP, 1983

As imagens 31 e 32 incidem sobre o momento em que Bayan ensina Prissípkin a dançar *fox-trot*, para fazer uma bela apresentação em sua festa de casamento, Bayan após fazer vários elogios a seu pupilo vai embora, mas antes disso deixa uma recomendação, “não se esqueça: camisa engomada não se usa por fora das calças!”. Após sua saída rola outra discussão entre Prissípkin e os companheiros de pensão:

O DESCALÇO – Vânia, por que você não deixa disso?

PRISSÍPKIN – Por que é que vocês pensam que eu lutei? (TODOS OLHAM PARA ELE) Eu lutei por uma vida melhor e agora eu tenho tudo isso a mão: uma esposa, um lar e boas maneiras. (TODOS APLAUDEM E IRONIZAM) (SÉRIO) Aquele que fez a guerra como eu fiz, tem todo o direito de se deitar e descansar à beira do rio. E tenho dito!

O MÊCANICO – Ah, então esse aí é um verdadeiro guerreiro... um autêntico Suvórov! (DIRIGE-SE A PRISSÍPKIN). Andei por cima, andei por baixo, construindo uma ponte para o socialismo. Mas eu me cansei e ao lado da ponte eu repousei. Agora, na “ponte para os socialismo”, a guerra cresceu, o carneiro comeu, mas eu, eu só quero me deitar e descansar na beira do ri...não é assim?

PRISSÍPKIN – Não me enche o saco com essa sua propaganda barata! (OS DOIS SE ENCARAM. PRISSÍPKIN SENTA-SE, PEGA O VIOLÃO E CANTA).

(DURANTE TODA A CENA, ZÓIA ESTÁ NO FUNDO DO PALCO TEM UM REVÓLVER NA MÃO; MEIO ENLOUQUECIDA, VESTE A ROUPA DE BAILARINA, CAMINHA DE UMA LADO PARA OUTRO DO PALCO)²¹⁴



Imagem 35: Zóia tenta suicídio²¹⁵

²¹⁴ Roteiro da peça, *op.cit.*

²¹⁵ Acervo CCSP, 1983.

Enquanto Prissípkin toca violão e canta houvesse um barulho de tiro, Zóia tentou suicídio, todos correm para ver o que aconteceu, ligam para o serviço de emergência e expulsam Prissípkin com suas coisas, a cena 2 termina com Prissípkin indo para a “rua Lunartchárski, nº 17”.

Entre o final da cena 2 e início da cena 3 a adaptação insere o 3º entreato cinematográfico: “... E o coração anseia pelo partido”, contendo: “No salão de beleza. “A brilhantina vermelha”, a aventura amorosa de um operário com uma manicure. Música”.

“O casamento vermelho”, cena 3, no roteiro possui um pequeno resumo antes de começar que ressalta:

No “casamento vermelho” vemos um desfile de gestos e costumes burgueses entremeados de discursos esquerdistas. Um incêndio mata todos os presentes à cerimônia, exceto Prissípkin que é congelado pelos jatos dos bombeiros.²¹⁶

Vale a pena conferir a parte inicial da cena 3 a partir do roteiro da peça:

BAYAN – Senhoras e senhores! Sejam bem-vindos ao Instituto de beleza “A Brilhantina Vermelha” onde será realizada a cerimônia nupcial e socialista que irá unir Elzevira Davidovna Renaissance...

Elzevira – Miau, miau...

BAYAN – Ao ex-operário Pierre Violinski.

PRISSÍPKIN – Saudações marxistas e leninistas

BAYAN – Rosália Pávlovna Renaissance, a mãe da noiva ...

R. PÁVLOVNA – Camaradas e messiês...

BAYAN – A camarada madrinha:

A. MADRINHA – Viva o proletariado!

BAYAN – O camarada padrinho:

O PADRINHO – Shakespeare! Beethoven! Arte!

BAYAN – O camarada Optmistchenko, da Coordenadoria de normas e assuntos pedagógicos

SECRETÁRIO – qual é o seu problema, hem cidadão?

BAYAN – O pintor retratista naturalista Isaac Belvedonski...

O PINTOR – A arte é um buraco de fechadura

BAYAN – Galina Viborova, do Teatro de Arte de Moscou... duas testemunhas secretas da K.G.B. E êste que lhes fala, Oliég Bayan, um parnasiano vermelho.

Pelas montanhas e vales,
Atravessando lagos de espelho
Um tremzinho levava os convidados,
Para um casamento vermelho!²¹⁷

²¹⁶ Roteiro da peça, *op.cit.*

²¹⁷ *Idem.*

Cenas do “casamento vermelho”

1981:



Imagem 36: O pintor e a bailarina²¹⁸



Imagem 37: Mesa do casamento²¹⁹

²¹⁸ Acervo Funarte.

²¹⁹ *Idem.*



Imagem 38: Os noivos²²⁰



Imagem 39: Festa do casamento²²¹

²²⁰ *Idem.*

1983:



Imagem 40:
Casamento 1²²²



Imagem 41: Casamento 2²²³

²²¹ Acervo Helio Eichbauer.

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

Imagem 42:
Casamento 3



Imagem 43: Casamento 4

Imagem 44:
Casamento 5²²⁴



²²⁴ Imagens 42, 43 e 44: Acervo CCSP.



Imagem 45: Incêndio²²⁵

É importante destacar o que está anotado nas rubricas, geralmente manuscritas, elas revelam detalhes ímpares a serem construídos na encenação, detalhes que também permitem melhor compreender o que está sendo proposto, a exemplo disso:

(OS CONVIDADOS QUE ESTAVAM EM FILEIRA NA FRENTE DO PALCO DIRIGEM-SE PARA A GRANDE MESA QUE TOMA TODA A EXTENSÃO DO MESMO. APLAUDEM. BAYAN RETIRA UM PANO VERMELHO QUE COBRIA UMA ESTÁTUA/ VIVA. APARECE UM ÍNDIO QUE PERMANECERÁ NO PEDESTAL ATRÁS DA MESA DURANTE A CERIMÔNIA EXECUTANDO AS POSIÇÕES CORPORAIS QUE REPRESENTAM OS EXERCÍCIOS DE BIO-MECÂNICA DE MEYERHOLD QUE APARECEM NA TELA DURANTE O FESTEJO DA REVOLUÇÃO DO PRÓLOGO)²²⁶.

A rubrica transcrita está localizada logo abaixo da cena do casamento, citada acima; quanto à estátua viva do índio observe as imagens 40 e 4. É importante evidenciarmos que este personagem foi inserido na encenação de *O percevejo*, na temporada de 1983 em São Paulo. Outro aspecto das imagens que gostaríamos de sublinhar são os figurinos e a maquiagem dos personagens, tanto os figurinos, quanto a maquiagem são coloridos e exagerados.

²²⁵ Acervo CCSP.

²²⁶ Roteiro da peça, *op.cit.*

Voltando mais detidamente para o “casamento vermelho”, depois que Bayan apresenta os noivos, os padrinhos, os pais da noiva e alguns dos convidados, as rubricas do roteiro nos revelam o teor sexual que o diretor escolhe dar a esta cena, o qual recebeu críticas pelo exagero da cena na temporada de São Paulo. Notem nas imagens 42 e 44 que registram momentos da festa de casamento, como elas mostram um ambiente orgíaco. A questão sexual não está tão evidente nas rubricas do texto original, talvez seja uma marca da adaptação, um exemplo é a rubrica relativa ao momento da troca de alianças entre os noivos que diz “a bailarina traz as alianças. O padrinho olha enternecido. Os noivos enfiam sensualmente as alianças no dedo. Todos acompanham excitados”²²⁷.

A cena segue após essa rubrica, dando fim à cerimônia e iniciando o banquete nupcial, repleto de carnes e bebidas. A cena possui muitos discursos, brindes e conversas com palavras e frases com duplo sentido. Há também muita música, na rubrica indica-se que “a música é interrompida três vezes revelando trechos de conversas”.

Logo, todos bêbados começam a dançar, nesse momento Rosália tira o seio e “dá de mamar” a Prissípkín (notem que na Imagem 42 Maria Alice Vergueiro, como Rosália, aparece com os seios à mostra). Segundo o roteiro, é neste momento que começa a orgia, ou como diria Luís Antonio “um desbunde total”.

Como era esperado acontece uma confusão, que leva ao desfecho da festa de casamento, reparem neste trecho:

SECRETÁRIO – Qual é seu problema, hem cidadão?
(PRISSÍPKIN ATIRA-LHE UMA TORTA NA CARA. COMEÇAM A BRIGAR. LUTAM)
ELZEVIRA – (GRITA) Fogo!
(PRISSÍPKIN SAI DE CENA. FUMAÇA. FOGO. GRITOS. MORREM TODOS JUNTOS A MESA)
NARRAÇÃO – Ex-mulher encontrada carbonizada dentro do fogão com uma grinalda de cinzas na cabeça! No baile estavam todos bêbados, queimaram-se como pólvora! Os bombeiros só foram chamados horas depois de iniciado o sinistro. Não há sobreviventes. Está faltando apenas um corpo que, segundo o capitão, deve ter virado cinzas²²⁸.

No texto original, a cena 3 se encerra com o incêndio e a cena 4 trata do apagar do incêndio pelos bombeiros, no entanto, a adaptação acopla a cena 4 à 3 por meio da “narração” acima transcrita. Seguindo o roteiro, temos o 4º entreato cinematográfico:

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.*

“marcha do tempo” com “desenho animado: a cabeça de Maiakóvski e a Terra. Aviões”. Há também a música de Caetano Veloso com o verso “tempo, tempo, tempo” que marca a mudança cronológica, avançando 50 anos.

A cena 4 é um filme “descongelar ou não”, “aparece na tela o presidente do Instituto de Ressureição Humana” protagonizado por Paulo Autran. O presidente informa que por meio de escavações, se descobriu um bloco de gelo no qual há uma “figura humana”. A questão descongelar ou não, também mostra que “teme a difusão e reprodução de bacilos que anteriormente populavam nos antigos habitantes da nossa velha Rússia”.

Assim, abre-se a votação para decidirem se haverá ressurreição ou não, observem o trecho a seguir:

NARRAÇÃO – A Hora do Povo de Tóquio: Ressureição
A Voz Operária de Honolulu: Ressureição
O Soviete de Chicago: Ressureição
O Pravda do Vaticano: Ressureição
O Pioneiro de Katmandu: Ressureição
O Estadão Vermelho de S. Paulo: Ressureição²²⁹

Com o trecho acima se encerra a cena 4, passando à cena 5 chamada “12/05/1979 – O descongelamento”, que se transcorre no “laboratório do professor”, onde “o professor e seis médicos dão início ao descongelamento”. Zóia reaparece e pede ao professor para que não faça a experiência, pois ela tentou suicídio em 1929 devido àquela figura humana contida no bloco de gelo. O professor procura no dicionário o significado de suicídio e fica “surpreendido” com o que ela havia tentado fazer, recriminando-a; em seguida dá início ao processo de descongelamento.



Imagem 46:
Descongelamento²³⁰

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Acervo CCSP, 1983.



Imagem 47: Médicos, o bloco de gelo e o professor²³¹

Prissípkin aos poucos começa a se mexer e a despertar, no entanto, ele acha que está acordando de mais uma de suas bebedeiras, de repente encontra a certidão de casamento, chama por sua esposa, encontra também o cartão do sindicato, mas de repente observa o calendário e se assusta quando percebe que dormiu por 50 anos. Como pôde ficar esse tempo todo sem pagar as taxas do sindicato!

A cena 6, segundo o roteiro da peça, pode ser resumida assim:

RESUMO: Prissípkin se assusta e reage diante de uma sociedade estranha e cheia de máquinas. Descobre um percevejo preso em sua roupa. O inseto, também descongelado, é seu único amigo, mas acaba fugindo²³².

A cena 6 é bem rápida. Além desse resumo, temos apenas um diálogo de Prissípkin com Zóia perguntando se ela é irmã dela mesma, onde é que eles estavam, sobre o barulho, as pessoas. Ao encontrar o percevejo, Prissípkin fica todo alegre e começa a tocar seu violão e a cantar.

“Numa praça” se inicia a cena 7 “a caça ao percevejo”, com o “diretor do zoológico trazendo nas mãos um cofre de vidro, pequeno”; a cena também rápida, com poucas falas, mostra o diretor pedindo cautela ao “destacamento de caçadores” para não machucarem o percevejo, dizendo “não amassem suas patinhas”! Ao capturá-lo, o

²³¹ Acervo Funarte, *op.cit.*

²³² Roteiro da peça, *op.cit.*

diretor fica contente e diz “nas minhas mãos, eu tenho o único exemplar vivo do extinto *Percevejus normalis*”, além de que irá exibi-lo no Jardim Zoológico.

A cena 8, chamada “Mas não respire”, começa com a música “Solitude”, versão de Augusto de Campos, cantada por Caetano Veloso. Em seguida se inicia a cena:

PRISSÍPKIN – (NUMA CAMA) O-O-O-OOH! Professor! (O PROFESSOR VAI ATÉ ELE) Pro-fess-ssor! (O PROFESSOR, QUE DEU UMA BOA ASPIRADA RECUA ATACADO DE VERTIGEM, PROCURANDO AGARRAR O ARCO NAS MÃOS) Me dá um copo... (O PROFESSOR ENCHE DE CERVEJA O FUNDO DE UM COPO E O ENTREGA A PRISSÍPKIN, QUE FURIOSO, ERGUE-SE SOBRE OS COTOVELOS). Você me ressuscitou para que? Para rir da minha cara? (AMASSA O COPO E JOGA FORA)

PROFESSOR – A sociedade tinha esperança em desenvolvê-lo até a condição humana.

PRISSÍPKIN – Então pega esta sociedade e manda ela para o inferno! E vai também junto, vai! Eu não pedi para ninguém me ressuscitar! Me congelem de novo! E tenho dito! Professor me deixa beber!

PROFESSOR – Está bem (PEGA O COPO CHEIO E O ENTREGA), mas não respire em minha direção.

(ENTRA ZÓIA BERIÓZKINA COM DUAS PILHAS DE LIVROS. O PROFESSOR FALA COM ELA NUM MURMÚRIO E SAI. ZÓIA SENTA-SE AO LADO DE PRISSÍPKIN E DESEMBRULHA OS LIVROS.)²³³

A cena continua com Zóia explicando que as rosas existem apenas em livros de floricultura e sonhos em livros de medicina. Revoltado, Prissípkín arremessa os livros, pois deseja poesia, algo que lhe arranque suspiros, lhe toque a alma. Ao jogar os livros, cai um papel no chão, um anúncio em busca de um voluntário que possa servir de alimento para o percevejo. Nesse momento Prissípkín diz encontrar sua salvação, Zóia sai incrédula pensando como foi possível ela tentar suicídio por aquela figura desprezível.



Imagem 48: Zóia e Prissípkín²³⁴

²³³ Roteiro da peça, *op.cit.*

²³⁴ Acervo pessoal de Helio Eichbauer.



Imagem 49: Prissípkin²³⁵

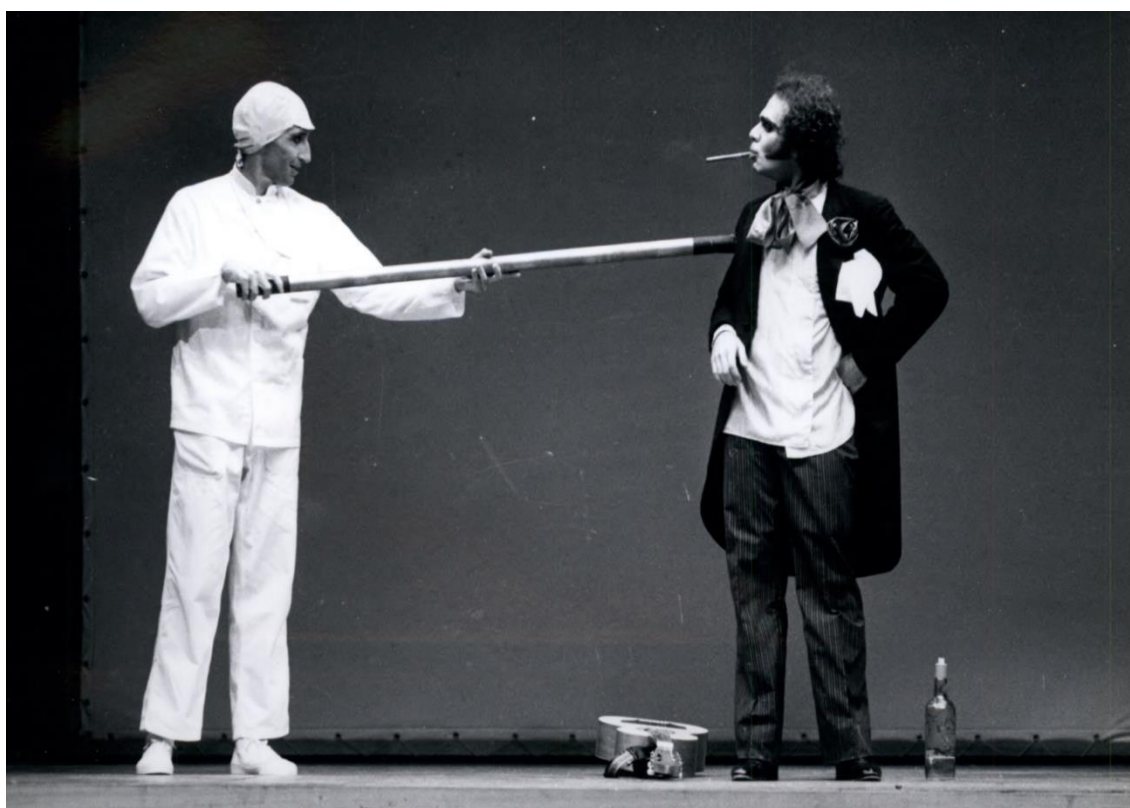


Imagem 50: O diretor e Prissípkin²³⁶

²³⁵ Acervo Funarte, *op.cit.*

No jardim Zoológico temos a cena 9, “Um parasita surpreendente”, logo de início chama a atenção a rubrica: “Prissípkin está no centro da jaula que tem forma triangular feita com corda branca. Em volta dela, nove funcionários impassíveis, que assumem também eventualmente o papel de visitante do zoológico”²³⁷. A cena segue com o mestre de cerimônias dando boas vindas aos visitantes, entre eles brasileiros.

O diretor do zoológico toma a palavra para apresentar os dois seres em extinção aos visitantes vindos de todas as partes do mundo:

DIRETOR – Camaradas da Federação Internacional Terra, sejam bem-vindos ao Jardim Zoológico do Estado. Na verdade são dois, os parasitas. Um é o famoso “Percevejus Normalis” e o outro é o “Filisteus Vulgaris”. Ambos têm o mesmo habitat: os velhos colchões embolorados pelo tempo. O “percevejus normalis”, depois de sugar o sangue de homem, saciado, cai embaixo da cama. O “filisteus vulgaris”, depois de sugar o sangue de toda humanidade, saciado, cai em cima da cama! Está é a única diferença. Entre os dois o “filisteus vulgaris” é o mais terrível. Camaradas, é melhor ver para crer²³⁸.

O diretor conta que Prissípkin mudou de nome e que agora atende por Pierre Violinski; no áudio de uma apresentação percebe-se que Violinski realmente soa como uma sinfonia. É muito divertida a cena em que o diretor pede que Violinski cante, fume, beba e dança; no áudio podemos ouvir os risos da plateia. Em cena, os convidados/visitantes se aproximam da jaula; Violinski se anima e acaba saindo da jaula e se dirigindo aos presentes, então, o diretor pede para que ele fale:

O DIRETOR – Agora diga qualquer coisa. Mostre a todos como você sabe imitar tão bem a linguagem, a voz e a expressão humana. (PRISSÍPIN TOSSE, OLHA PARA A AUDIENCIA. DE REPENTE SUA EXPRESSÃO MUDA, SEU ROSTO REFLETE ALEGRIA. SAI DA JAULA)

PRISSÍPKIN – Cidadãos! Meu povo! Meus irmãos! De onde vocês vieram? Vocês são tantos. (ENTRA NA JAULA) Quando foram descongelados? Por que eu estou sozinho aqui nesta jaula? Por que eu estou aqui, sofrendo? Meus amigos! Meus irmãos! Venham comigo (SAI DA JAULA. GRITA) camaradas!²³⁹

Os funcionários pegam Prissípkin e o levam para a jaula novamente, todos estão muito assustados; o diretor pede desculpas e diz que o animal ficou muito cansado, mas

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Roteiro da peça, *op.cit.*

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Idem.*

que noutro dia poderiam retornar para visitá-lo; a cena se encerra com o diretor pedindo que o maestro continue a tocar.

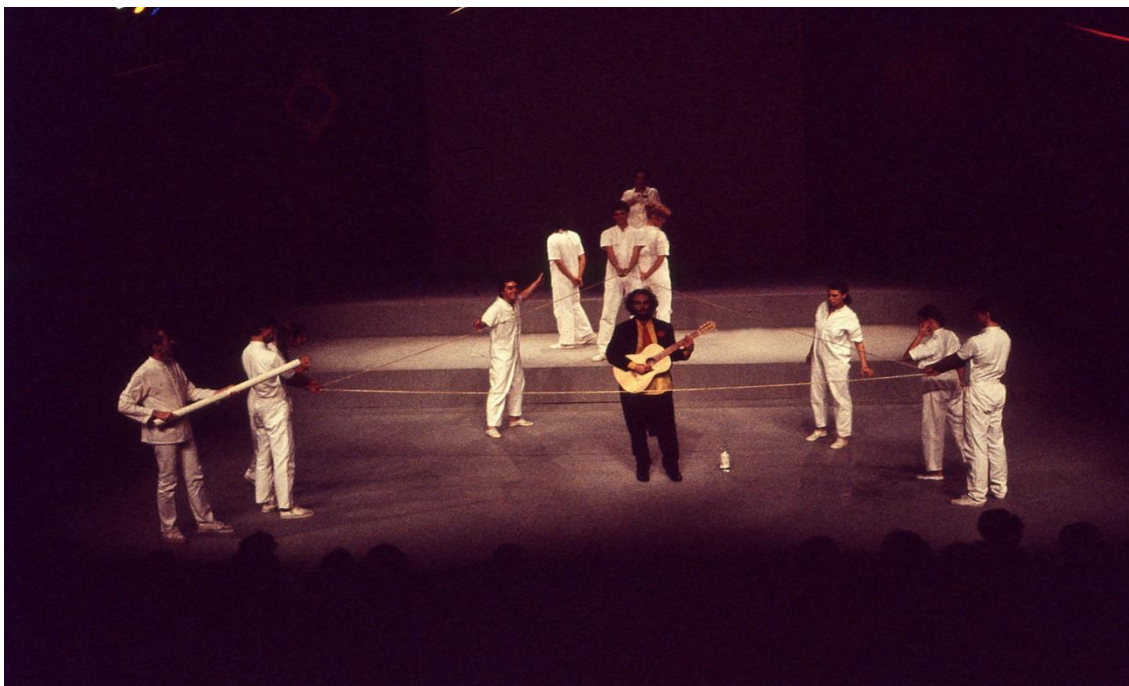


Imagem 51: Prissípkín na jaula do zoológico²⁴⁰

Atentemos para como *O percevejo*, um texto de caráter cômico e satírico, termina com tom trágico com o personagem principal encerrado em uma jaula. No entanto, na adaptação brasileira decide-se dar outra conotação para o final da encenação, até mesmo pela personalidade de Luís Antonio, dentro e fora dos palcos, sempre alegre e divertido, ele aceita a proposta de um final de esperança que Ney Costa Santos propõe.

Luís e o grupo levam para o palco um epílogo chamado “Ressurreição” que, segundo o roteiro, é composto por um filme com: “Zóia e um novo amor. A esperança. Trechos de ‘O ladrão de Bagdad’. Imagens de astronautas no espaço, a Terra ao fundo”, no palco a cena: “um corpo gira no espaço. Corda indiana”.

Por fim, temos a música “O amor”, cantada por Caetano, trecho de poema de Maiakóvski, onde o poeta clama para que o ressuscitem. “Ressuscita-me” foi o pedido atendido com esse final brasileiro, um dos temas de nosso próximo ato (ATO IV). A encenação se inicia com o suicídio e a carta de despedida de Vladímir Maiakóvski, e o final é justamente a sua ressurreição.

²⁴⁰ Acervo CCSP, 1983.

ATO IV:

ANSIAVA O FUTURO, RESSUSCITA-ME: A RECEPÇÃO DE O PERCEVEJO PELA CRÍTICA ESPECIALIZADA E PELOS AMANTES DO TEATRO

Talvez
quem sabe
um dia
por uma alameda do zoológico
ela também chegará.
Ela,
que também amava os animais
entrará sorridente
assim como está
na foto sobre a mesa

Ela é tão bonita,
Ela é tão bonita
que, na certa, eles a ressuscitarão.
O século trinta
vencerá
o coração destroçado já,
pelas mesquinharias.
Agora,
vamos alcançar
tudo o que não podemos amar na vida,
com o estrelar das noites inumeráveis.

Ressuscita-me
ainda que mais não seja,
porque sou poeta

e ansiava o futuro
Ressuscita-me
lutando contra as misérias do cotidiano.
Ressuscita-me
por isso.

Ressuscita-me
Quero acabar de viver o que me cabe,
minha vida

para que não mais existam amores servis
Ressuscita-me
Para que ninguém mais tenha
que sacrificar-se por uma casa, um buraco

Ressuscita-me
Para que a partir de hoje
a família
se transforme
e o pai

seja pelo menos o Universo
e a mãe
seja no mínimo a Terra²⁴¹

Maiakósvki parece ter vivido sua vida entre duas temporalidades, o presente e o futuro, por fim, passou a viver em benefício desse futuro. Seus poemas, peças, enfim, toda a sua produção, de um modo ou de outro, clamava por esse futuro e, por mais descrença e críticas que pudesse ter sobre a nova sociedade, morreu pedindo que o ressuscitassem, nem que fosse pelo fato de ter sido um poeta que ansiava esse futuro.

“Ressuscita-me”, esse foi o pedido de Maiakósvki atendido por Luís Antonio Martinez Corrêa após 50 anos da morte do poeta. Os mesmo 50 anos que o ex-operário de *O percevejo* esperou para ser encontrado e descongelado, acordando numa sociedade que fatalmente havia sido transformada em algo distinto da sonhada sociedade socialista. Neste novo tempo, o personagem se torna desprezível e incompreensível, o causador de sérias epidemias. Em um mundo sem bebida, música e poesia só lhe restava servir de alimento para seu companheiro de descongelamento, o percevejo, sendo este o desfecho do enredo: Prissípkin e o percevejo encarcerados numa jaula em exposição no jardim zoológico. Mas quanto a Maiakósvki, teria ele tido mais sorte em seu descongelamento nos palcos brasileiros?

Escolhemos iniciar este último Ato atendendo o pedido de Maiakósvki: que ele seja eternamente ressuscitado nos palcos de todos e/ou qualquer teatro. Além da beleza do fragmento de um dos poemas do artista utilizado como epígrafe aqui, cabe destacar que o mesmo foi alvo da crítica especializada frente às temporadas da encenação de *O percevejo*, afinal o poema foi transformado em canção em nossos palcos.

Traduzidos por Ney Costa Santos e revisados por Boris Schnaiderman, estes versos correspondem ao final do poema “A propósito disto”, esta parte é intitulada “Amor”. Musicado por Caetano Veloso para a montagem da peça, o áudio da canção, também cantada por Caetano, era tocado enquanto acrobatas faziam *performances*, encerrando o espetáculo, num recurso cênico criado por Luís Antonio. Um final feliz

²⁴¹ MAIAKÓSVKI, Vladímir. Amor. *O percevejo*, op.cit, p. 77. Para além da revista, podemos encontrar o poema no programa da peça.

brasileiro? Ana Cristina César, em sua crítica para a revista *Veja*, destaca essa “anarquia feliz” que “renasce ao som de Caetano Veloso”²⁴².

Passados mais de trinta anos, o que terá restado daquele artefato artístico que, segundo a crítica, foi considerado como um dos mais promissores da temporada teatral de 1981 no Rio de Janeiro? Tendo em vista a importância e o lugar da crítica especializada para o crescimento e desenvolvimento do fazer teatral e também para a historiografia teatral, nos detivemos às críticas que encontramos durante a pesquisa, na tentativa de compreender como elas, por meio de seus representantes como Yan Michalski, Sábato Magaldi, entre outros, construíram suas versões acerca do premiado *Percevejo*. Qual versão ou leitura elas nos permitem fazer acerca dessa encenação?

A crítica tem sido tomada sempre como mais um documento nos estudos teatrais, muitas vezes, considerado pelos pesquisadores como de menor importância, entretanto, também temos notado a tentativa de uma valorização, a qual busca dar outro lugar para a crítica e para o papel do crítico, demonstrando sua importância. Afinal, como esclarece Assunção:

A crítica teatral é um documento de recepção do espetáculo, um registro deixado à posteridade, muitas vezes o único documento de que dispomos para a reconstituição de uma cena. Ainda segundo Brandão, “com relação aos textos de jornais – tantas vezes desqualificados por pesquisadores em função de sua condição de redação apressada – o historiador do teatro necessita superar todo e qualquer juízo de valor eventual, seja positivo, seja negativo”²⁴³.

Assim, a nossa proposta para esse Ato parte inicialmente da perspectiva de pensar que a crítica também pode e deve ser tomada não só como um importante documento e referência, mas como objeto, tema central de nossas discussões e pesquisas sobre teatro.

Nosso desejo era conhecer a recepção da referida peça tanto pela crítica especializada, quanto por seus espectadores, sendo a primeira de certo modo mais fácil de ser trabalhada, até mesmo pelo acesso aos jornais de época ou por revistas e livros de críticas que as publicaram *a posteriori*. A segunda é mais complicada, pois, além de termos de mapear os possíveis espectadores, esses registros estariam guardados em suas memórias, sendo necessário realizar entrevistas para poder conhecê-los. Portanto,

²⁴² CÉSAR, Ana Cristina. Anarquia feliz: Maiakósvki renasce ao som de Caetano Veloso. *Veja*. São Paulo, 10 de junho de 1981, p. 101. Acervo Digital VEJA: <http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx>. Acesso em: 27/06/15.

²⁴³ ASSUNÇÃO, Maria de Fátima Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 55.

ficaremos mais centrados na crítica especializada, considerando todos os escritos que emitem uma opinião sobre a peça, enquanto crítica.

Afinal o que é uma crítica teatral? Qual a sua importância? Qual é papel do crítico dentro do fazer teatral? Quais são as suas contribuições? O que há por trás daquelas poucas linhas que contêm elogios e críticas negativas, na maioria das vezes uma maior quantidade da última?

Maria de Fátima Assunção, no livro *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, resultado de seu longo estudo sobre a produção crítica de Sábato Magaldi em seu início de carreira no Rio de Janeiro, traz uma definição interessante sobre o que é ser um crítico:

Ora, o que é o crítico senão um leitor? E não será o crítico uma espécie de leitor ícone, especializado, sofisticado? O crítico é o leitor que se faz leitura, produz leitura. Não é um intérprete. É o sujeito em atrito, em experiência face a face com aquilo que lê, aquilo que vê, aquilo que ouve e sente. O leitor, seja ele crítico, intelectual ou pessoa comum, na situação de face a face, tem suas percepções acionadas quando algo entra em atividades antes do intelecto: o gosto²⁴⁴.

Podemos tomar como referência algumas definições de dois dos maiores nomes da crítica teatral brasileira, responsáveis por uma produção significativa dentro da historiografia do teatro brasileiro - Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. O primeiro, no prefácio do seu famoso livro *Exercício Findo*, faz considerações importantes acerca dessa difícil função dentro da arte teatral. Uma delas é dizer qual o papel da crítica e, para responder a questão, ele faz uso de uma definição de Diderot, para qual se permite dar a própria versão, como podemos notar na seguinte passagem do texto:

“O papel de um autor é um papel bastante pretencioso: é o de um homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É bem mais pretencioso ainda: é o de um homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público.

O Autor diz: Senhores, escutai-me, porque sou vosso mestre. E o crítico: é a mim, senhores, que deveis escutar, porque sou eu o mestre de vossos mestres.”

O crítico, nesta acepção, a mais lata do vocábulo, é simplesmente o outro, o não-eu, a cujo escrutínio e julgamento nunca conseguimos escapar. Daí o espanto indignado de alguns atores. Se todos, nos camarins, após o espetáculo, na fila dos cumprimentos, foram unânimes em elogiar o seu desempenho, porque só aquele miserável

²⁴⁴ ASSUNÇÃO, Maria de Fátima Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, op.cit., p. 211.

mortal que ainda por cima dispõe de uma coluna jornalística declara o contrário? A resposta é óbvia: porque só ele, por dever de ofício, disse exatamente o que pensava, infringindo os mais elementares preceitos da boa convivência e da boa educação²⁴⁵.

Sábato Magaldi, que sempre esteve preocupado em refletir sobre sua atuação como crítico, publicou no *Jornal da Tarde e O Estado de S. Paulo*, em 1987, um importante e conhecido texto “O teatro e a função da crítica”, com o qual compôs um dossiê sobre a memória da crítica brasileira na revista *O pervejo*, em 1995, e, por fim, há uma última versão de 2003 em formato livro. Em *Depois do espetáculo*, Sábato renomeia o texto para “A função da crítica teatral”. Essas são algumas publicações que conhecemos desse texto em diferentes épocas, o que demonstra a relevância e a atualidade do conteúdo apresentado por Magaldi, que diz, dentre muitas coisas:

Entretanto, não negarei que a crítica exerce uma função. Desde a mais humilde, que é a de registrar a recepção a um espetáculo. O vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem, não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia. Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nenhuma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche essa lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores.

[...]

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalhavam no palco. Alega-se, às vezes, que haveria um prazer sádico em destruir, quando é muito mais difícil a construção. Não creio que os críticos padeçam desse mal. Na minha longa carreira, sempre fiz restrições com extremo desgosto, sentindo-me contente ao elogiar. Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perda a noite, se não aproveitou nada do que viu. Até para o deleite pessoal, o crítico encara o seu papel como o de parceiro do artista criador, irmanados na permanente construção do teatro²⁴⁶.

Após pensarmos um pouco sobre as indagações feitas acima, nossa intenção é nos debruçarmos sobre algumas críticas que selecionamos em nosso acervo de materiais

²⁴⁵ PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: *Exercício findo*. Crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 12-13.

²⁴⁶ MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. *O pervejo*: revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano 3, n.º 3, 1995, p. 31; 33.

de pesquisa. Será que a crítica teatral é capaz de nos contar e/ou nos permite recontar o que foi a experiência de um grupo de artistas brasileiros encenando Maiakóvski?

Até pelo número de escritos, segundo nos conta a crítica, houve maior visibilidade para a encenação de 1981 no Rio de Janeiro (primeira encenação), a qual recebeu vários prêmios e um convite para apresentações em outro país. Assim, quais foram as críticas da montagem de 1983? Elas apresentam um novo olhar? O que elas ressaltam?

Organizamos todas as críticas que encontramos em dois grupos diferentes, no primeiro, que aqui iremos trabalhar, estão as críticas contemporâneas, que foram tecidas no momento do lançamento (da publicação) do livro *O percevejo*, de Vladímir Maiakóvski, em 2009; já o segundo grupo é composto pelas críticas de recepção do espetáculo na década de 1980.

A escolha por trabalhar com as críticas referentes à publicação do livro *O percevejo* se deu pela relevância que todas atribuem à encenação do texto, pois de algum modo elas evidenciam essa relação, o que não poderia ser diferente, uma vez que a publicação da Editora 34 trata da tradução que o diretor Luís Antonio Martinez Corrêa realizou para produzir a encenação (como mencionado ao longo de todo o texto dissertativo). Entretanto, essa é uma versão revisada por Boris Schnaiderman a pedido de Luís Antonio, que queria que o crítico literário cotejasse sua tradução com o texto original de Maiakóvski antes mesmo da criação do roteiro e da encenação.

Nas últimas duas décadas do século XX, muito se falou sobre a crise da crítica, de um esvaziamento, de uma mudança de compromisso, de uma perda de espaço de trabalho, o que dizer dessa prática no século XXI? A opção de apresentar a análise da crítica em um Ato específico desta dissertação se deve ao interesse que temos em relação a essa função em seu desenvolvimento e em comparação com sua atual situação. Nos causa incomodo observar e perceber a banalização da crítica; nos espanta a falta de cuidado, conhecimento e preparo ao lermos determinados textos que têm essa pretensão crítica em relação aos objetos e às linguagens artísticas.

Mesmo com a permanência de espaço dedicado à cultura e às artes nos ditos jornais de grande circulação, nota-se que este é bem reduzido, principalmente em relação ao teatro. O crítico, muitas vezes, não tem a mínima formação para produzir um texto de crítica teatral e simplesmente faz um resumo do conteúdo, de forma superficial, assim como a maioria das críticas sobre cinema e literatura.

Embora continue o pensamento que diz que “quem lê, quem se preocupa com a crítica de espetáculo é muito mais a gente de teatro do que o público leitor”²⁴⁷, a recepção da crítica hoje, contraditoriamente, parece ter maior circulação. Atualmente, além de outros escritores, também temos outros leitores que não são habituais, que leem artigos escritos em outras mídias, como colunas de jornais *on-line* e *blogs*, suportes e espaços que possibilitam atingir um público bem mais amplo e diversificado.

Sobre as críticas do livro *O percevejo* que escolhemos analisar, duas se encontram na página (*on-line*) do jornal *Folha de S. Paulo* e outra num *blog* também da *Folha de S. Paulo*. As duas primeiras foram publicadas no dia 13 de setembro de 2009, uma delas é assinada pelo colunista João Pereira Coutinho e a outra está atribuída apenas à Redação do jornal. O terceiro texto, datado de 16 de janeiro de 2010, foi escrito por Nelson de Sá no *blog* de teatro que divide com a fotógrafa Lenise Pinheiro, o *blog* leva o nome de umas das maiores atrizes brasileira, “Cacilda”.

O texto de João Pereira Coutinho, tem um título no mínimo passível de muitas leituras e interpretações, “O triste fim de Maiakósvki”, principalmente ao lermos a pequena descrição em destaque abaixo: “versão brasileira da peça “O percevejo”, cuja tradução acaba de ser publicada, quis dar tom otimista aos funestos presságios sociais e pessoais que serviam de desfecho para a obra do poeta russo”²⁴⁸. Cabe aqui uma primeira observação: se o leitor não chegar ao fim do artigo ele não descobrirá que a publicação é o texto original na íntegra e não o texto de “tom otimista” do roteiro adaptado para as encenações.

A narrativa é organizada em três partes. Coutinho começa abordando a questão de como teria morrido Vladímir Maiakóvski, a qual considera ser uma ótima pergunta. Segundo ele, “a versão oficial aponta para um suicídio melodramático, de acordo com temperamento teatral do personagem”²⁴⁹, circunstâncias que acredita serem fascinantes para os estudiosos do poeta russo. As afirmações do autor revelam uma ideia de quem pouco conhecia a produção do poeta ou a mesma opinião adotada por aqueles que, na década de 1930, consideraram o suicídio de Maiakóvski como algo isolado e pessoal.

²⁴⁷ NUNES, Artur Luís. Crítica em crise. *O percevejo*, *op.cit.*, p. 65.

²⁴⁸ COUTINHO, João Pereira. O triste fim de Maiakóvski. *Folha de S. Paulo*, 13 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1309200917.htm#> = . Acesso em: 16/06/15.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Perspectiva essa que tanto combateu o linguista e crítico literário Roman Jakobson²⁵⁰ desde então, como podemos notar nas passagens abaixo:

“Os fracos pateiam no lugar e esperam que o acontecimento tenha passado, para refletir; os fortes se adiantam a ponto de puxar o tempo que ultrapassaram”. O poeta que adianta e apressa o tempo, imagem constante em Maiakósvki, não seria a verdadeira imagem do próprio Maiakóvski? Khlébnikov e Maiakóvski profetizaram com grande exatidão a revolução (até as datas); isto é apenas um detalhe, mas de importância considerável. Parece que nunca como em nossos dias o destino do poeta se desnudara em suas palavras com sinceridade tão impiedosa. Ele anseia conhecer a vida antecipadamente e a reconhece em sua própria história.

[...]

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou tal ponto não tenham entendido “tudo que Maiakósvki criou”? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contras as ligações imediatas, diretas entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar²⁵¹.

Além disso, o autor da crítica parece não considerar o conteúdo do posfácio da obra analisada, pois nele, Boris Schnaiderman fala de sua indignação frente ao simplismo com que um dos integrantes do debate²⁵² (episódio e questões exploradas no fim do Ato I) tratou a morte do poeta.

Mas, seguindo o artigo, João Pereira Coutinho relata outra versão sobre a morte de Maiakósvki, considerada “igualmente colorida”, em que:

A amante Lília Brik, uma colaboradora da polícia secreta, teria denunciado os comportamentos ‘desviantes’ de Maiakóvski, e não necessariamente na cama. Caído em desgraça, Maiakósvki foi assassinado. Ou, como na piada bolchevique, barbaramente suicidado²⁵³.

²⁵⁰ Roman Jakobson foi amigo próximo de Maiakóvski e diante de tantas versões e difamações em torno da morte do poeta, escreve uma resposta aos insultos, que resultou em um belo texto publicado em 1931, o qual mostra que os dados biográficos de Maiakóvski não podem ser vistos dissociados de sua obra.

²⁵¹ ROMAN, Jakobson. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 35; 39.

²⁵² SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. *O Percevejo*, op. cit., p. 97-99.

²⁵³ COUTINHO, João Pereira. O triste fim de Maiakóvski. *Folha de S. Paulo*, op.cit.

A versão de que Lília Brik teria denunciado Maiakóvski inevitavelmente levando-o a ser assassinado é uma informação que não permeia a escrita das principais biografias e obras sobre o poeta. O fato é que até o último momento de vida, Maiakóvski demonstrou o seu grande amor por Brik, o que fica evidente em sua carta de despedida, pois, é a ela que fica endereçado o dever de ressuscitar o poeta e sua obra, o que cumpriu exaustivamente até o fim de sua vida.

Olhando esses fatos a partir do desfecho que tiveram a Revolução Russa e a União Soviética, o autor afirma que Maiakóvski, independente das causas que levaram a sua morte, teria morrido por sua “ingenuidade” em relação aos ideais revolucionários. Escreve Coutinho: “não existe qualquer pureza benigna no ideal marxista”²⁵⁴. O autor demonstra a “desilusão” do poeta em relação aos rumos da União Soviética, evidente no poema “Sobre isto” e que a sociedade, “[...] aos olhos do horrorizado Maiakóvski, ‘aburguesava-se’: esquecia as relações humanas autênticas, preferindo os prazeres efêmeros”, contudo, o poema terminava com uma “nota de esperança” em relação ao futuro, esperança que segundo o autor “enterra definitivamente” com *O percevejo*.

Depois destas considerações, seguimos para a segunda parte do artigo de João Pereira Coutinho. Neste trecho ele dedica algumas linhas ao enredo do texto teatral, a forma como ele é estruturado, na primeira parte. Prissípkín seduzido pela ideia de subir na vida decide abandonar sua classe, seus ideais e sua namorada, para se casar com outra que lhe permitiria a tão desejada ascensão social, como destaca João Pereira:

Prissipkin tudo faz para escalar essa montanha: muda de nome; muda de amigos; muda de hábitos; mas não muda o destino implacável que usualmente se abate sobre os traidores: no dia do matrimônio, os noivos e os convidados são consumidos por chamas infernais. Deus não dorme. Fim de história? Longe disso²⁵⁵.

Na segunda parte, já se passaram 50 anos do ocorrido descrito acima, momento em que se descobre que Prissípkín permaneceu todo esse tempo congelado num bloco de gelo. Ele e um percevejo são descongelados por essa nova sociedade, logo se tornando dois seres perigosos, pois com eles foram descongelados todos os vícios possíveis (a bebida, a bajulação, a música, a paixão etc.), incabíveis nesta outra União Soviética. Sobre o desfecho da história, Coutinho faz as seguintes considerações:

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

A União Soviética do futuro é pós-humana e inumana. Prissípkin e o percevejo, friamente rebatizados como *Philistaeus vulgaris* e *Percevejus normalis*, são meras aberrações. Anacrônicas aberrações que merecem ser exibidas no zoo da cidade, perante uma audiência fascinada e assustada. Moral da história?

A Nova Política Econômica podia ser um processo de crescente vulgarização; mas a política quinquenal de Stálin prometia ser mais: uma certeza de aniquilação artística e pessoal²⁵⁶.

Finalmente chegamos a terceira e última parte, apesar de serem poucas linhas, é neste espaço que Coutinho faz referência à experiência cênica de *O percevejo* em nossos palcos.

Mas a publicação de “O percevejo” permite igualmente corrigir o abuso praticado em 1981, quando a sua encenação no Rio de Janeiro levou o elenco a alterar o final sombrio da peça com a inclusão de um poema de esperança; no fundo, a esperança de que os brasileiros talvez precisassem depois dos anos da ditadura [1964-85].

O gesto, para além de abusivo, apenas partilha do mesmo tipo de ingenuidade que condenou Maiakóvski: a ingenuidade dos que acreditavam que os ideais triunfarão onde os homens fracassaram²⁵⁷.

As considerações de Coutinho sobre a encenação de Luís Antonio Martinez Corrêa, nome este que em momento algum aparece no corpo do texto do colunista, além de serem superficiais, são repletas de juízos de valor. O “abuso” destacado na citação acima, nada mais é do que a incompreensão de que o diretor, assim como outros sujeitos do fazer teatral, têm total liberdade para adaptar, reler um texto dramático em seu exercício de levá-lo à cena. A questão da inserção do poema no final da encenação ser atribuída ao período sombrio do qual o Brasil estava saindo, isto foi dito pelo próprio diretor à época, que declarou desejar dar um final um pouco mais ameno diante do que se passava com o povo brasileiro. A “ingenuidade” em destaque na fala do colunista, para nós, só revela a dele mesmo, que parece não conseguir compreender os sujeitos e suas experiências dentro da conjuntura que viveram, enquanto homens de seu tempo.

Curiosamente a *Folha de S. Paulo* publica outro texto no mesmo dia em que foi publicado o artigo do colunista João Pereira Coutinho. Entretanto, o segundo texto é assinalado apenas como da Redação, recebendo o título “Peça no Brasil teve música de Caetano Veloso”, detendo-se, em sua maior parte, à experiência cênica de *O percevejo* no Brasil. Destaca-se que a peça “estreou no Brasil em junho de 1981 com um final

²⁵⁶ COUTINHO, João Pereira. O triste fim de Maiakóvski. *Folha de S. Paulo*, op.cit.

²⁵⁷ *Ibidem*.

diferente do escrito por Vladímir Maiakóvski”, que, como o próprio texto revela, incide numa parte do poema “Sobre isto” (que dependendo da tradução pode ser encontrado como “A propósito disto”). O poema foi musicado por Caetano Veloso e Ney Costa Santos, tornando-se uma canção usada ao final da encenação como um pedido para que o poeta fosse ressuscitado em um tempo futuro. A canção, intitulada “O amor”, segundo o texto, “[...] faz referência ao protagonista ressuscitado de “O percevejo”, Prissípkín, congelado durante 50 anos e que, boêmio, se transmuta ao longo do texto de símbolo da decadência “burguesa” em reservatório de humanidade num futuro planejado e asséptico”²⁵⁸.

O artigo em questão ainda ressalta que a encenação ocorreu no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro e que contava com “trechos de outras peças de Maiakóvski e episódios da sua biografia”; que a peça foi traduzida e dirigida por Luís Antonio Martinez Corrêa, o qual havia tentado encená-la em 1974, mas que a mesma havia sido censurada. Por fim, outras informações como a percepção de Boris Schnaiderman acerca do final da peça apresentada no Brasil; dados da primeira encenação russa; o destaque dado pelo crítico literário ao considerar a “obra ápice da obra dramática de Maiakóvski”; assim como “a presença de elementos típicos do seu teatro”. Todas as informações compõem o texto do posfácio escrito por Boris Schnaiderman para o livro *O percevejo*.

Tomando a última crítica que escolhemos sobre a publicação do livro, cabe destacar que ela se atém ao fato de o texto publicado pela Editora 34 não ser o roteiro realizado para encenação de Luís Antonio Martinez Corrêa. Intitulado “O Percevejo”, o texto de Nelson de Sá, no *Blog Cacilda* começa tratando do “rito de eternidade”, que Zé Celso, juntamente com o elenco do Teatro Oficina, realiza todos os anos no dia 23 de dezembro, uma espécie de homenagem ao irmão Luís Antonio Martinez Corrêa que foi assassinado nessa data em 1987.

Nelson de Sá aproveita para comentar um pouco sobre *O banquete*, texto escolhido pelo Oficina para a celebração. Destaca que, como de costume, em algum momento do evento Zé Celso se dedicou a falar da violência sofrida pelo irmão, que

²⁵⁸ REDAÇÃO. Peça no Brasil teve música de Caetano Veloso. *Folha de S. Paulo*, 13 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1309200918.htm>. Acesso em: 16/06/15.

depois cantaram também como sempre a música “O amor”²⁵⁹, “[...] a célebre música que encerrava ‘O percevejo’, peça de Maiakóvski dirigida por Luís Antonio em 1981”.

O jornalista refere-se à publicação da peça, aludindo ao fato da tradução ser de autoria de Luís Antonio e que este teria pedido a Boris Schnaiderman para fazer o cotejo com o texto original, mas como destaca o autor da crítica:

Antes de chegar ao palco, o texto ainda foi retrabalhado pelo diretor e por sua equipe, com Guel Arraes e outros. O problema, agora, é que a editora 34 reproduz aquela tradução inicial, evitando “O amor” e tudo mais do roteiro encenado – e assim oculta o conflito que cercou “O percevejo” no Brasil, há três décadas.

A encenação deixou boa memória quanto ao cenário, pelo que se conta, nem tanto quanto ao elenco. Mas a questão era e pelo jeito continua sendo o final criado pela direção²⁶⁰.

O texto ainda destaca o incômodo causado por não ter sido incluído o poema musicado, além de remeter à crítica (o que autor chama de “ataque”) de Schnaiderman sobre o final brasileiro, a qual está no posfácio da obra. Também em tom de defesa em relação a Luís Antonio, Nelson de Sá finaliza, dizendo que:

Em tempo, em “N. da E.” e na orelha a editora 34 esboça uma defesa de Luís Antonio, com base no linguista russo Roman Jakobson, que sublinhou a relação entre os versos usados na canção e a peça, muito antes da encenação brasileira.

Em suma, “para Maiakóvski, o tempo futuro que ressuscita os homens e é o motor central de ‘O percevejo’ não é apenas um procedimento poético, mas talvez o mito mais secreto do poeta”²⁶¹.

As três críticas referentes ao lançamento do livro *O percevejo*, chamam a atenção para alguns dados da biografia do dramaturgo e principalmente para a encenação brasileira desse texto. Elas mostram que na sua recepção o que parece ter sobressaído foi o final diferente da versão original, proposto pelo diretor Luís Antonio

²⁵⁹ Essa música parece ter ficado atrelada à memória de Luís Antonio como um ritual. Em nossa entrevista Zé Celso fala da canção, que é cantada todo ano no “rito de eternidade” em homenagem ao irmão, pois como ressalta Zé, a canção pede “que ressuscite o poeta porque ansiava o futuro”. Sem os instrumentos e o elenco do Oficina, nós dois (entrevistado e entrevistadora) começamos a cantá-la; talvez esse tenha sido um dos momentos mais bonitos e emocionantes de nossa conversa. Ficará guardado em minhas lembranças, Zé Celso enfatizando a parte final da música: “E o pai / Seja pelo menos / O Universo / E a mãe/ Seja no mínimo/ A terra”.

²⁶⁰ SÁ, Nelson de. O percevejo. *Blogs da Folha. Cacilda*. 16 de Janeiro de 2010. Disponível em: http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2010-01-10_2010-01-16.html. Acesso em: 16/06/15.

²⁶¹ SÁ, Nelson de. O percevejo. *Blogs da Folha. Cacilda*, op. cit.

Martinez Corrêa, talvez a grande polêmica que sobreviveu a esses mais de 30 anos. Mas quanto a crítica referente à encenação, o que teria ela ressaltado à época? O final (epílogo) criado pelo diretor terá ganhado atenção especial também?

Dando sequência a nossa análise, nos dirigiremos às críticas referentes ao período da encenação da peça, tentando analisar e compreender as apreensões que a crítica especializada realizou sobre o espetáculo e seus futuros desdobramentos. Cabe ressaltar que esses textos são de um teor diferente daqueles analisados anteriormente; que suas publicações são em mídias impressas (até porque não existia mídia digital), jornais e revistas de grande circulação; que seus autores ou têm formação como críticos teatrais e se dedicam exclusivamente a essa função ou são pessoas ligadas e atuantes no campo da cultura brasileira.

O primeiro vestígio sobre a encenação aparece em uma pequena nota, na coluna “Em um ato”, publicação do *Jornal do Brasil*, datada de 06 de abril de 1981. Em poucas linhas informavam que: “Sob a direção de Luiz Antônio Martinez Corrêa está sendo ensaiada, para lançamento em breve no Teatro Dulcina, uma peça desafiadora: o percevejo, de Maiakóvski”²⁶². Dois dias após a nota, encontramos outra referência à peça, sob o título de “Parceria”, este pequeno texto é dividido em três tópicos que falam do trabalho musical (talvez uma das marcas deixadas na memória dos espectadores da peça) desenvolvido por Caetano Veloso:

- Nasceu na última semana a mais nova parceria do Rio – e também a mais inusitada: Caetano Veloso e Maiakovsky.
- O compositor baiano musicou cinco poemas do poeta russo, dois deles traduzidos por Augusto de Campos, dois por Boris Schnaiderman e um, Amor, por Ney Costa Santos.
- As cinco composições integram a trilha sonora de *O percevejo*, comédia dramática de Maiakovsky, atualmente em fase de ensaios no Teatro Dulcina, mas mais dia menos dia acabam aparecendo sob forma de disco²⁶³.

Nota-se que o espetáculo foi muito comentado e divulgado antes mesmo de sua realização cênica, pelo menos no *Jornal do Brasil*. Fizemos uma busca minuciosa em seu acervo digital, visando explorar todas as publicações que fazem referência à encenação pesquisada. Analisando os textos publicados antes da encenação, localizamos uma publicação que traz informações muito importantes sobre a maneira como estava

²⁶²Em um ato. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 de abril de 1981.

²⁶³Parceria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 de abril de 1981.

sendo conduzido o processo de criação desse projeto, destacando o trabalho de alguns membros da equipe, é “A congelada utopia de um poeta”²⁶⁴, texto assinado por Rodolfo Paoliello em um domingo, dia 10 de maio de 1981. “Maiakovsky chega ao Brasil”, é o que destaca a legenda que acompanha a foto do elenco de *O percevejo*. Uma “comédia feérica” com estreia prevista para o dia 26 do mesmo mês, empreendida “pela mão do encenador Luiz Antônio Martinez Correia (*O casamento do pequeno burguês, Ópera do malandro*)”.

O texto de Paoliello traz fotos de Luís, Déde Veloso, Guel Arraes, Hélio Eichbauer e Scarlet Moon. Aqui apresentamos algumas passagens que evidenciam o desempenho das pessoas citadas, a começar por Luís Antonio que estabelece “[...] as afinidades do teatro de Maiakovsky com o de Oswald de Andrade, leitura constante de todo o elenco durante a preparação da montagem”. Sobre a preparação do elenco, o diretor conta com a ajuda de Breno Maroni que:

Inspirou-se, para ensaiar o elenco, na biomecânica formulada por Meyerhold, técnica de motivação do corpo em nome de um texto fortemente visual que não se curve exclusivamente ao texto. “Maiakovsky sempre esteve muito ligado ao circo”, diz Breno. “Em *O percevejo*, usou apenas um arame por onde caminha um equilibrista, mas eu introduzi o trapézio, acrobacias, malabarismo, corda indiana, mágica e outras técnicas”²⁶⁵.

Dédé apresentada pelo autor como a esposa de Caetano Veloso “[...] foi das que participaram do trabalho de pesquisa, tradução e criação desde o início, nesta que é sua estreia no teatro”. Por meio do texto, o leitor também conhece o significativo trabalho de Eichbauer e Arraes arquitetado para a encenação:

Hélio Eichbauer, que criou cenários e figurinos, concebeu ambientes de papel pintado para a primeira parte e de plástico para a fantasia futurista. E Guel Arraes, que também no projeto desde seu início, realizou, com participação da Scarlet Moon, um filme que complementa a feérica ainda que amarga evocação da utopia por cuja “ressurreição clamamos”, arremata Luiz Antônio²⁶⁶.

²⁶⁴ PAOLIELLO, Rodolfo. A congelada utopia de um poeta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1981.

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ *Idem*.

Ainda na coluna “Em um ato”, de 19 de maio de 1981, Yan Michalski anuncia de forma breve a estreia do tão esperado espetáculo, que até então estava prevista para o final do mês de maio:

Se a qualidade do espetáculo corresponder à qualidade do material informativo distribuído à imprensa, a montagem de “O percevejo” deverá constituir-se num significativo acontecimento. O longo trabalho de pesquisa, que começou no início de 1980, e resultou numa adaptação livre da peça de Maiakóvski, parece caracterizar-se por uma seriedade que cria uma expectativa muito favorável em torno do espetáculo que tem estreia marcada para o dia 29 no Teatro Dulcina²⁶⁷.

Após alguns atrasos²⁶⁸, finalmente chegou o dia de conferir de perto o que Luís Antonio preparou para o público brasileiro. O crítico Yan Michalski fala da expectativa em relação à estreia de *O percevejo*, como a “grande atração teatral do fim de semana”. Apresenta ao leitor o momento histórico da escrita do texto, sua primeira encenação, o enredo, o diretor da peça, os atores e demais envolvidos no projeto, revelando que “[...] vários artistas habitualmente não ligados ou pouco ligados ao teatro participaram do trabalho, que se anuncia saudavelmente experimental”. Yan em “*O percevejo*: uma estreia promissora”, no dia 06 de junho, ainda considera:

Do ponto-de-vista formal, a proposta parece oferecer, como principal experiência, um generoso uso das projeções de filmes e slides, sugerindo uma verdadeira ação de contracenar entre atores em carne e osso e as imagens das projeções²⁶⁹.

Depois da estreia é a hora de Yan Michalski tecer suas considerações. Será que o tão esperado espetáculo conseguiu de forma satisfatória suprir a expectativa? “O percevejo: um ato confuso de amor à poesia”²⁷⁰ é talvez a crítica mais completa que essa encenação recebeu, com um destaque especial ao ocupar toda a primeira página destinada ao teatro dentro do jornal, no dia de sua publicação, 8 de junho de 1981.

²⁶⁷ MICHALSKI, Yan. Em um ato. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1981.

²⁶⁸ “E o percevejo, de Maiakovski que deveria estrar na sexta-feira no Teatro Dulcina, foi adiado de uma semana. A produção informa que os filmes, parte integrante da encenação, não foram entregues a tempo pelo laboratório.” (MICHALSKI, Yan. Mitologia e revista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de maio de 1981).

²⁶⁹ MICHALSKI, Yan. *O percevejo*: uma estreia promissora. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 de junho de 1981.

²⁷⁰ MICHALSKI, Yan. O percevejo: um ato confuso de amor à poesia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1981. Outra versão deste texto pode ser encontrada no primeiro número da revista *O Percevejo*, lançada em 1993, mas aqui optamos por trabalhar com o original, por permitir fazer uma leitura pormenorizada sobre a própria organização do texto, além das imagens e outros detalhes que no conjunto se fazem importantes para a presente análise.

Yan Michalski organiza seu texto com uma pequena introdução, seguida de 4 tópicos. O título e principalmente o nome “*O percevejo*” se destacam aos nossos olhos, até pelo tamanho da letra e da sua centralidade na composição da página. Chama a atenção as duas imagens e as respectivas legendas: a primeira com dois atores traz a seguinte descrição: “o protagonista Cacá Rosset e Marga Abi-Ramia” e a segunda, “o lado empolgante de *O percevejo*: circo e *agit-prop*”, que é uma *performance* com acrobacias.

De início, Michalski informa ao seu leitor que essa encenação é o “[...] primeiro contato do público carioca com a obra teatral de um dos admiráveis poetas do século” e ressalta a importância dessa iniciativa, pois para ele “a montagem de ‘O percevejo’ é um ato de inconformismo e coragem dentro da acomodação artística que prevalece atualmente no teatro carioca”.

Como mencionamos, o texto é estruturado em tópicos, o primeiro é chamado de “Uma vida turbulenta” e contém uma pequena biografia do dramaturgo, evidenciando a sua personalidade às vezes atormentada por seus casos amorosos e por suas crises depressivas, mas também ressalta a riqueza de sua produção, que abrange diversos campos das artes.

Poeta, dramaturgo, cineasta, pintor, músico, jornalista, publicitário, ensaísta, conferencista, autor de roteiros circenses, ativista político – mas sempre e antes de tudo poeta, não só na sua obra como na sua lírica rebelde e anticonvencional visão de mundo e da vida - Vladimir Maiakóvski foi uma das figuras artísticas mais complexas e fascinantes até hoje produzidas pela União Soviética²⁷¹.

Descrito como um artista que de fato pertenceu ao seu tempo, Maiakóvski se envolveu em projetos pautados na criação de uma nova arte, de outra sociedade, assim teve profunda ligação com o cubo-futurismo, vanguarda artística considerada das mais radicais. Yan também se remete à importância de Stálin em revalorizar a memória e as obras do artista depois de sua morte, permitindo sua revalorização não só na Rússia, mas também no Ocidente.

Michalski adverte que o público brasileiro ainda desconhece a obra teatral de Maiakóvski, e indica “[...] dois bons livros nacionais: *Maiakóvski – vida e obra*, de Fernando Peixoto, e *A poética de Maiakóvski*, de Boris Schnairderman”. Sua obra poética parece ter influenciado muitos artistas, segundo o crítico “[...] sobretudo aqueles ligados ao tropicalismo, desde Caetano Veloso e Gilberto Gil a Glauber Rocha e José

²⁷¹ MICHALSKI, Yan. *O percevejo*: um ato confuso de amor à poesia, *op.cit.*

Celso. Ela foi estudada em profundidade e excelentemente traduzida pelos especialistas Boris Schnaiderman e Augusto e Haroldo de Campos”²⁷².

Em “uma peça contraditória”, o crítico teatral destaca a montagem russa realizada em 1929. “Dirigida por Meyerhold, o mais inovador homem do teatro soviético, ligado a Maiakóvski por laços de afinidade intelectual e amizade”, a encenação foi um “estrondoso sucesso”. Também se refere ao enredo, sublinhando algumas contradições não só desta peça, mas do próprio Maiakósvki, como podemos notar nesta passagem:

Mas no segundo ato Prissipkin vira um admirável exemplo da resistência da consciência individual contra as pressões de um estadismo e um igualitarismo massificantes. Entre a sua nunca desmentida fé no futuro do socialismo e o cruel quadro que traça da desumanizada existência do mundo futuro, inteiramente dominado pela burocracia comunista, existe uma incompatibilidade que causa controvérsia até hoje. E qualquer encenação da peça tem uma difícil posição a tomar frente a esta aparente contradição. Mesmo a explicação, pertinente e óbvia, de que o que está sendo impiedosamente satirizado no segundo ato não é ideologia nem um regime, mas os seus desvios e abusos, não basta para articular a complexa metáfora do texto em torno de um denominador comum da interpretação unilateral²⁷³.

Em “Uma proposta séria”, Michalski mostra que esse era um projeto que Luís Antonio tinha desde a década de 1970, o qual não deu certo, por isso “o lançamento do espetáculo coroa um obstinado esforço do diretor”. Comenta como o grupo se preparou para a montagem e a encenação da peça, “[...] nada menos de 67 livros compõem a bibliografia estruturada pela equipe para o roteiro do espetáculo”. O crítico deixa evidente que o eixo central do trabalho consiste em uma adaptação livre, ilustrando com uma citação em que “a equipe” justifica essa escolha. Embora Michalski não referencie a origem da citação, podemos identificar que se trata de um trecho do projeto de trabalho contido no programa da peça, ao qual fizemos referência na última página de nosso Ato I.

No último tópico, intitulado “Um espetáculo desigual”, o crítico realmente comenta os aspectos cênicos da peça em questão. Diz que o “espetáculo começa de maneira empolgante” com uma “mistura de circo e *agit-prop*”. Destaca o trabalho de Hélio Eichbauer, sua contribuição “não só na criação cenográfica como nos figurinos,

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Idem*.

convincentes sugestões para a criação do clima – conseguiu propor um código de comunicação visual”.

Também menciona problemas técnicos referentes às projeções de imagens e os entreatos fílmicos, “culminando na lentidão das mudanças de cenário”²⁷⁴, já o trabalho de direção e dos atores é descrito da seguinte forma:

O trabalho do elenco reflete as desigualdades da direção. Em tudo que diz respeito à composição visual, à energia e habilidade corporal, o rendimento é excelente; mas quando chega a hora de projetar o sentido do texto, através da maneira de dizê-lo a interpretação tende a tornar-se pálida e inexpressiva²⁷⁵.

Ainda sobre a atuação dos atores, Michalski se detém no protagonista, Cacá Rosset, “sobre cujos ombros recai a maior responsabilidade”, diz que na primeira parte da peça o ator consegue realizar muito bem seu personagem, no entanto na segunda parte, que o cômico é superado pelo desfecho trágico, “falta-lhe mais um pouco de fôlego”.

Apesar do empenho “generoso” e “bonito”, fazendo “jus à essência de Maiakóvski”, o crítico por fim escreve que o próprio texto é de difícil compreensão, pois carrega uma grande quantidade informação.

Dito isto, talvez seja o caso, infelizmente, de dar uma dose de razão aos burocratas da cultura soviética nos anos 20, quando sustentavam que Maiakóvski era “incompreensível para as massas”. No Brasil dos anos 80, apesar de sua verve cômica, da sua vitalidade corporal e da comunicabilidade da sua impostação farcesco-circense, *O percevejo* é um espetáculo de difícil assimilação – e não só para as massas. Ele manipula um tal volume de informação e exige, para sua correta digestão, uma tal soma de conhecimentos prévios – uma vez que o conteúdo da peça só se sustenta dentro do contexto circunstancial que lhe deu origem – que quase poderia recomendar uma aula de história como preparação para uma adequada fruição do espetáculo. Aconselho

²⁷⁴ Esse desajuste em relação às projeções parece ter sido algo inesquecível na estreia e gerou todo um “falatório” como lembra Ney: “na estreia o projetor comeu o filme, nossa como eu sofri naquele dia na estreia”, mas depois vieram os ajustes como ele também comenta: “[...] fomos lá botamos o filme numa enroladeira, cortamos, emendamos o filme, aí chispamos pro teatro, atrasou pra caramba (risos), aí meu Deus do céu, aquele dia foi terrível, a estreia foi terrível, mas depois acertamos, aí na primeira semana eu fui todos os dias lá junto com o projecionista. Fizemos um roteiro, essa cena é tanto, liga, desliga e vai até aqui, aí não deu mais problema, fizemos até outra cópia, essa primeira cópia ficou muito castigada. Não sei porque, as perfurações se não tiver [sic] certinhas, aquela roldana dentada passa em cima do filme e dá aquela dentada (craque), aí depois fizemos uma cópia nova né, aí ela correu tranquilo, não deu mais problema. Claro, situação precária que era o teatro Dulcina”. SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

²⁷⁵ MICHALSKI, Yan. *O percevejo: um ato confuso de amor à poesia*, *op.cit.*

ao menos, chegar mais cedo e consultar com calma o bem feito programa ²⁷⁶.

Tecido também no calor das emoções e sensações da pós-estreia de *O percevejo*, foi o belo texto da poetisa Ana Cristina César, publicado na edição de 10 de junho de 1981 da revista *Veja*. “Anarquia feliz: Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso” foi o título atribuído pela autora. Sua crítica traz algumas imagens, como podemos conferir.

Teatro

Anarquia feliz

Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso

Senhoras e senhores: disseram-me que num lugar, acho que no Brasil, existe um homem feliz”, diz um verso do poeta russo Vladimir Maiakóvski, que morreu em 1930 aos 36 anos de idade. Com ele começa a encenação de sua peça *O PERCEVEJO*, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão do incendiário José Celso. O espetáculo provavelmente faria Maiakóvski muito feliz. Encenar “O Percevejo”, “a menos amarga e mais irreverente comédia soviética”, é uma antiga paixão de Luís Antônio, frustrada em 1974, quando ela foi sumariamente proibida.

Desde 1979 que Luís Antônio e o grupo Klop trabalham na adaptação do texto, escrito em 1929 — uma sátira feroz à burocracia soviética recém-implantada na Rússia. O grupo pretendeu ser fiel às instruções de Maiakóvski e “tornar a peça contemporânea, atual, presente”, tomando recursos de cinema e texto — duas paixões de Maiakóvski. É um espetáculo movimentado, em que operários, pequeno-burgueses e burocratas do Partido Comunista se confrontam em ritmo de circo, ao lado de trechos de filmes sobre a revolução soviética. Também surgem na tela do cenário alguns mitos de Hollywood e o ator Paulo Autran, numa cena gravada em vídeo-teipe em sua própria casa.

JARDIM ZOOLÓGICO — Irreverência e alegria foram sempre marcas do trabalho de Luís Antônio, que começou no Oficina, com seu irmão José Celso, passou pelo Living Theatre, no início dos anos 70, lançou o grupo Pão e Circo — com que encenou,



“O Percevejo”: um espetáculo irreverente e preciso

anárquicos pelas autoridades do Partido Comunista, são presos num zoológico, onde o público, ironicamente, considera Prýsipkin o mais repulso dos dois. Luís Antônio coloca na cena inicial o suicídio de Maiakóvski, e daí volta para 1917, para uma vibrante homenagem circense à revolução soviética que nascia. A partir de então o espetáculo segue o texto de Maiakóvski — fazendo a passagem de 1929 a 1979 ao som da “Oração ao Tempo” de Caetano Veloso.

Enquanto a sátira desenfreada anima a primeira parte, a segunda é deliberadamente fria e contida. O contraste é ressaltado pelo visual de Hélio Eichbauer: na primeira parte os cenários são pintados com cores quentes, há uma referência constante à pintura futurista e ao construtivismo dos anos 20. Na segunda, predominam material plástico, transparente, telões brancos e frios — ideais, segundo Luís Antônio, para exprimir a idéia da peça. “Ela é uma peça sobre a ascensão e a queda de uma utopia do século XIX: o sonho revolucionário”, diz o diretor. Para ele, entretanto, falar do fim desse sonho não é necessariamente um ato depressivo: “A nossa palavra de ordem é o degelo”. O espetáculo termina precisamente com a ressurreição de Maiakóvski em 1981, ao som de seu poema “Amor” e com música de Caetano Veloso.

ANA CRISTINA CÉSAR



Luís Antônio: a favor do degelo



Maiakóvski: contra a burocracia

VEJA, 10 DE JUNHO, 1981

Imagem 52: Crítica²⁷⁷

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ CÉSAR, Ana Cristina. Anarquia feliz: Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso. *Veja*. 10 de junho de 1981, p. 101. Acervo Digital VEJA: <http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx>. Acesso em: 27/06/15. Esse texto também compõe a publicação de lançamento da revista *O Percevejo* (1993, p. 42).

Optamos pela reprodução dessa crítica para que o leitor pudesse apreciar não só as imagens, mas a composição do próprio texto na íntegra, experimentando e revisitando o momento dessa encenação. A anarquia da encenação aparece em destaque no título, mas ela pode ser vista na fotografia da peça que registra justamente isso. Em primeiro plano temos os atores Cacá Rosset e Déde Veloso; em cima, próximo à cabeça da atriz, pode-se perceber a presença de um trapezista; e ao fundo, vemos outros atores fazendo performances.

Quanto ao texto, Ana Cristina emociona seu leitor ao apresentar o espetáculo da seguinte maneira:

“Senhoras e senhores: disseram-me que num lugar, acho que no Brasil, existe um homem feliz”, diz o verso do poeta russo Vladímir Maiakóvski, que morreu em 1930 aos 36 anos de idade. Com ele começa a encenação de sua peça *O percevejo*, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão do incendiário José Celso. O espetáculo faria Maiakóvski muito feliz. Encenar *O Percevejo*, “a menos amarga e mais irreverente comédia soviética”, é uma antiga paixão de Luís Antônio, frustrada em 1974, quando ela foi sumariamente proibida²⁷⁸.

A poetisa em sua crítica também destaca o trabalho do diretor como repleto de “irreverência” e “alegria”, características que podem ser encontradas em seus outros trabalhos, como “*O casamento do pequeno-burguês*” e “*Ópera do malandro*”. Revela alguns detalhes da organização, da estrutura da encenação, como podemos notar nas seguintes considerações:

Luís Antônio coloca em cena inicial o suicídio de Maiakóvski, e daí volta para 1917, para vibrante homenagem circense à revolução soviética que nascia. A partir de então o espetáculo segue o texto de Maiakóvski – fazendo a passagem de 1929 a 1979 ao som da “*Oração do tempo*” de Caetano Veloso²⁷⁹.

Ana Cristina comenta o trabalho desenvolvido por Eichbauer, dizendo que seus cenários ajudam a (re)produzir o ambiente dicotômico entre a primeira e a segunda parte da peça, e que em 1929 havia um predomínio de cores fortes, principalmente o vermelho (alusão à Rússia soviética), vermelho das chamas que consomem os convidados e os noivos do casamento vermelho. Na segunda parte da montagem de

²⁷⁸ CÉSAR, Ana Cristina. *Anarquia feliz: Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso*, *op.cit.*, p.101.

²⁷⁹ *Idem, ibidem*.

1979 temos o predomínio do branco, do frio das relações e das emoções, onde vemos o personagem principal ser descongelado, acordando numa sociedade do futuro que renega sua própria humanidade. Por fim, ela finaliza dizendo o que representa esse texto e sobre o final diferente que Luís Antonio deu a sua versão:

“Ela é uma peça sobre a ascensão e a queda de uma utopia do século XIX; o sonho revolucionário” diz o diretor. Para ele, entretanto, falar do fim desse sonho não é necessariamente um ato depressivo: “A nossa palavra de ordem é o degelo”. O espetáculo termina precisamente com a ressurreição de Maiakóvski em 1981, ao som de seu poema “Amor” e com música de Caetano Veloso²⁸⁰.

Cabe ressaltar que a temporada de *O percebejo* no Rio de Janeiro foi divulgada intensamente pelo *Jornal do Brasil*, com várias notas comentando o espetáculo, algumas delas acompanhadas por imagens do espetáculo. Além das críticas aqui apresentadas, diariamente o jornal incluía uma nota com anúncio do espetáculo (referenciada no Ato I) na relação de peças em cartaz, além de pequenos textos com as indicações de premiações recebidas pela montagem.

No entanto, uma reprodução de um cartaz de divulgação da peça nos chamou a atenção em uma publicação do *Jornal do Brasil* do dia 31 de agosto de 1981. O cartaz parece ter sido produzido apenas para um evento especial, trata-se de uma sessão de *O percebejo* que iria ser apresentada para um público muito específico. Gostaríamos de reproduzir esse cartaz, entretanto, o acervo do *Jornal do Brasil* está liberado apenas para consulta, não permitindo a reprodução.

Então, apresentamos o conteúdo dessa reprodução. O título em destaque anuncia: “O professor vai ao teatro”, “entrada franca”, logo abaixo uma foto do espetáculo, que representava o momento em que personagens descobrem o bloco de gelo em que estava congelado o protagonista. Há também a descrição da equipe responsável pela encenação, mas o que mais chama atenção é o convite: “O *Jornal do Brasil* convida você, professor, para assistir *O percebejo*, de Vladímir Maiakóvski”, “no final haverá um debate”, “3ª feira, 1º de setembro às 21:00 hrs”, “retire seu ingresso, gratuitamente, na bilheteria do teatro, mediante apresentação da carteira do professor”.

Também foi por meio da crítica que conhecemos com maior riqueza de detalhes a temporada que Luís Antonio e o grupo realizaram na França. Após várias premiações, o grupo recebe o convite para participar de um Festival de Teatro na França, essa notícia

²⁸⁰ *Idem.*

foi anunciada por uma publicação do *Jornal do Brasil* do dia 6 de dezembro de 1982, sob o título “Teatro *Made in Brazil*”, e com autoria de Macksen Luiz.

O texto ocupa toda a primeira página do jornal. Destacando o diretor Luís Antonio com duas imagens suas acompanhadas da seguinte descrição: “Luís Antônio Correa, diretor de *O percevejo* foi convidado a apresentar o espetáculo na França: O teatro brasileiro está em alta na pauta de exportação”. Há também uma imagem maior sobre o espetáculo, nela temos Cacá Rosset e Marga Abi-Ramia, com a legenda “Do poeta soviético Maiakovski, *O percevejo* na versão brasileira tem a irreverência, a agressividade e força teatral de que os europeus tanto gostam”.

O texto crítico começa fazendo menção à crescente exportação que estava vivendo o teatro brasileiro. Apresenta o texto do convite - “6º Festival Internacional de Teatro Universitário e Experimental da Federação Nacional de Teatro Universitário de Caen, na França, em março do ano que vem”, e que no convite os organizadores do evento relembram quando Luís Antonio e o grupo Pão & Circo fizeram uma temporada naquele país como a peça “O casamento do pequeno-burguês”.

O crítico escreve como Luís Antonio chegou a Maiakóvski e ao *Percevejo*, citando uma fala do diretor “[...] gosto de Maiakovski pelo seu lado de artista, pela sua vontade de experimentar, além do que permite que se misture teatro, cinema, dança tudo ao mesmo tempo”. Revela também o que Luís Antonio espera que o público francês aprecie:

Essa marca, *made in Brazil*, é o que o diretor pretende que os europeus reconheçam agora. E há boas chances. O *percevejo* possui a mesma vitalidade e selvageria de que tanto gostam os europeus, além de não respeitar qualquer rigor estilístico. É uma salutar mistura de estilos, um rompimento com formalismos. Nessa brecha é que a cultura (em especial o teatro) brasileira tem as suas melhores oportunidades no exterior²⁸¹.

Yan Michalski, em 3 de maio de 1983, escreve sobre essa temporada na França no texto intitulado “*Percevejo* carioca reviveu na França”. Entre outras coisas, o crítico conta ao leitor que Luís Antonio voltará à cena com a peça, agora em São Paulo. Relata que *O percevejo* “foi recentemente remontado, para realizar uma excursão à França, a convite da Federação Nacional de Teatro Universitário daquele país” e que teve uma

²⁸¹ LUIZ, Macksen. Teatro “Made in Brazil”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1982.

ótima recepção durante essa experiência, destacando parte de uma crítica recebida na França.

É assim que em *Le Quotidien de Paris* Armelle Heliot comenta: “Uma representação frenética, viva, tropical: música, filmes (uma excelente utilização do filme, seja ele histórico ou de ficção), citações circenses, dança. Comediantes alegres, cheios de vida, sem medo de nada, e sobretudo sem medo de chorar o bom-gosto! Sob a aparência caótica da representação, eis um belo teatro, repleto de referências e citações (exemplo: a *piscadela* da ceia de núpcias, remetendo à ceia do *Casamento do Pequeno-Burguês*). Um teatro límpido e claro, fácil de acompanhar (a representação é em português, mas a gente entende tudo): um teatro que diverte, mas que recria poeticamente o mundo, suas ficções, suas implacáveis realidades”²⁸².

A recepção crítica no exterior além de confirmar o prestígio do diretor brasileiro, mostra que o público conseguiu ler o “barato” de sua versão, como diria Luís Antonio, mesmo sendo encenada em outra língua.

A temporada de 1983 de *O percevejo* no Teatro Sesc Pompéia em São Paulo aparenta ter sido recebida de forma entusiasmada pela crítica. Entretanto, será que essa crítica apresenta um olhar diferente daquela que recebeu a primeira montagem em 1981? Quais foram as mudanças cênicas realizadas após duas experiências de encenação de *O percevejo*?

Uma série significativa de considerações foram publica por críticos como Sábato Magaldi em “O percevejo: uma soma feliz de talentos”, no *Jornal da Tarde* do dia 02 de setembro de 1983²⁸³; Jefferson Del Rios em “O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça”²⁸⁴, escrito em 26 de agosto de 1983; e Jorge Mautner para a *Folha de S. Paulo*, em 16 de outubro de 1983²⁸⁵, com um belíssimo texto “No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política”, entre outros textos.

A própria programação do SESC Pompéia em setembro de 1983, ao anunciar a temporada da peça em seu espaço, teve o cuidado em informar seu possível espectador

²⁸² MICHALSKI, Yan. “Percevejo” carioca reviveu na França. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 de maio de 1983.

²⁸³ No entanto, a versão que utilizamos encontra-se: MAGALDI, Sábato. O percevejo: uma soma feliz de talentos. Dossiê - Vladimir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 1, n.º 1, 1993, p.43.

²⁸⁴ DEL RIOS, Jefferson. O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça. In: *Crítica teatral*. Vol. II. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.27-29.

²⁸⁵ Publicação utilizada: MAUTNER, Jorge. No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política. *O Percevejo*, op. cit., p.44.

quanto ao teor do espetáculo. Além de uma foto da peça, a programação reproduziu duas críticas que foram publicadas pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, “Prissipkin acorda 50 anos depois” e “Estreia hoje ‘O percevejo’, de Maiakóvski”, os dois textos não estão assinados, somente mencionam que foram editados anteriormente pelo jornal em questão.

O primeiro dado inusitado encontrado nas críticas referente à temporada de São Paulo, diz respeito a como Luís Antonio e o grupo de adaptação são apresentados. A maioria dos textos indica que a peça está sendo levada à cena pelo grupo Klop, nome da produtora que Luís e os demais abriram no Rio de Janeiro para a montagem. Como falamos anteriormente, essa designação aparece no momento que o grupo se apresenta na França.

Ambas as críticas da programação do SESC apontam o enredo da peça, assim como dados da biografia do dramaturgo, mas o que fica evidente é como se esperava ansiosamente por essa encenação, que encheu de beleza e irreverência a temporada teatral de 1981 no Rio de Janeiro, recebendo várias premiações, inclusive com uma passagem muito positiva no festival francês e que, finalmente, chegava a São Paulo.

Em 1973, a primeira tentativa de montar o espetáculo em São Paulo, mas a censura proibiu. Há dois anos, uma nova investida no Rio de Janeiro, e desta vez não houve impedimento. Depois que estreou, os críticos o consagraram como a melhor espetáculo teatral do ano. Por falta de um teatro e também “porque é mais fácil encenar a peça na França” (ela já foi apresentada na França), segundo Luis Antonio Corrêa, líder do grupo, idealizador e diretor do espetáculo, somente agora o público paulistano tem a oportunidade de assistir à montagem de Maiakóvski²⁸⁶.

Outro ponto a ser destacado é a ideia de um espetáculo reformulado após duas temporadas. Em uma das críticas comenta-se que essa renovação era cultivada pelo próprio Maiakóvski, assim Luís e o grupo Klop estariam criando uma terceira versão, sendo que:

A primeira versão de “O percevejo” foi apresentada pelo Klop em 1981, no Rio de Janeiro, quando ganhou o prêmio MEC como uma das melhores peças do ano, Molière de melhor encenação e de melhor cenografia e figurinos para Hélio Eichbauer, além do troféu Mambembe (melhor direção para Luís Antônio Martinez Corrêa). Em março e abril últimos, a convite do governo francês, o Klop levou sua segunda versão do espetáculo ao festival internacional de teatro de Lyon e Caen. O grupo fez ainda uma temporada de 15 dias em Paris.

²⁸⁶ *Prissipkin acorda 50 anos depois*. SESC Fábrica Pompéia, programação setembro de 1983.

[...] Luís Antônio Martinez Corrêa define esta terceira versão da peça como uma síntese das duas anteriores²⁸⁷.

Quem posteriormente também notou mudanças na encenação de São Paulo em relação a do Rio de Janeiro, foi o crítico literário Boris Schnaiderman no texto de posfácio da publicação de *O percevejo* em 2009, a qual é uma versão de uma crítica publicada em 1988, como comentamos. Há uma parte intitulada “O percevejo em São Paulo” em que diz:

O novo espetáculo evidenciava claramente que o diretor havia refletido seriamente sobre ele. O ritmo tornara mais rápido, desaparecera aquela minúcia nas explicações (eu não fora o único a chamar a atenção para elas), os atores pareciam adequar-se melhor os papéis²⁸⁸.

Os textos da programação apresentam os demais envolvidos no projeto para além de Luís Antonio. Ressaltam o trabalho de coreografia de Nelly Laport, as músicas de Caetano Veloso, a cenografia de Helio Eichabuer, a renovação no quadro de atores, uma vez que permanecem do elenco original apenas Cacá Rosset, Dedé, Luís Antonio e Maria Alice Vergueiro, que se juntou ao grupo quando foram para França. Juntas, todas essas qualidades dão vida a “[...] um espetáculo onde a poesia do escritor é o tema principal, na tentativa de ressuscitar Maiakóvski, mostrando seu universo através da prosa, do verso, do cinema e do circo”²⁸⁹.

Relevando o local da encenação, a crítica “Prissipkin acorda 50 anos depois” traz uma imagem dos atores fora do teatro com a seguinte descrição: “ ‘O percevejo’, de Maiakóvski, a partir de hoje, no Sesc Fábrica Pompéia, na rua Célia”. Abaixo, a imagem:

²⁸⁷ Estreia hoje “O percevejo”, de Maiakóvski. SESC Fábrica Pompéia, programação setembro de 1983.

²⁸⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p. 100. Ainda sobre as mudanças que aconteceram logo de início, disse Ney em nossa entrevista: “[...] nós limpamos depois o espetáculo, algumas coisa nós diminuimos, logo no início tinha um longo trecho da Dedé, ela não era uma atriz muito experiente, achamos que estava muito pesado, o espetáculo foi acertado assim, tinha uma certa abertura na sua estrutura e comportava esse tipo de pequenas modificações aqui e acolá, modificações pontuais, só ajuste.” (SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, op. cit.).

²⁸⁹ *Prissipkin acorda 50 anos depois*. SESC Fábrica Pompéia, op. cit.



Imagem 53: Elenco da temporada em São Paulo²⁹⁰

O elenco - composto por Dedé, Luís Antonio, Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, Gisele Schwartz, Michele Matalon, Gilberto Caetano, Marcelo Rangoni, Carlos Augusto Carvalho, Sérgio Farias, Flávio Cardoso e Yeta Hansen - também é alvo do olhar crítico de Jorge Mautner, Sábato Magaldi e Jefferson Del Rios, que fazem as seguintes considerações sobre o desempenho e atuação:

Os atores são atores e são acrobatas. Atletas, fazem pantomima. Todos excelentes e magníficos: de Dedé Velloso (a quem tive a honra e o prazer de lançar como atriz no filme **O Demiurgo** feito em Londres em 1971) até o atlético e circense expressionista Cacá²⁹¹.

Luís Antônio conta com um núcleo original sólido, em que se distingue Cacá Rosset, um Prissipkin desabrido, solto, visceral, de acento expressionista, não perdendo uma sugestão para marcar sua presença. Maria Alice Vergueiro, em papel de menor relevo, faz com ele uma dupla vigorosa (acho apenas que está na hora de tão expressiva atriz poupar-se algo de evidente exibicionismo). Luís Antônio é que, no desempenho, se prejudica por timidez e ausência de verdadeira força histriônica, talvez pela excessiva responsabilidade da encenação²⁹².

²⁹⁰ Registro fotográfico realizado por Vania Toledo. Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

²⁹¹ MAUTNER, Jorge. No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política, *op. cit.*

²⁹² MAGALDI, Sábato. O percevejo: uma soma feliz de talentos, *op. cit.*, p.43.

Ninguém interpreta, afora Cacá Rosset, sempre um ator ainda que debochando²⁹³.

Em suas críticas Jorge Mautner e Del Rios nos fazem pensar e indagar quais foram as emoções e sentimentos despertados nos espectadores ao assistirem essa versão de *O percevejo*, em 1983:

Quando assisti *O Percevejo* (em cartaz no Sesc Pompéia) pela quinta vez eu não conseguia parar de chorar. Os motivos para tal choradeira estavam muito claros para mim: em primeiro lugar a peça era escrita por um poeta romântico futurista e era justamente sobre seu suicídio; ou melhor: o suicídio de todos nós, envolvidos pelas mesquinharias de todas limitações-opressões; falta de amor, habitação, comida, mesquinharias e mesquinharias que somando-se nos conduzem a moratória do coração²⁹⁴.

Klop apronta uma zorra no palco até que a música e a voz de Caetano Veloso desçam sobre tudo, deixando nas pessoas uma sensação emocionada de poesia²⁹⁵.

Mas para além da grande emoção suscitada pela peça, não passaram despercebidas aos olhos de dois experientes críticos, Sábato Magaldi e Jefferson Del Rios, certas “fragilidades” do espetáculo. Ambos julgaram negativamente a cena do casamento, que seria uma reprodução, uma “citação” do que Luís Antonio tinha feito há mais de uma década na encenação de *O casamento do pequeno-burguês*, de Bertold Brecht. Sobre isso, comenta Magaldi: “[...] a reunião nupcial de agora reproduz imagens parecidas, que empanam a originalidade das outras soluções. Porque essa queda na facilidade, quando tudo o mais nasceu de indiscutível rigor?”²⁹⁶

Del Rios considera que “Luís Antônio, numa ânsia estranha de ser jovem irreverente, repete-se dez anos depois de seu ‘Casamento do pequeno burguês’ em cenas de pastelão e orgias, o que, infelizmente, o envelhece momentaneamente como criador”²⁹⁷. O crítico comenta a “orgia cênica”, dizendo que o diretor, talvez querendo “assustar o público”, torna a cena “tola” e “patética” frente a algumas falas como “tudo pelo teatro nacional e viva Cacilda Becker”.

²⁹³ DEL RIOS, Jefferson. *O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça*, op. cit., p.28.

²⁹⁴ MAUTNER, Jorge. *No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política*, op. cit.

²⁹⁵ DEL RIOS, Jefferson. *O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça*, op. cit., p.27.

²⁹⁶ MAGALDI, Sábato. *O percevejo: uma soma feliz de talentos*, op. cit., p.43.

²⁹⁷ DEL RIOS, Jefferson. *O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça*, op. cit., p.28-29.

A crítica de Del Rios, como a grande maioria²⁹⁸ referente ao *Percevejo*, oferece dados sobre o dramaturgo, o enredo e a peça - “[...] uma comédia fantástica, é possível fazer muitas prospecções, inúmeras alusões e até mesmo, e principalmente, um punhado de divagações”-, e também sobre a utilização de recursos cênicos com diferentes linguagens artísticas, criados por Luís. Em tom satíro e elogioso, o crítico termina ressaltando que:

Disso tudo resultam uns tantos equívocos, umas provocações pueris, mas, por sorte, o espetáculo termina por voar, ter fantasia, mexer com as pessoas, provocar curiosidade, teatro, às vezes, é isso, Maiakóvski acharia graça. Ele que suicidou-se cedo, desencantado²⁹⁹.

Sábato Magaldi declara que a encenação de *O percevejo*, “[...] mostra inteligente erudição, talvez só percebida por quem domina a História do Teatro”, neste caso, o diretor Luís Antonio Martinez Corrêa, mas pondera que quanto ao texto “[...] tem-se um certo pudor de admitir que o aspecto menos interessante vem do próprio texto de Maiakóvski, de indisfarçado primarismo para a nossa malícia atual”. Tratando da iniciativa e do conjunto da encenação, encerra considerando-a “[...] uma soma feliz de talentos que situa *O percevejo* entre os melhores espetáculos estreados neste ano e uma das mais eficazes atualizações de um texto histórico”.

Com um olhar mais crítico, Boris Schnaiderman fala sobre algumas cenas e aspectos que não lhe agradaram na temporada de São Paulo:

Mas pelo menos em uma cena, o espetáculo de São Paulo levava desvantagem em relação ao do Rio de Janeiro. Neste, a festa de casamento era tumultuosa, barulhenta, com aspectos grotescos, e muito bonita. Já em São Paulo, este grotesco foi levado ao máximo. Havia um acréscimo excelente: num dado momento, a sogra tirava o seio e dava de mamar a Prissípkín. Este arroubo inesperado parecia realmente um achado do diretor. Mas ele não parou aí: a cena foi alongada e os atores ficaram fazendo muitos trejeitos, com alusões sexuais, e isto sobrecarregava o espetáculo com efeitos que já se banalizaram em nossos palcos. Esta minha impressão foi partilhada, aliás, por muitos que assistiram ao espetáculo³⁰⁰.

²⁹⁸ É curioso observar como as críticas da encenação de *O percevejo* diferem da maior parte da estrutura das críticas de outros espetáculos, que se debruçam mais em aspectos da cena, como o desenvolvimento dos atores, os cenários, as músicas, entre outros, ficando em segundo plano, questões sobre os textos e seus dramaturgos.

²⁹⁹ DEL RIOS, Jefferson. *O percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça*, op. cit., p.29.

³⁰⁰ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p.100.

Com sua sensibilidade de poeta, Jorge Mautner ao longo de todo seu texto só tem palavras e considerações que expressam a beleza e tudo mais que aquela encenação carregada de Maiakóvski lhe trouxe. Fala da pura poesia que o levou a se emocionar, ao ponto de chorar. Sua escrita se concentra em tentar explicar os motivos de tamanha “choradeira” que a peça lhe causou. Um dos recursos é falar sobre Maiakóvski e a conjuntura política em que o poeta russo estava imerso, a qual o inspira a escrever esse texto.

Ao mesmo tempo em que Maiakóvski nos narra hiperteatral e poeticamente estes dois espaços sócio-históricos ele nos narra constantemente um outro, o espaço da tragicomédia existencial. Eis onde reencontramos a dor do suicídio, dos valores, das paixões em estado de fervura latente, equivalente aos estados de paixão do grande teatro imortal helênico de Eurípides³⁰¹.

Mautner destaca o trabalho do diretor que constrói uma cena que dialoga desde o “expressionismo alemão” ao “futurismo soviético”, passando pela “visão norte americana de mundo de então”. Ele termina o texto mostrando como assistiu e compreendeu o final da peça:

Ah, e é claro, tem a presença e o som de Caetano Veloso entrosando-se nesta peça como se fosse um prolongamento natural dela, um bate papo em forma de jazz-brasileiro-universal entre mulato nato do litoral e seu compadre, poeta suicida Vladímir Maiakóvski: “Para o júbilo, o planeta está imaturo. É preciso arrancar alegria lá no futuro. Nesta vida morrer não é difícil; difícil é a Vida e seu Ofício”³⁰².

Praticamente todas as críticas - tanto as do Rio de Janeiro, quanto de São Paulo – destacaram a musicalidade da peça e as canções musicadas e cantadas por Caetano Veloso. Não encontramos no material pesquisado nenhuma crítica negativa referente ao desfecho da encenação com a música “O amor”, o enfoque é sempre a emoção que a mesma causava, combinando muito bem com a criação cênica construída por Luís e o grupo. Boris Schnaiderman é o único que coloca em xeque essa questão, mas isso depois da morte de Luís Antonio, em que o crítico diz ser necessário fazer “o exame de sua obra” e do que nos bastidores, entre os espectadores, talvez entre conhecedores de Maiakóvski possa ter sido comentado, questionado.

³⁰¹ MAUTNER, Jorge. No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política, *op. cit.*

³⁰² *Idem, ibidem.*

O fato é que esse texto de Schnaiderman para além de mostrar a opinião e seu olhar de especialista e conhecedor da obra de Maiakóvski, apresenta sua apreciação de espectador da peça. Ao ser publicado como posfácio de *O percevejo*, o texto de certa forma influencia a visão dos leitores e críticos sobre essa parte da encenação 30 anos depois da montagem. Esse fato nos faz pensar que o crítico e a crítica são uma espécie de memória que sobrevive à cena, o que nos remete a Patrice Pavis nos agradecimentos da obra aqui citada:

Ao nos darmos conta de um espetáculo em certa hora, dias ou alguns anos mais tarde – inclusive a partir de anotações feitas “no calor da hora” –, a memória não é somente vítima do esquecimento: é sobretudo, uma lente de aumento que opera sobre alguns fatos marcantes, porém isolados, acentuando os relevos, modificando as proporções e congelando aquilo que foi concebido como efêmero³⁰³.

Retornando ao texto de Boris, fica claro que desde o início o crítico se mostrou descontente com o final criado pelo grupo de adaptação, isso durante o processo de tradução, pois, segundo ele, aquela última cena que Maiakóvski escrevera era uma visão antecipatória do que viria a acontecer na Rússia e também tinha uma ligação com tudo que o dramaturgo enfrentava em sua vida profissional e amorosa. Boris diz que chegou a indagar a Luís Antonio sobre essa escolha, mas o diretor por sua vez:

Argumentou-me em resposta que em princípio concordava comigo, mas em vista de nosso ambiente político, quando estávamos saindo da ditadura, não seria justo jogar sobre o público aquela amargura de Maiakóvski nos meses finais de vida. Ademais, o próprio poeta só admitia a existência de um texto em função do público, e sempre visando uma ação política³⁰⁴.

A crítica de Boris Schnaiderman traduz seu inconformismo com a mudança em relação ao texto original e ao que considera o espírito da escrita de Maiakóvski naquele momento.

Na adaptação final da peça, que foi elaborada por uma parte do elenco de estreia, a quatorze mãos, a cena patética foi acrescida de um poema bonito, mas que introduz uma nota de esperança e fé, algo que destoa completamente do espírito de *O percevejo*, peça escrita evidentemente

³⁰³ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, op. cit., p. XX.

³⁰⁴ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p. 93.

num dos períodos de depressão que precederam o suicídio de Maiakóvski³⁰⁵.

Contudo, o crítico literário ao assistir a peça teve uma grande surpresa diante dessa cena, segundo ele:

Além do trecho de poema acrescentado, havia uma cena visual muito bonita. O poema era cantado por Caetano Veloso e o público ouvia uma fita gravada. Tive então uma grande surpresa. Eu tinha comparado com o original o texto da tradução por um dos membros da equipe. Ela me pareceu canhestra, embora semanticamente correta. Mas, na voz de Caetano, tudo se transfigurava e surgia uma das belas canções da MPB, “O amor”, conhecida por aquele refrão lancinante, o pedido de Maiakóvski a um cientista do futuro: “Ressuscita-me”³⁰⁶.

A canção resulta de uma parceria inusitada entre Maiakóvski, Caetano Veloso e Ney Costa Santos, um dos integrantes do grupo de adaptação da peça e responsável pela descoberta do poema e por tê-lo mostrado a Luís Antonio. O diretor, por sua vez, pediu que Ney traduzisse o poema para pensar dramaticamente sua inserção no roteiro. Como Luís havia pedido que Boris Schnaiderman fizesse o cotejo com o original do texto da peça, pediu que também conferisse a tradução que Ney realizou desse poema, a partir de diferentes idiomas (espanhol, inglês e francês), posto que Ney não tinha domínio do russo. Em entrevista, Ney Costa Santos nos conta sobre a observação que o crítico fez e a forma que ela se tornou o final da encenação:

O Boris, preciso como sempre, fez uma única observação, mas a observação que ele fez era fantástica, eu tinha traduzido ressuscitai-me, aí ele me mandou um bilhete assim: olha a tradução está muito boa, mas deve ser no imperativo, ressuscita-me. [...] Aí um dia eu me lembro que tava na casa dele, aí ele: olha só como ficou a nossa música, olha aqui parceiro, olha só como ficou nossa música, ele tocou pra mim, mas Caetano ficou linda! Ele: é ficou muito boa, gostei muito. Aí ficou essa ideia de fechar o espetáculo com aquela música entendeu, o amor, talvez quem sabe, um dia, por uma alameda do zoológico, ela também chegará, e terminou assim, aí todo mundo topou, o Luís deu o formato teatral.³⁰⁷

Boris Schnaiderman observa que se Luís tivesse a oportunidade de (re)encenar essa peça, ele mudaria esse final, como ele diz:

³⁰⁵ *Idem, ibidem.*

³⁰⁶ *Idem, ibidem*, p.96.

³⁰⁷ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op. cit.*

Tenho certeza de que, se Luís Antonio tivesse vivido mais, acabaria produzindo uma nova versão, desta vez sem o acréscimo de uma nota otimista no final. Aquele “amaciamento” resultava do clima sinistro que havíamos vivido no Brasil, mas, passados os anos, haveria necessidade de conservar o que foi então acrescentado?³⁰⁸

Conversando com Ney Costa Santos sobre a construção e a escolha do final, comentamos sobre a afirmação que Boris faz nesse texto, a qual Ney pondera fazendo considerações importantes sobre esse final “com nota otimista”:

Não sei, olha é tão difícil depois, parece crítica de comentarista de futebol que ele ganha sempre entendeu, o time perde, o técnico perde, mas o comentarista de futebol ganha sempre, ele diz: “assim como eu dizia”, ele fala isso e prepara solução pra tudo, eu não sei, eu lembro que nós conversávamos muito sobre isso e o Luís Antonio dizia, e eu concordo, a atmosfera opressiva que segundo ele havia sido a razão da morte do Maiakóvski. [...] Ele não queria que aquilo se encerrasse apenas como uma denúncia, que talvez quem sabe um dia pela alameda do zoológico ela também chegará, quer dizer essa possibilidade, de voltar e voltar vivo, voltar ressuscitado de uma outra maneira, com alegria, com amor, aquela atmosfera passou, ficou, essa volta seria uma volta pra cima. [...] O Luís não queria que o final fosse apenas um final de denúncia da ascensão do stalinismo e da situação emocional dele, e que a letra exatamente por dizer ressuscita-me, essa ressurreição se daria num tempo melhor, num tempo de amor, num tempo de fraternidade e não aquele tempo opressivo que claramente dava sinais de ascensão na União Soviética. Agora, depois você pode ter muitas interpretações, os críticos são livres pra interpretar, [...] eu tô te relatando muita preocupação dele em não terminar totalmente pra baixo, totalmente depressivo, e muito foi isso que me atraiu quando propus a ele que terminássemos com fragmento de poema e com essa canção, porque essa música é uma renovação de esperança e de confiança de um futuro e dias melhores. Agora, não sei se ele talvez vivesse fizesse outra, [isso] vai permanecer eternamente no terreno da possibilidade, não saberia dizer, o que tô te relatando e lembrando aqui foi [sic] as conversas que nós tivemos a respeito do final do espetáculo³⁰⁹.

Embora Boris Schnaiderman tenha expressado essas observações, não concordando muito com o final criado por Luís Antonio e o grupo, ele acaba também deixando se levar pelas emoções e sensações despertadas pela cena, confessando que “[...] a magia do teatro, o poder da imagem, foram mais fortes. E eu me lembro que

³⁰⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*, op. cit., p.94.

³⁰⁹ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, op. cit.

fiquei profundamente emocionado, apesar de todo meu desacordo, com aquela solução”³¹⁰.

No dia 23 de dezembro de 2015, “O amor” foi cantado por Celso Sim, os atores de *Mistérios Gozosos* e por todos aqueles que estavam no Teatro Oficina celebrando mais um “rito de eternidade” por Luís Antonio Martinez Corrêa. No convite do Oficina fica ressaltado o final diferente da versão brasileira de Maiakóvski, que clama por ressurreição e incita esperança:

Na dramaturgia e direção de Luis, o texto de Maiakovski ganhou um final diferente, substituindo a amargura do final (que refletia a situação política da União Soviética na época em que a obra foi escrita, no início do século passado) pela esperança do fim da ditadura militar no Brasil³¹¹.

³¹⁰ SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo, op. cit.*, p.97

³¹¹ Disponível em: <http://www.teatroficina.com.br/menus/45/posts/943> Acesso em: 28/12/15.

EPÍLOGO:

Para fazer história não é necessário se afastar do mundo, das coisas, das pessoas, mas estar tão próximo delas que já não saibamos quando começa o eu e o outro, o eu e o eles. Para ser historiador, como para ser poeta, é preciso não estar alheio a nada é preciso estar envolvido pela vida, estar misturado com as pessoas e as coisas, para existir nelas, ser disfarçado. Misturar-se para apodrecer seu próprio eu; apodrecer para fermentar novos personagens e novos entendimentos para a vida e para o passado, fazer história como exalação que corrompe os limites do homem, tal como ele se define e está definido em nosso tempo. O historiador, como poeta, é um formulador de devires outros³¹².

Pergunto-me às vezes o que acontece com que já aconteceu e encontro a memória: construção dissimulada, aparência de verdade. Como confiar nela? Como prescindir dela? A memória está, assim, permanentemente posta sob suspensão, como a única testemunha de um crime. A memória traz-nos o que se passou mas, mais que isso, instila no presente, que parece eterno, o estranho sentimento de que o passado é um tesouro do qual só podemos dispor consentindo em abandoná-lo. Recordar é trazer novamente para perto do coração, experimentar intensamente o sentimento de que as coisas passaram. A perda é, na verdade, a garantia maior de que as coisas realmente passaram³¹³.

Tal como a encenação brasileira de *O percevejo*, que não termina na cena 9, mas sim em um epílogo criado no processo de adaptação, também não encerramos em nosso último Ato, pois, dedicamos mais algumas páginas para palavras finais.

Em nosso trabalho de pesquisa e na construção deste texto não medimos esforços para realizá-los da melhor maneira possível. Talvez fique difícil identificar nesse momento “quando começa o eu e o outro, o eu e o eles”, fato que pode vir a ser criticado, cobrado por nossos pares, afinal, alguns destacam que o historiador em seu *métier* deve manter certo distanciamento de seu objeto de estudo, não se deixando envolver com suas fontes e documentos. Mas o que gostaríamos de evidenciar para nosso leitor é que tudo o que foi feito aqui, desenvolveu-se com grande carinho e muito amor. Estivemos “misturado[s] com as pessoas e as coisas” de tal forma que nos sentimos personagens, parte deste acontecimento artístico, assim como da sua história.

Cabe ressaltar que não existe desfecho da escrita ou da pesquisa, assim, consideramos que este seja o espaço para fazer um “balanço” do trabalho desenvolvido

³¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História – A arte de inventar o passado*, op. cit., p. 89.

³¹³ SAADI, Fátima. A ficção do esquecimento. *O Percevejo*, op. cit., p. 45.

e para elencar outras possibilidades sobre o tema em perspectiva. Então, falaremos do percurso da pesquisa e de suas mudanças ao longo da escrita, o que gostaríamos de ter trabalhado e que não nos foi possível.

Quando propusemos o projeto da pesquisa aqui desenvolvida tínhamos receio de não encontrarmos fontes e documentos suficientes em relação à encenação de *O percevejo*. Preferimos dar maior ênfase ao texto dramático, mas num exercício constante de levantamento de registros, compreendemos como era plausível pensar e explorar a encenação.

Ao finalizarmos a escrita, percebemos o quanto avançamos em nossa proposta inicial. A grande quantidade de material que conseguimos reunir, superou a nossa capacidade de tratar todas elas nesta dissertação. Cabe destacar que ficaram para novo momento e oportunidade o trabalho com outros registros da encenação, principalmente os registros audiovisuais.

À gravação do áudio de uma apresentação do espetáculo em São Paulo, que comentamos no prólogo, conseguimos ter o acesso somente em outubro de 2015, e por isso, infelizmente, não pudemos trabalhar com esse material, pois, teríamos que lidar com alguns problemas do documento e também transcrevê-lo, o que demandaria muito mais tempo do que dispúnhamos.

Os registros cinematográficos do espetáculo, tão comentada e elogiada, procurada durante os dois anos de pesquisa em arquivos e entre aqueles que participaram do evento, só foram finalmente encontrada no início de 2016, não nos deixando nenhuma possibilidade para trabalhar com esse documento.

Os outros materiais como as fotografias, os cartazes de divulgação, o caderno de direção, o programa e roteiro da peça entre outros, também nos impuseram grandes desafios. Em sua maioria são registros que no campo da pesquisa histórica, assim como no do teatro, são pouco explorados, embora sejam muito valiosos. Todos os registros mencionados exigiram cuidados especiais, mas o que mais nos causou impacto foram as entrevistas, a oportunidade de conhecer algumas personalidades, grandes nomes da cultura e do teatro brasileiro como Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa) e Helio Eichbauer, foi uma experiência indescritível e inesquecível.

Perguntávamos quais seriam as imagens daqueles que vivenciaram, participaram dessa experiência? Quais suas recordações? Ao realizar as entrevistas outras questões surgiam como: quais as dificuldades que encontramos quando evocamos a memória? O que recordar? O que esquecer? Muitas das falas dos entrevistados nos fizeram pensar

sobre isto, como essa de Aurélio Michiles: “[...] é engraçado porque, o tempo ele vai *deletando* coisas da tua memória, mais pra te proteger, do que pra você esquecer”³¹⁴.

Quais sentimentos são despertados? Nostalgia, saudade, tristeza? Em todos os contatos dos mais diferentes tipos que estabelecemos com os sujeitos que estiveram dentro e fora dos palcos de *O percevejo*, a notícia de nossa pesquisa sempre foi bem recebida e elogiada. Contudo, algo perpassou pelos depoimentos, a dor de recordar Luís Antonio uma vez que, inevitavelmente, seu trágico final, sua morte, para aqueles mais próximos parece ser um trauma não elaborado.

Nas entrevistas isso ficou evidente, as emoções são muito fortes, e como pesquisadores é quase impossível não se envolver e se emocionar ao ouvir essas palavras:

Enfim, eu tô meio desencontrado, porque é tão forte, sabe, eu nunca parei, a morte do Luís foi tão violenta, foi tão bárbara que nunca parei pra pensar, com medo. [...] Não tem como você lembrar do Luís, sabe, e não, isso pra mim é um trauma, um trauma, você não imagina³¹⁵.

Consideramos que trabalhar com os registros orais é algo muito desafiador. Como interpretar e transpor para o papel as oscilações do tom de voz, as excitações, as lágrimas, os sorrisos, os silêncios? Essas são questões que se fizeram constantes ao longo da experiência da pesquisa, sempre nos lembrando desta fala de Durval Muniz:

A recordação é pois um trabalho de organização de fragmentos, reunião de pedaços de pessoas e coisas, pedaços das próprias pessoas que boiam no passado confuso, e articulação de tudo criando com ele um ‘novo mundo’³¹⁶.

A dificuldade primeira era de se tratar de assunto ligado à memória de alguém que pouco se comenta na história e na historiografia do teatro brasileiro, então, a necessidade de elaboração das entrevistas para conhecer um pouco mais do universo de criação teatral de Luís Antonio Martinez Corrêa. Outra questão é a temporalidade, pois muitas das pessoas que trabalharam na encenação de *O percevejo*, assim como Luís, já faleceram.

As memórias daqueles com quem conversamos, muitas vezes pela emoção do momento ou por outras razões, nos forneceram informações desencontradas que nos

³¹⁴ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

³¹⁵ *Idem, ibidem.*

³¹⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História – A arte de inventar o passado, op. cit.*, p. 202.

deixaram numa “saia justa”, sem saber como agir. Contudo, são essas lembranças que mostram os pequenos detalhes e a parte mais poética desse trabalho, como a fala de Ney Costa Santos, ao lhe perguntarmos da importância desse trabalho em sua trajetória de vida:

Eu digo a você que, assim, em termos profissionais pouco, porque eu nunca fui uma pessoa ligada a teatro, eu não me desdobrei a isso, mas existencialmente foi uma coisa inesquecível, de uma riqueza difícil até de mencionar, entendeu? O que isso me acrescentou existencialmente com emoção, conhecimento poético, convívio, a fraternidade que se estabeleceu entre nós, a música que ficou, essa parceira inusitada, difícil até de falar, fico até emocionado porque normalmente não é coisa que eu verbalize. Mas que te digo, assim, em termos da minha carreira não muito porque eu fui pro cinema, eu já estava no cinema, mas o que isso me acrescentou em experiência existencialmente é uma coisa infinita que eu vou levar pra sempre. Eu gostava muito do Luís Antonio, a nossa convivência em grupo é uma coisa que eu sempre lembro com muito carinho, com muito afeto e saudade, uma boa saudade³¹⁷.

Como escreve Fátima Saadi numa das epígrafes deste Epílogo: “Recordar é trazer novamente para perto do coração, experimentar intensamente o sentimento de que as coisas passaram”. Ao longo do processo de pesquisa, a cada passo dado, foi ficando maior a vontade de “trazer novamente”, de recordar o diretor, o artista, o teatrólogo Luís Antonio Martinez Corrêa.

Todos os materiais e registros de pesquisa nos despertaram interesse e nos fizeram acreditar na importância de focalizar a carreira, os trabalhos desenvolvidos na breve e intensa trajetória artística de Luís Antonio. É preciso resgatar a memória e abrir lugar na historiografia do teatro brasileiro para o trabalho de Luís Antonio, por isso retomaremos o tema Luís Antonio vida e obra noutra pesquisa e perspectiva que agora iniciamos. Afinal, como afirma Michel de Certeau:

A cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas -, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia³¹⁸.

Fecham-se as cortinas.

³¹⁷ SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora, *op.cit.*

³¹⁸ CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 239.

FONTES:

1) Texto teatral *O percevejo*:

O percevejo. Aula: Vladímir Maiakóvski. Acervo pessoal do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa doado a Funarte-RJ entre fins da década de 1980 e início da década de 1990, não há registro que evidencie com precisão a data que o arquivo intitulado “Martinez Corrêa” foi entregue a instituição que hoje o guarda.

O percevejo (Klop): comédia fantástica em nove cenas (1928/1929). Versão de Luís Antonio Martinez Corrêa, Revisão de Boris Schnaiderman. Dossiê: Vladímir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano1, n.1, 1993, p.21-38.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*. Tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa, cotejo com original russo e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

2) Registros da montagem de *O Percevejo*:

Fotografias das encenações de 1981 e 1983 – Acervos públicos: Funarte e CCSP. Acervos pessoais de Cacá Rosset e Helio Eichbauer.

O áudio do espetáculo, encenação de 1983 – Acervo do CCSP.

O programa da peça – Acervo pessoal de Maria Helena Martinez Corrêa.

Cartaz da peça, 1981 – Acervo pessoal de Helio Eichbauer.

Cartaz da temporada na França em 1983 – Acervo pessoal de Cacá Rosset.

Folhetos de divulgação – Arquivo Martinez Corrêa/ Funarte e acervo pessoal de Helio Eichbauer.

Caderno de direção – Arquivo Martinez Corrêa/ Funarte

Roteiro de adaptação – Arquivo Martinez Corrêa/ Funarte

3)Jornais, revistas e outros:

“O Percevejo” o favorito dos mambembes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 de Setembro de 1981.

BERNARDINI, Aurora F. O trágico para além do político. *O Estadão de S. Paulo*. 08 de Agosto de 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-tragico-para-alem-do-politico,415760>

CÉSAR, Ana Cristina. Anarquia feliz: Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso. *Veja*. 10 de Junho de 1981, p.101. (Acervo Digital VEJA)

COUTINHO, João Pereira. O triste fim de Maiakóvski. *Folha de S. Paulo*. 13 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1309200917.htm# = .>

DEL RIOS, Jefferson. O Percevejo: deboche e irreverência para Brecht achar graça. In: _____. *Crítica teatral*. Vol. II. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.27-29.

Dossiê: Vladímir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano1, n.1, 1993, p.4-47.

Gráfica utópica. Direção de Aurélio Michiles. Brasil, 2002, 55 min. Este documentário é uma homenagem a Luís Antonio Martinez Corrêa, seu conteúdo incide sobre a exposição “Arte gráfica Russa”, o impacto da vanguarda russa no Brasil, contudo o foco de Michiles é sobre Vladímir Maiakóvski, a narrativa também conta com depoimentos de Cacá Rosset, José Celso Martinez Corrêa e Boris Schnaiderman que relembram da montagem de *O percevejo*, inclusive há a reprodução de algumas partes dos entreatos fílmicos que eram projetados durante a encenação da referida peça.

LUIZ, Macksen. Teatro “Made in Brazil”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de Dezembro de 1982.

MAGALDI, Sábato. O percevejo: uma soma feliz de talentos. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1993, p.43.

MAUTNER, Jorge. No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1993, p.44.

MICHALSKI, Yan. Coluna: em um ato. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1981.

_____. “Pecado”, “Pássaro” e “Percevejo”: o domínio da letra “P”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 de Junho de 1981.

_____. “Percevejo” carioca reviveu na França. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 de Maio de 1983.

_____. É preciso fazer alguma coisa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de Abril de 1982.

_____. Hoje é o último dia para assistir o Percevejo, no Teatro Dulcina. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de Setembro de 1981.

_____. O percevejo: um ato confuso de amor à poesia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 de Junho de 1981.

_____. Remoçando uma criança em desgraça. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 1983.

_____. 1981 - Um teatro dissociado da realidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de Dezembro de 1981.

Prissipkin acorda 50 anos depois. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 de Agosto de 1983.

Programação Setembro de 1983. SESC Fábrica da Pompéia. Nela contém duas críticas publicadas anteriormente em *O Estado de S. Paulo*, uma imagem do grupo e uma série de indagações sobre “o que é que é?” esse espetáculo. Acervo pessoal de Maria Helena Martinez Corrêa.

REDAÇÃO. Peça no Brasil teve música de Caetano Veloso. *Folha de S. Paulo*. 13 de Setembro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1309200918.htm>.

SÁ, Nelson de. O percevejo. Blogs da Folha. *Cacilda*. 16 de Janeiro de 2010. Disponível em: http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2010-01-10_2010-01-16.html.

4) Entrevistas:

BORGES, Mário. Entrevista concedida à Maria Helena Martinez Corrêa. Rio de Janeiro, 27 de abril de 1988. Arquivo Martinez Corrêa, Funarte.

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 7 de abril de 2015.

CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Fragmento de entrevista intitulada “Luiz Antonio sobre Maiakóvski”. Seção “Luis Ethernidade” no site do *Teatro Oficina*. Disponível em: http://teatrooficina.com.br/tv_uzyna.

CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 24 e 27 de fevereiro de 2015. Arquivo Martinez Corrêa, Funarte.

EICHBAUER, Hélio. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2015.

MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 25 de fevereiro de 2015.

NETHERLAND, Marshall. Entrevista concedida à Maria Helena Martinez Corrêa. São Paulo, 12 de maio de 1989. Arquivo Martinez Corrêa, Funarte.

OLIVEIRA, Lorena. Entrevista concedida à Maria Helena Martinez Corrêa. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1989. Arquivo Martinez Corrêa, Funarte.

ROSSET, Cacá. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 09 de abril de 2015.

SANTOS, Ney Costa. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 16 de novembro de 2015.

5) Livros, capítulos, artigos, ensaios e trabalhos acadêmicos sobre *Vladimir Maiakóvski*, *O percevejo* e a encenação brasileira:

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold, ou, a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BELTRAME, Valmor. A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 2, n. 2, jan./jul., 2002, p.1-7. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/220/235

BOLOGNESI, Mário Fernando. Suprematismo, Cubo-Futurismo e a tragédia, de Maiakóvski. *Itinerários*. Araraquara, 1999, p. 91-102. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/3386/3116>

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectivas, 2001.

CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAVALIERE, Arlete. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CERAGIOLI, Caio; RAFAELLI, João Paulo; DADAMO, Vinícius; MALDEGAN, Bruno; SENNA, Leandro. *O Percevejo de Maiakóvski e o Cubo-Futurismo Russo. Portal de História do Teatro Mundial e Brasileiro*. Disponível em: <http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/PratadaCasa/09.pcen.0006.pdf>

CONRADO, Aldomar (tradução, apresentação e organização). *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. No vertiginoso picadeiro soviético. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, n.15, 2010, p.17-24. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5208/3758>

GUINSBURG, Jacó. *Stalinislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EICHBAUER, Helio. Zonas de vertente – Poéticas construtivistas constelações: São Paulo/Rio de Janeiro, anos 1980 e depois. In: _____. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p.262-301.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEWIN, Moshe. *O século soviético: da revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LOPES, Débora Oelsner. “Dizem que em algum lugar/parece que no Brasil/existe/um homem feliz”: uma análise da montagem brasileira de *O percevejo* de 1981. *Cadernos virtuais de pesquisa em artes cênicas*, v.1, n.1, 2012, p.1-5. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3027/2449>

MAGALDI, Sábato. Maiakóvski sem fronteiras. In: _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 245-248.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-bufo*. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIKHAILOV, Aleksander. *Maiakóvski: o poeta da revolução*. São Paulo: Record, 2008.

PATRIOTA, Rosangela. A transfiguração da fé religiosa na crença revolucionária: *Mistério-bufo*, de Vladímir Maiakóvski e a criação da história. In: PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra, J., RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. História e Teatro: dilemas estéticos e políticos de Vladímir Maiakóvski. *História*, São Paulo, v. 13, n. NIC, 1994, p.185-196.

PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Fon-Fon e Seleta, 1970.

RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e política na dramaturgia de Vladímir Maiakóvski*. 2001. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2001.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LOCAIS DE PESQUISA:

Arquivos Multimeios do Centro Cultural São Paulo – CCSP

Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia

Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes – CEDOC/FUNARTE.

Teatro Oficina: <http://www.teatroficina.com.br/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

HISTÓRIA, TEORIA E METODOLOGIA

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano. O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100008. Acesso em: 25/01/16.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. O Tecelão dos Tempos: o historiador como artesão das temporalidades. *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 4, n. 19, Rio de Janeiro, 2009 .

_____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. Palestra - Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, jan.-jun. 2013, p. 7-28.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982,

_____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. El pasado em el presente: literatura, memória e historia. *ArtCultura: revista de história, cultura e arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, Edufu, 2006, p. 7-19.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.29-44.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial, 2009.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

HARTOG, François. *Regimes de historicidades: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marco A. (org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero/ANPUH-Núcleo de São Paulo, 1984, p. 37-64.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol., n.2, 1996, p.73-98.

LEHMKUHL, Luciene. A história por entre artes e imagens. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.8, n.12, Uberlândia, jan./jun. 2006, p.7-8.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na História Oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. *Projeto história*, São Paulo, n. 14, fev. 1997, p.7-24.

_____. O que faz a história oral diferente. *Projeto história*, São Paulo, n. 14, fev. 1997, p. 25-39.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autentica, 2008.

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: _____. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p.97-137.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Neves de Almeida. *Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*, n. 14, São Paulo, fev. 1997, p. 41-81.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Lohhane Gracielle. *A alquimia como processo de criação: pulsações entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história*. 2013. 183 f. Dissertação (Mestrado) –

Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

THOMPSON, E. P. Intervalo: a lógica histórica. In: _____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.47-62.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan./jun. 2003, p. 121-132. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/65/25>

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

HISTÓRIA E TEATRO

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRANDÃO, Tania (org.). *O teatro através da história*. Vol. II – Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1999.

_____. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem sepultura: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2011.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GARCIA, S. e GUINSBURG, J. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio (org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 117-140.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a invenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.2, p.379-403, maio/ago., 2013.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábato e MARINHO, Flávio. *Brasil: palco e paixão. Um século de teatro*. Rio de Janeiro: Bradesco e Ministério da Cultura, 2004/2005.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

NEVES, João. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NUNES, Artur Luís. Crítica em crise. *O percevejo*, Rio de Janeiro, Unirio, Ano 3, n.3, 1995, p.64-65.

PARANHOS, Kátia; LIMA, Evelyn Furquim Werneck; COLLAÇO, Vera (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____(org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. História e teatro: Imagens, leituras e cenas do Brasil pós-1964. *História Revista*, Goiânia, UFG, v.6, n.1, 2011, p.259-281.

_____. O Grupo de Teatro Galpão e os espetáculos de rua: imagens, leituras e cenas. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p.15-32.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERINI, Lígia Gomes. *Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua*. Entre memórias, imagens e histórias. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PINHEIRO, Lenise. *Fotografia de palco*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ edições SESC SP, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício fíndo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski – O encenador dos tempos modernos: a construção da sua trajetória por meio da crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1969)* 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

TORRES NETO. Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. *ArtCultura*, Uberlândia, v.15. n.26, jan-jun.2013, p.205-219.

_____. Programas de Teatro: objeto da cultura e da prática teatral. *Revista Cena*, v. 16, p. 1-11, 2014.

_____. O que é direção teatral? *Urdimento*, n. 09, p. 111-121, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.