

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

CÁSSIA ABADIA DA SILVA

IRREVERÊNCIA, ALEGRIA E AGRESSÃO:
LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O GRUPO PÃO
& CIRCO NOS PALCOS DO TEATRO BRASILEIRO
(1971-1976)

UBERLÂNDIA/MG
2022

CÁSSIA ABADIA DA SILVA

IRREVERÊNCIA, ALEGRIA E AGRESSÃO:

LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O GRUPO PÃO &
CIRCO NOS PALCOS DO TEATRO BRASILEIRO (1971-1976)

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

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

UBERLÂNDIA/MG
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 2022	<p>Silva, Cássia Abadia da, 1991- "Irreverência, alegria e agressão": [recurso eletrônico] : Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo Pão & Circo nos palcos do Teatro Brasileiro (1971-1976) / Cássia Abadia da Silva. - 2022.</p> <p>Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.581 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Paranhos, Kátia Rodrigues, 1961-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pósgraduação em História. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 930</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Tese, 11, PPGHI				
Data:	Cinco de outubro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14:40	Hora de encerramento:	19:45
Matrícula do Discente:	11613HIS003				
Nome do Discente:	Cássia Abadia da Silva				
Título do Trabalho:	Irreverência, alegria e agressão: Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo Pão e Circo nos palcos do Teatro Brasileiro (1971-1976)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cruzando os mares: teatro, política e cultura em Portugal e no Brasil nos anos 1960 e 1970.				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: [Alexandre de Sá Avelar/INHIS-UFU](#); [Narciso Laranjeira Telles da Silva/UFU](#) que participou da banca de modo epistolar; [Berilo Luigi Deiró Nosella/UFSJ](#); [Cleodir Moraes/UFPA](#) e [Kátia Rodrigues Paranhos](#) orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimeada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Doutora**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Rodrigues Paranhos, Usuário Externo**, em 06/10/2022, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre de Sá Avelar, Membro de Comissão**, em 06/10/2022, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Berilo Luigi Deiró Nosella, Usuário Externo**, em 07/10/2022, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CLEODIR DA CONCEIÇÃO MORAES, Usuário Externo**, em 07/10/2022, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3926967** e o código CRC **3BF03265**.

CÁSSIA ABADIA DA SILVA

IRREVERÊNCIA, ALEGRIA E AGRESSÃO:

LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O GRUPO PÃO & CIRCO NOS PALCOS DO
TEATRO BRASILEIRO (1971-1976)

Banca examinadora:

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

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

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

Prof. Dr. Cleodir da Conceição Moraes
Universidade Federal do Pará – UFPA

Uberlândia/MG
2022

Quem foi que disse que eu escrevo para as elites?
Quem foi que disse que eu escrevo para o bas-fond?
Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia.
Eu escrevo para o João Cara de Pão.
Para você, que está com este jornal na mão...
E de súbito descobre que a única novidade é a poesia,
O resto não passa de crônica policial - social - política.
E os jornais sempre proclamam que "a situação é crítica":
Mas eu escrevo é para o João e a Maria,
Que quase sempre estão em situação crítica!
E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão nosso de cada dia
E a minha poesia é natural e simples como a água bebida na concha da mão.

Mário Quintana. "Dedicatória".

Eu Escrevo para o Luís.

“ABRAÇAR E AGRADECER”:

Depois de dois anos difíceis de pandemia, o que mais desejamos e queremos é poder abraçar as pessoas queridas. Então, aproveito esse momento “solene” de encerramento de ciclo, que representa a defesa de meu doutorado, para “abraçar e agradecer” - como canta Maria Bethânia no show em comemoração dos cinquenta anos de sua carreira - todos que estiveram comigo nessa longa caminhada de seis anos.

Muitos foram os que acompanharam a minha jornada, contudo, alguns foram especiais e essenciais e, sem eles, jamais teria chegado até aqui.

Agradeço, primeiramente, a Universidade Federal de Uberlândia e os governos e políticas públicas de Educação do Partido dos Trabalhadores, por proporcionarem a uma mulher parda, filha de pais que, infelizmente, não tiveram a oportunidade de concluir o ensino fundamental, a oportunidade desses treze anos de estudo, pesquisa e formação, na graduação, mestrado e doutorado;

A FAPEMIG pela bolsa de estudos (2016-2020), que possibilitou a dedicação exclusiva para o desenvolvimento e divulgação da pesquisa, por meio da participação em diversos eventos acadêmicos nacionais e internacionais, financiados pela instituição;

Ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, aos funcionários(as) sempre solícitos e aos queridos(as) professores(as), muitos deles(as) acompanham minha trajetória desde a graduação;

Aos colegas da extinta linha “História e Cultura”, Sáula, Cristiane, Lademe e Jhonisson; nossa amizade é um dos presentes do doutorado, estou ansiosa por um reencontro;

A Secretária de Cultura do município de Araraquara, por meio da Casa de Cultura e do Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa, e a Danielle Aquino pela recepção e por dividir a admiração pela obra do Luís;

O CEDOC/Funarte e todos os funcionários pelo que fizeram por mim ao longo da pesquisa. Nunca me esquecerei quando a portaria do prédio terminava o atendimento ao público e me deixavam ficar pesquisando até o final do expediente dos funcionários, para que eu aproveitasse o máximo de cada viagem ao Rio de Janeiro, para visitar a instituição;

Ao Centro Cultural São Paulo, em especial, o departamento e funcionários do Arquivo Multimeios;

A todos os entrevistados da pesquisa de doutorado, pelo privilégio de conhecê-los (as) e pelos encontros singulares e emocionantes que tive com cada um(a). Em especial,

agradeço Helio Eichbauer (*in memoriam*), por sua imensa generosidade ao abrir a porta de sua casa, de suas memórias, de seus arquivos, uma honra ter contado com suas contribuições;

A toda família Martinez Corrêa, em especial, a Maria Helena Martinez Corrêa, que infelizmente não pode ver a conclusão desse trabalho, que tanto incentivou e apoiou;

O Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar, presente em toda minha formação acadêmica, por tantas trocas intelectuais, contribuições e provocações suscitadas no exame de qualificação e na defesa;

O Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva, que acompanha minha pesquisa desde o mestrado, por suas contribuições, indicações de leituras e por seu olhar refinado para a arte teatral, que me fizeram repensar a escrita desse trabalho;

O Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella, que muito colaborou na defesa de mestrado com questões importantes para o desenvolvimento da pesquisa do doutorado, agradeço por ter o grande prazer de contar novamente com sua presença e leitura generosa;

O Prof. Dr. Cleodir Moraes pela imensa alegria de contar com a sua companhia e contribuições na defesa desta tese;

A minha orientadora, Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, com quem divido o encontro com Luís Antonio Martinez Corrêa e os louros dessa pesquisa, sou imensamente grata por aguçar minha paixão pelo teatro, por sua generosa amizade, por acreditar, apostar e, principalmente, por não desistir de mim e da minha tese;

O professor e amigo Adalberto Paranhos, pelas contribuições no Seminário de Pesquisa, pelo convívio caloroso, pelas muitas risadas, histórias e viagens compartilhadas;

Os queridos amigos Stênio, Artur e Éder, por compartilharem o amor e os dilemas da pesquisa acadêmica e por serem companheiros de café, bares e lutas políticas;

A minha grande amiga Cinthia, agradeço recorrendo a Emicida e Zeca Pagodinho: “Quem tem um amigo tem tudo / Se o poço devorar, ele busca no fundo / É tão dez que junto todo *stress* é miúdo / É um ponto pra escorar quando foi absurdo / Quem tem um amigo tem tudo / Se a bala come, mano, ele se põe de escudo / Pronto pro que vier mesmo a qualquer segundo / É um ombro pra chorar depois do fim do mundo / O amigo é um mago do meigo abraço / É mega afago, abrigo em laço / Oásis nas piores fases quando some o chão e as bases / Quando tudo vai pro espaço, é isso”;

A Kamila, futura jornalista, por dividir a moradia e ouvir meus dissabores sobre a escrita da tese, agradeco e desejo sucesso;

A Liza, pela imensa contribuico˜o na reproducao˜o dos materiais de pesquisa, hoje ela eˆ quase uma especialista em Luı´s Antonio, grata pelo carinho e companheirismo, certamente “o que o futuro nos reserva eˆ lindo”;

A madrinha/tia Zeze, os “Rafas”, Gabi, Lıgia e Fabiano, por fazerem de S˜o Paulo a minha casa e por acompanharem muitas das minhas “aventuras” de pesquisa;

Aos meus pais, Magda e Lourenço, a Carina, o Gabriel e o Wesley. O Heitor que trouxe mais alegria e leveza a nossa famılia, como canta Gilberto Gil, “o melhor lugar do mundo eˆ aqui e agora”;

A todos os familiares, que sempre estiveram na torcida pela finalizaç˜o do trabalho, grata pelas oraç˜o˜es reconfortantes e pelas vibraç˜o˜es;

Os colegas das escolas por onde passei nos ˆltimos dois anos, pelas palavras e gestos de apoio;

A Raquel Valente de Gouvêa, por sua imensa contribuico˜o na correç˜o e formataç˜o do trabalho.

Por fim, deixo um grande abraço e a letra de uma canç˜o de Marisa Monte em parceria com Flor e Seu Jorge, na esperanç a de que novos tempos cheguem e acreditando que dá “pra melhorar”,

Quando vocˆe pensa
Que tˆa tudo errado e negativo
E que ainda vai piorar, piorar
Pra todo mundo a vida eˆ difıcil
Mas todos fazem seu sacrificio
Pra melhorar, melhorar
Lˆa vem o sol
Para derreter as nuvens negras
Para iluminar o fim do tˆunel
E a luz do cˆeu
Para inspirar os seus desejos
Pra fazer vocˆe encher o peito e cantar

(Marisa Monte, Flor e Seu Jorge. Pra melhorar. In. *Portas*. Sony Music, 2021)

Como dirá Walter Benjamin, o historiador é aquele que tem a função messiânica de colher, como um jardineiro, as últimas flores da esperança que, embora murchas e já sem perfume, ainda teimam em permanecer balançando sob o vento dos tempos, ainda tremulam como bandeiras que simbolizaram, que foram o escudo e a heráldica que marcharam à frente dos exércitos de vencidos de todos os tempos. O historiador é a carpideira que, ao mesmo tempo, chora e louva os mortos, que num gesto de carinho para com os que foram, os veste de novo para um novo ato inaugural, os faz novamente vir para o centro da sala, para a frente do cortejo, os faz levantar a fronte e novamente falarem, vociferarem, imprecarem, readquirindo o direito à fala e a dirigir seu próprio enterro, a simularem o controle sobre a versão de sua própria vida, da sua própria memória. A carpintaria do passado, portanto, é obra do historiador, ele é o carpinteiro que, de posse dos escombros que o passado deixou, submete-os a um trabalho de corte, de rejuntamento, de limagem, de aparas, de encaixe e aprumo que os põem, novamente para funcionar como acesso ao que foi, como porta ou janela por onde podemos espiar ou adentrar a dramaturgia dos tempos idos. O historiador é um padeiro que, com as aparas das atitudes, dos costumes, das ações das massas, faz fermentar novas imagens dos tempos, que servem de alimento para nossos sonhos de continuidade, para nossa fome de identidade, para nossa inação de sentidos para a vida, para o estarmos aqui na terra, para a nossa existência finita e ilimitada. A história pode ser delicioso pão que alimenta nossas vaidades, nossa onipotência, nossos preconceitos, que explica e justifica nossas desigualdades e diferenças, mas pode ser também o licor amargo que tragamos para nos darmos conta de nossas veleidades, de nossos crimes, de nossas injustiças, de nossas ignomínias, de tudo o que nos amarga a existência individual e coletiva. Historiador: o cozinheiro do tempo, aquele que traz para os nossos lábios a possibilidade de experimentarmos, mesmo que diferencialmente, os sabores, saberes e odores de outras gentes, de outros lugares, de outras formas de vida social e cultural.

Durval Muniz Albuquerque Júnior. *O tecelão dos tempos*, 2019.

RESUMO

Considerado “um artista original” pela crítica, em 1987, o teatrólogo Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987) dedicou boa parte de sua vida ao teatro. Não medindo esforços, atuou como dramaturgo, ator, diretor, tradutor e professor, deixando uma obra significativa e importante contribuição para a cena brasileira, entretanto, depois de trinta anos de sua morte, sua produção artística é pouco lembrada e/ou conhecida. A escrita pautada pelo diálogo entre História e Teatro desta tese tem o objetivo de revisitar a trajetória de Luís Antonio, entender o seu lugar ou “não-lugar” – como diria Michel de Certeau – na historiografia do teatro brasileiro, analisar sua produção teatral e, principalmente, sua atuação como diretor. Portanto, investiguei atentamente os processos criativos, a poética das cenas, as relações e parcerias estabelecidas e os modos de produção dos espetáculos do grupo Pão & Circo, cujas montagens aconteceram entre os anos 1971 e 1976. Para a análise, reúno diferentes materiais de pesquisa, de entrevistas e fotografias, os quais não apenas evidenciam a cena de Martinez, possibilitando reflexões, como também o teatro, a cultura e os embates políticos e sociais no Brasil, das décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: História e Teatro; Teatro Brasileiro; diretor teatral; Luís Antonio Martinez Corrêa; grupo Pão & Circo.

RÉSUMÉ

Considéré comme « un artiste original » par la critique en 1987, le théâtrologue, Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987), il a dédié une bonne partie de sa vie en faveur du théâtre. Ne mesurant pas d'effort, il a agi en tant que scénographe, dramaturge, acteur, réalisateur, traducteur et professeur, laissant une oeuvre significative et une contribution importante à la scène brésilienne, cependant, après trente ans de sa mort, sa production artistique est peu rappelée et/ou connue. L'écriture guidée par le dialogue entre Histoire et Théâtre de cette thèse vise à revisiter la trajectoire de Luís Antonio, comprendre son lieu ou « non-lieu » - comme dirait Michel de Certeau – dans l'historiographie du théâtre brésilien, analyser sa production théâtrale et principalement son actuation comme réalisateur. J'ai donc exploré attentivement les processus de création, la poétique des scènes, les relations et partenariats établis et les modes de production des spectacles du groupe Pao & Circo (Pain et Cirque), dont les productions se sont développées entre 1971 et 1976. Pour l'analyse, je rassemble différents matériaux de recherche, des interviews aux photographies – qui évidencient non seulement à la scène de Martinez, permettant des réflexions, mais aussi le théâtre, la culture et les conflits politiques et sociaux au Brésil, dans les décennies de 1960 et 1970.

Mots clefs : Histoire et Théâtre; Théâtre brésilien; directeur de théâtre; Luís Antonio Martinez Corrêa; Groupe Pain & Cirque.

LISTA DE SIGLAS:

APETESP – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo

Arquivo MC – Arquivo Martinez Corrêa

CAL – Casa das Artes de Laranjeiras

CCSP – Centro Cultural São Paulo

CEDOC – Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte

EAD – Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo

FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado

FunarteUNARTE – Fundação Nacional de Artes

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TUA – Teatro Universitário de Araraquara

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Unesp – Universidade Estadual Paulista

Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE IMAGENS:

Imagem 1: Os irmãos, José Celso e Luís Antonio.....	p. 96
Imagem 2: Propaganda Teatro Oficina/ “Casa das Transas.....	p. 100
Imagem 3: Material de divulgação da peça	p. 108
Imagem 4: Analu Prestes e Luís Antonio Martinez Corrêa.....	p. 138
Imagem 5: Analu Prestes divulgando a peça.....	p. 145
Imagem 6: Desenho de Analu Prestes.....	p. 146
Imagem 7: Croqui - Figurino da “Noiva”	p. 153
Imagem 8: A noiva de Analu Prestes.....	p. 153
Imagem 9: Croqui do figurino “Madrinha”	p. 159
Imagem 10: Programa do espetáculo	p. 165
Imagem 11: As coristas do inferno	p. 174
Imagem 12: O jantar de núpcias.....	p. 182
Imagem 13: Cena da festa do <i>Casamento</i> (1974/1975).....	p. 201
Imagem 14: Prêmio “Grilo do Teatro-74”.....	p. 202
Imagem 15: Cartaz/folheto de divulgação de <i>O casamento do pequeno burguês</i>	p. 204
Imagem 16: Capa do <i>Jornal de Ipanema</i>	p. 209
Imagem 17: Folder de divulgação.....	p. 212
Imagem 18 e 19: Capa dos cadernos 1 e 2 de <i>Titus Andronicus</i>	p. 236
Imagem 20: O imperador, Saturninus.....	p. 273
Imagem 21: Convite para estreia de <i>Titus Andronicus</i>	p. 276
Imagem 22: Recorte de jornal sobre a estreia de <i>Titus</i>	p. 280
Imagem 23: Elenco de <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 299
Imagem 24: Apresentação de <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 304
Imagem 25: Quinta viagem – <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 315
Imagem 26: Fragmento de esboço 1.....	p. 316
Imagem 27: Fragmento de esboço 2.....	p. 318
Imagem 28: Parte do elenco de <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 321
Imagem 29: Recorte de jornal – <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 327
Imagem 30: Ítala Nandi em <i>Sinbad, o marujo!</i>	p. 334
Imagem 31: As atrizes de <i>Sinbad</i>	p. 338

Imagem 32: Parte do caderno de estudos sobre Brecht.....	p. 360
Imagem 33 e 34: Folder de divulgação - <i>O casamento do pequeno burguês</i>	p. 361
Imagem 35 e 36: Os noivos.....	p. 362
Imagem 37: Material de divulgação, <i>O casamento do pequeno burguês</i>	p. 363
Imagem 38: Luís Antonio Martínez Corrêa.....	p. 364
Imagem 39: Credencial de Luís Antonio.....	p. 364
Imagem 40: Programa festival de Nancy.....	p. 365
Imagem 41: Revista <i>Loisis</i>	p. 365
Imagem 42 e 43: Cartazes com a estrutura de cenas de <i>O casamento</i>	p. 366
Imagem 44: Os noivos com Analu Prestes e Rodrigo Santiago.....	p. 367
Imagem 45: Primeira cena de <i>Cypriano e Chan-ta-lan</i>	p. 368
Imagem 46: Contrato social do grupo Pão & Circo.....	p. 369
Imagem 47 e 48: Convite de apresentação <i>O casamento do pequeno burguês</i>	p. 370
Imagem 49, 50 e 51: Esboços das cenas de <i>Titus Andronicus</i>	p. 371
Imagem 52: Parte do caderno do diretor sobre <i>Titus Andronicus</i>	p. 372
Imagem 53 e 54: Carta de Zé Celso para Luís Antonio.....	p. 373

SUMÁRIO:

O ABRIR DAS CORTINAS: UM DIRETOR EM CENA.....	15
CENA I: LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O GRUPO PÃO & CIRCO.....	40
CENA II: “UM BRECHT DEBOCHADO” EM <i>O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÍS</i> : BERTOLT BRECHT POR LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA.....	108
CENA III: “UM SHAKESPEARE MALDITO”: <i>TITUS ANDRONICUS</i>	212
CENA IV: “UM FAMOSO VIAJANTE”: <i>SINBAD, O MARUJO!</i>	299
EPÍLOGO: “O SORRIDENTE VOO” DE LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA NOS PALCOS BRASILEIROS.....	352
CADERNO DE IMAGENS.....	359
MATERIAIS DE PESQUISA.....	374
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	384

É indescritível a mistura de sensações, expectativas e curiosidade que sentimos entre o soar do terceiro sinal, o apagar das luzes da plateia e o abrir das cortinas do teatro. É um pouco dessa emoção que espero proporcionar à leitora e ao leitor ao percorrerem as páginas desse teatro, chamado tese.

Descortina-se o palco e os olhos dos espectadores ficam fascinados com a profusão de elementos à sua frente: a movimentação dos atores, o figurino, a iluminação, a sonoplastia, os objetos de cena. Era exatamente assim, deslumbrada, que eu me sentia ao descortinar a trajetória do teatrólogo Luís Antonio Martinez Corrêa (1950-1987). Walter Lima Torres Neto escreve, em *Introdução à direção teatral*, que “quando o pano sobe, o diretor faz as malas”¹, ou seja, uma vez estreado o espetáculo, o diretor pode deixar a sua criação com a equipe, que fará a temporada, e partir para um novo projeto, uma nova encenação, contudo, neste palco/tese, quando “o pano sobe”, encontramos Luís Antonio Martinez Corrêa, pois, aqui, é o diretor quem está em cena.

Meu encontro, meu “casamento”, minha “transa” com esse diretor de teatro, natural de Araraquara, começou na pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação intitulada *Anarquia, beleza e magia: Luís Antonio Martinez Corrêa e ‘O percevejo’ na cena brasileira*², também desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, com a orientação da Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, na linha de pesquisa “História e Cultura”, entre 2014 e 2016. Nesse momento, investiguei e analisei o processo de criação e de encenação da primeira montagem brasileira de *O percevejo*, de Vladímir Maiakóvski (1893-1930). Tratava-se de uma adaptação livre, dirigida por Luís Antonio Martinez Corrêa e levada aos palcos em 1981 e 1983. Após levantamento inicial, para minha surpresa, não havia nenhum trabalho acadêmico³, de maior fôlego, sobre o teatrólogo e sua produção.

¹ TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021, p. 38

² SILVA, Cássia Abadia. *Anarquia, beleza e magia: Luís Antonio Martinez Corrêa e ‘O percevejo’ na cena brasileira*. 2016. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHI, Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16514>.

³ Somente em 2018, no doutorado, em uma viagem a Araraquara, SP, descobri um trabalho de conclusão de curso de duas alunas do curso de Jornalismo, de uma faculdade local, privada, o qual recentemente foi publicado em formato de biografia. Cf: AQUINO, Danielle; MARQUES, Manoela. *Luís, um malandro burguês*. Araraquara: Editora Casa da Árvore, 2018.

Assim como a grande maioria das pessoas, eu conhecia Luís Antonio somente como o irmão mais novo de José Celso Martinez Corrêa - importante figura do teatro brasileiro, com intensa produção no Teatro Oficina, em São Paulo, ao longo de mais de seis décadas -, que foi brutalmente assassinado no final da década de 1980. Interessante que, apesar de ter trilhado alguns caminhos do estimulante diálogo entre História e Teatro, realizado várias leituras sobre teatro brasileiro, que compreendiam o período de produção teatral de Luís Antonio, eu não havia encontrado qualquer referência sobre o seu trabalho. Até que em um dia, buscando pensar a proposta de uma pesquisa sobre a obra dramaturgica de Vladímir Maiakóvski (grande paixão pessoal), comprei a tradução de *O percevejo*, lançada pela Editora 34, em 2009, de autoria de por Luís Antonio Martinez Corrêa, para a montagem de seu espéculo.

O livro foi nosso primeiro encontro, um elo. A paixão nutrida por Maiakóvski fez do acaso uma possibilidade de pesquisa que aliava o grande “poeta da revolução russa” e Luís Antonio Martinez Corrêa, um “amor à primeira vista”. Aos meus olhos, só pela ousadia de encenar *O percevejo* ele já ganharia a minha admiração e reconhecimento. Destaco que apesar da “seriedade”, “do rigor”, que a “tarefa do historiador” pede, procurei ver e escrever sobre Luís Antonio me perguntando: “o passado como falo?” Essa é uma provocação do historiador Durval Muniz, que indica que devemos “admitir que nos movem as paixões quando escrevemos história”, que “as emoções”, os “sentimentos” estão na “base” da “feitura” de nossos textos⁴. Em resumo, o que nos uniu e entrelaçou, inicialmente, foi “o amor ao teatro”, como fala Walter Lima Torres Neto,

São os estudiosos que chamam a nossa atenção para o amor dedicado à arte quando se debruçam sobre a vida de um artista de valor singular. Ou, por meio do relato de um trabalhador teatral (em muitos casos anônimos do público), que, devotado a sua função, também deu provas por suas atitudes eficientes desse amor indissolúvel pelo teatro, apesar do anonimato que o cerca, enclausurado pela própria máquina teatral. Ou ainda o amor manifesto pelo diletante a sua arte de predileção que, no caso do teatro, nos conduz à figura do espectador⁵.

Assim, comecei o mestrado muito ligada a Maiakóvski e à conjuntura de feitura do seu texto, ou seja, a União Soviética de 1928/1929, mas já estava extremamente impactada pela figura de Martinez Corrêa, “esse trabalhador teatral” extremamente “devotado a sua função” e quando percebi, a encenação tinha se tornado o foco principal

⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 54-55.

⁵ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaaios de cultura teatral*, op. cit., p. 272.

da pesquisa. Durante esse processo, eu indagava: Por que ninguém se interessou em estudar a obra de Luís Antonio? Por que nas publicações historiográficas, com recorte temporal nas décadas de 1970 e 1980, não existem menções sobre o teatrólogo e suas encenações?

Tais questionamentos nos remetem às problemáticas da escrita da história, que perpassam a escrita do teatro brasileiro, as quais indicam “tensões, de redes de conflitos, de jogos de força”⁶, escolhas, exclusões e silenciamentos, algo de certo modo inerente ao ofício, posto que “o historiador é incapaz de fazer a história de tudo isso: tem de escolher”⁷. Por outro lado, pode ser lido como reflexo daquilo que Armando Sérgio da Silva escreveu e que consta da epígrafe da primeira parte da seção *Oficina: do teatro ao te-ato*, “somos um país com pouca memória”⁸. Em contrapartida, essas indagações me motivaram a entrar profundamente no universo de Luís Antonio Martinez Corrêa, a fim de mapear materiais de pesquisa, que me possibilitaram concluir a dissertação, mas também escolher o teatrólogo como objeto de pesquisa desta tese.

Cabe destacar, que ao longo do doutorado e, especialmente, do mestrado, esbarrei em algumas dificuldades na relação com os entrevistados, devido ao foco de minha pesquisa sobre Luís Antonio, pois parecia haver certo desconforto ou desconfiança de se tratar de uma escrita biográfica. Essa nunca foi a pretensão, pois o meu foco de interesse é a trajetória, os trabalhos desenvolvidos, porém, ao mesmo tempo, algumas posturas e a forma como me relaciono com o objeto da pesquisa podem se assemelhar às de um estudioso dedicado à biografia intelectual, à questão da “empatia”, do “envolvimento” e “sobretudo com compreender o outro”, como ressalta o historiador François Dosse⁹.

Ao tomá-lo como objeto, tenho o desejo de contribuir para a escrita de uma história do teatro brasileiro, que está por ser reescrita, com novos elementos e personagens, outros olhares e lugares, “uma nova história do teatro brasileiro”, além da proposta por João Roberto Faria nos dois volumes de *História do teatro brasileiro* que, de certa maneira, permanece afirmando certos nomes e tendências. Procurei escrever essa

⁶ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 58.

⁷ PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 218.

⁸ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 16.

⁹ DOSSE, François. A biografia intelectual. In. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2015, p. 361-403. Outra obra interessante, que se propõe a pensar e a debater o gênero biográfico, esse “gênero híbrido e composto”, sob diferentes prismas, é a da historiadora Sabrina Loriga. Cf: LORIGA, Sabrina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. O historiador Durval Muniz também faz uma reflexão importante sobre a retomada da escrita biográfica. Cf: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O significado das pequenas coisas: história, prosopografia e biografemas. In. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 106-124.

tese de modo a transbordar o “amor pelo teatro”, pois “O amor pelo teatro deve ser entendido como uma atitude de inclusão, uma atitude de tolerância capaz de superar barreiras impostas pelo elitismo de determinadas tendências estéticas, obras ou formas de expressão padronizadas”¹⁰.

Analisando a historiografia, “as histórias” do teatro brasileiro, encontramos “lacunas” e “séries”, como aponta Tânia Brandão.

[...] na estante dedicada ao tema, alguns volumes são muitos mais estudos de História da Literatura Dramática do que os estudos sobre o teatro, sua diversidade, seus procedimentos, mecanismos, conceitos, imagens, motores, personalidades e acontecimentos. Ou são estudos conduzidos a partir de um olhar letrado, um enfoque cujo ponto de partida é a cronologia da História da Literatura ou pelo menos o encadeamento linear da obra dos autores¹⁴.

A tendência a uma valorização maior da dramaturgia marca a história e a historiografia do teatro mundial e no Brasil não é diferente. Segundo a autora, há uma “lista pequena” de obras sobre a cena brasileira, na qual verifica-se uma “forte exclusão” devido à pouca problematização do “conceito de tempo”, à “definição restrita de teatro adotada e ao contorno arbitrário do nacional”, em geral, se restringindo ao Rio de Janeiro e São Paulo, “com uma forma de referendo ao centro do poder e comando, eco da história econômica-política”¹⁵.

As “lacunas e as séries” são procedimentos que marcam essa historiografia, são “as duas formas de “negação” e de “supressão do tempo”, em que “as lacunas surgem da falta de conceituação de tempo histórico (do teatro), de teatro e de nacionalidade, bem como da omissão de temas e parcelas do objeto de estudo ainda não pesquisados”, e “as séries resultam da repetição mecânica de formulações anteriores, sem abordagem crítico-analítica nova”¹⁶. Apesar da importância dos textos historiográficos, eles podem ser vistos como “colchas de retalhos e fragmentos, recortes localizados”, que não dão conta da “totalidade do território nacional”, então, há pouco conhecimento sobre a história teatral de “diversas regiões do Brasil”. Brandão pondera que a história de “inúmeras companhias

¹⁰ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*, op. cit., p. 284.

¹⁴ BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In. MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 337.

¹⁵ *Ibidem*, p. 338.

¹⁶ *Ibidem*.

de atores, pequenas, efêmeras, permanece sem ser escrita” e até mesmo a trajetória de “grandes personalidades”¹⁷.

Como escreve Tânia Brandão, “a História do Teatro Brasileiro é sempre um desafio proposto às sucessivas gerações de estudiosos. Ou seja, a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita, não foi escrita ainda”¹⁸. Ao circular por várias atividades acadêmicas com foco no diálogo com/sobre as artes cênicas, observo que, há pouco conhecimento sobre a produção teatral brasileira, para além do eixo Rio-São Paulo, assim, uma multiplicidade de projetos, de grupos e pessoas, que tiveram o seu lugar e sua importância na cena teatral brasileira, se tornam desconhecidos para a maior parte de nós.

Nota-se que temas tidos como secundarizados e sem visibilidade, preocupações que antes não faziam parte da historiografia do teatro brasileiro, atualmente, estão nas pautas de vários estudos, com uma diversidade de materiais de pesquisa, para além do texto, tais como fotografias, esboços de cenários e iluminação, figurinos, programas de espetáculos e muito mais. Portanto, muitos pesquisadores têm buscado contribuir para essa história do teatro brasileiro que “não foi escrita ainda”, elegendo outros sujeitos, atores e aspectos do fazer teatral, que não habitam as páginas dos livros e demais publicações sobre teatro.

Aos poucos vemos “figurantes” se tornarem atores e ganharem a cena, como é o caso de Luís Antonio Martinez Corrêa, o protagonista desta análise. É para ele que volto toda a minha atenção, propondo ao leitor que (re) descubra esse artista e conheça a sua relevância para a história do teatro brasileiro. Convido-o a refletir sobre o porquê desse homem, que dedicou boa parte de sua vida ao teatro, como ator, diretor, dramaturgo, tradutor, professor, desapareceu do cenário teatral após a sua morte, passando a ocupar um “não-lugar”¹⁹ – como diria Michel de Certeau, em *A escrita da história* – na memória e na escrita da história de nosso teatro.

Para o historiador francês, ao instalar “o discurso em um não-lugar, proíbe a história de falar de sociedade e da morte, quer dizer, proíbe-a de ser a história”²⁰, de minha parte, é isso que percebo em relação a Luís Antonio e sua trajetória. É um discurso de “não-lugar” pela morte trágica, considerada um trauma; por uma produção teatral que fugia dos padrões de “engajamento político” da época; pela escolha de um gênero teatral

¹⁷ BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In. MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*, op. cit., p.338.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*, op. cit., p. 76-77.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

considerado “menor” e “fora de moda”; e por outras hipóteses que conjecturo, incluindo aquela “que proíbe” o seu lugar.

Alexandre Mate, em *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*, constata que muitos nomes, grupos e espetáculos que fizeram parte da intensa cena paulistana, no referido período, parecem ter desaparecido com o passar dos anos, por diversos fatores.

Ao longo do processo de pesquisa, o contato com o material trouxe à tona nomes de vários artistas já esquecidos ou que poucos conhecem e inúmeras obras por eles produzidas. No Brasil, decorrente de uma série de fatores, os artistas também são facilmente esquecidos, mesmo entre os inseridos na mesma linguagem. Nesse contato, alegrias e tristezas: muitos foram as “baixas” ocorridas durante a década de 1980, como artistas vitimados por variadas circunstâncias e pela Aids. Muitos foram “colhidos” em plena juventude e no mais intenso vigor de suas possibilidades e capacidades criativas. Vários desses artistas estão esquecidos e não figuram em documentos escritos. São espécies de indivíduos desterrados da história oficial. Nesses momentos de constatações, um pouso em Brecht, mais precisamente nos dois últimos versos de seu poema “Perguntas a um operário que lê”, a provocar e a lembrar o compromisso com a história, com a preservação da memória e com a militância, luta permanente contra o esquecimento: “Tantas perguntas. Tantas histórias”²¹.

Em minha perspectiva, Luís Antonio é um dos “vários artistas já esquecidos”, “que poucos conhecem”, que foi ceifado “em plena juventude”. Morto em 23 de dezembro de 1987, seu corpo foi encontrado na noite da véspera de Natal, em seu apartamento, no Rio de Janeiro. O cenário era desconcertante: o corpo nu sob a cama, pés e mãos amarrados por fios, uma toalha no pescoço, mais de cem perfurações por todo o corpo, dezenas de cartazes espalhados pela cama e no chão, com a imagem de Luís Antonio vestindo o figurino de sua peça, que estava em cartaz. Um michê foi considerado o autor desse crime bárbaro, apesar de ter “cumprido” a pena nunca confessou a autoria²². De fato, como escreve Mate, Luís Antonio foi tolhido “no mais intenso vigor de suas possibilidades e capacidades criativas”, portanto, com esta pesquisa, espero contribuir

²¹ MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 98.

²² Entre movimentações, permanentes cobranças, protestos dos familiares e da classe artística e batalhas judiciais, o autor do crime foi condenado a trinta anos de prisão e a uma multa em dinheiro, porém, ficou poucos anos encarcerado em regime fechado. Durante o período, constituiu família, formação acadêmica em Direito e, ao terminar oficialmente de cumprir a sua pena, foi acrescentada uma carta de recomendação ao processo criminal, redigida por um pastor de uma igreja evangélica, afirmando que tal indivíduo estava apto ao convívio social. O processo crime está disponível para consulta no Arquivo Público Histórico “Prof. Rodolfo Telarolli”, endereçado na Casa de Cultura Luís Antonio Martinez Corrêa, em Araraquara.

“contra o esquecimento”, apresentando inúmeros “documentos escritos” e outros tantos de diversas naturezas, que nos ajudam a conhecer um pouco mais de sua atuação artística.

Um dos poucos lugares que mantém viva a memória de Luís Antonio, é o Teatro Oficina, por meio de seu irmão, José Celso Martinez Corrêa, que declara, “tudo que se refere à memória do Luís é importante em minha sobrevivência à dele, todos os anos dia 23 de dezembro às 14:30, horário do assassinato de Luís, fazemos no Oficina um rito-espetáculo em memória dele”²³, um rito bonito e intenso que tive a oportunidade de acompanhar em 2018. Outro espaço é a “Semana Luís Antonio Martinez Corrêa”, festival de teatro que ocorre anualmente, em junho, mês do seu nascimento, na cidade de Araraquara. Durante as atividades, artistas e amigos relembram e homenageiam os seus trabalhos. Pude participar de algumas atividades nas semanas de 2018 e 2019.

Retornando a Alexandre Mate, que pesquisa grupos de teatro como o União Olho Vivo, Apoema/Engenho. Em seu livro, há um mapeamento dos espetáculos realizados por eles durante os anos 1980, em São Paulo e “foram encontrados 250 nomes diferentes de grupos de teatro na década”²⁴. Entre as peças mapeadas, temos o registro de três espetáculos de autoria de Luís Antonio: “*Ópera do malandro*: de 23 out. 1979 a 4 fev. 1980; 30 jul. 1980 – Teatro São Pedro, Teatro Tuca e Teatro FAAP”; “*O percevejo*: de 24 ago. 1983 a 30 out. 1983 – Sesc Pompéia”; e “*Theatro Musical Brasileiro: 1914-1945* – de 16 set. 1988 a 30 dez. 1988. Teatro Itália”²⁵, a última realizada em homenagem a Luís Antonio e contando com a participação de Zé Celso.

Além disso, para o autor, *O percevejo* é um entre muitos espetáculos da década de 1980, que sentiu a “necessidade” de levar para o palco “as lutas travadas nas ruas”,

Diversos grupos de teatro acabaram por lançar mão de expedientes épicos e populares, na medida em que tais recursos caracterizavam-se pertinentes para discutir os tempos que se descortinavam. Mesmo sem saber, não foram poucos os grupos que incorporaram ao seu trabalho procedimentos dos expedientes épicos teatralista-narrativos e, mesmo, em alguns casos, brechtianos. Destaco apenas alguns nomes, entre espetáculos e grupos inseridos na proposição aqui representada, de modo consciente ou não: *O percevejo*, dirigido por Luiz Antonio Martinez Corrêa; os espetáculos dirigidos por Antunes Filho, como *Macunaíma*, *Nova velha história*, *Xica da Silva*, *Rosa de Cabriúna*, dirigido por Márcia Medina, com supervisão de Antunes Filho; todos

²³ CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 7 de abril de 2015.

²⁴ MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*, op. cit., p. 70.

²⁵ *Ibidem*, p. 70-72.

os espetáculos do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Apoema/Engenho²⁶.

Como veremos ao longo desta análise, os tais “expedientes épicos”, “brechtianos”, influenciaram e tiveram importância na forma de ver e de fazer teatro de Luís Antonio. As considerações de Mate nos permitem visualizar os contemporâneos de Luís, a começar por Antunes Filho, um nome relevante para a consolidação da importância da direção na encenação teatral brasileira.

Assim como Mate também há outros atores/pesquisadores que citam as obras e a figura de Luís Antonio Martinez Corrêa, geralmente, em “contextos”, ou melhor, em obras de temáticas específicas, como os estudos sobre grupos de teatro e de teatro musical da década de 1970, ou em obras de cunho panorâmico sobre o teatro brasileiro das décadas de 1970 e 1980. O capítulo “Trinta anos de paixão: dos idos de 1969 ao ano 2000”, de Flávio Marinho, no livro *Brasil: palco e paixão*, destaca os pontos altos da carreira de Luís Antonio, entre outros nomes do teatro brasileiro do período retratado. A primeira referência é de 1972, quando o diretor desponta.

[...] surgia o irmão de José Celso – Luiz Antônio Martinez Corrêa – com *O Casamento do Pequeno Burguês*, levando o tom bufo de Brecht às últimas consequências, numa farsa rasgada que iria encontrar muitos adeptos no Rio, em vários países da Europa e em São Paulo, onde tudo começou²⁷.

Além de *O casamento*, Marinho fala das outras montagens de Luís Antonio e do grupo Pão & Circo. Em *Grupos teatrais: anos 70*, abordada ao longo das Cenas desta tese, Sílvia Fernandes analisa o grupo Pão & Circo e cita algumas peças.

Marinho também escreve suas observações sobre a direção de *Ópera do malandro*, que “não conseguiu encontrar o tom adequado nem o indispensável dinamismo cênico ao espetáculo”²⁸, dizendo que o espetáculo “sobrevivia graças” às músicas de Chico Buarque. Fernando Marques menciona essa direção de Luís Antonio no livro *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil*, classificando a obra como “comédia musical”²⁹. Segundo Neyde Veneziano,

²⁶ MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*, op. cit., p. 66.

²⁷ MARINHO, Flávio. Trinta anos de paixão: dos idos de 1969 ao ano 2000. In. KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábato; MARINHO, Flávio. *Brasil: palco e paixão*. Um século de teatro. Rio de Janeiro: Bradesco e Ministério da Cultura, 2004/2005, p. 233-234.

²⁸ *Ibidem*, p. 238.

²⁹ MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 82.

A *Ópera do Malandro* (1986) foi dirigida pela primeira vez por José Antonio Matinez Correia e era baseada na *Ópera do mendigo* (1728) de John Gay e na *Ópera dos três vinténs* (1928) de Bertold Brecht. O enredo aprofundava a característica figura do malandro da Lapa e, em meio a ótimas canções, desenrolava-se uma história “à la Romeu e Julieta”³⁰.

Na citação há dois dados incorretos, um deles é o ano da estreia do espetáculo, que foi 1978 e não 1986, e o outro é nome do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa, grafado errado, algo comum nas citações.

Daniel Schenker, em *Teatro dos 4: a cerimônia do adeus do teatro moderno*, traz informações sobre a *Ópera do malandro*, um dos espetáculos produzido pela companhia, que por exigências do diretor, não aconteceu no Teatro dos 4,

Segundo Britto, porém, Luís Antônio Martinez Corrêa, convidado para assumir a direção, quis que a peça de Buarque fosse encenada num teatro do centro da cidade, de preferência na Praça Tiradentes, de modo a trazer à tona a atmosfera do Teatro de Revista. Pode-se aventar que o apelo de grande espetáculo também tenha influenciado na escolha de um espaço de maior porte. O fato é que *Ópera do malandro* acabou sendo transferida para o Teatro Ginástico³¹.

Retornando aos comentários de Flávio Marinho, após a década de 1970 vem a montagem de *O percevejo*, em 1981, e sua “alta voltagem de experimentalismo cênico”, que acaba “seduzindo uma fatia da crítica no Teatro Dulcina”³². Este foi um dos espetáculos mais premiados na época e Luís Antonio ganhou o prêmio Mambembe, de melhor diretor. Marinho trata dos musicais, mostrando como o diretor contribuiu para a “retomada de um gênero solitariamente defendido durante anos apenas por Flávio Rangel e Wolf Maia”, por meio do “seu belíssimo projeto *Theatro Musical Brasileiro 1860/1914*”, projeto que “fez não só um bem ao teatro como à própria cultura brasileira”³³.

Amor por Anexins, de Artur Azevedo, encenada por Pedro Paulo Rangel e Maria Padilha, em 1986, no restaurante Botanic, é chamada por Marinho como “uma pequena joia de humor e música”³⁴. E por fim, o autor aborda o último espetáculo do diretor, de 1987.

³⁰ VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de americano. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 58, dez., 2010.

³¹ SCHENKER, Daniel. *Teatro dos 4: a cerimônia do adeus do teatro moderno*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, p. 72.

³² MARINHO, Flávio. Trinta anos de paixão: dos idos de 1969 ao ano 2000. In. KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábado; MARINHO, Flávio. *Brasil: palco e paixão*. Um século de teatro, op. cit., p. 241.

³³ *Ibidem*, p. 244.

³⁴ *Ibidem*, p. 245

Luiz Antônio Martinez Corrêa lançava a segunda parte de seu maravilhoso projeto *Theatro Musical Brasileiro*, agora abordando o período de 1915 a 1945. Infelizmente, no meio da bem-sucedida temporada carioca, Luiz Antônio foi brutalmente assassinado. Perdemos um cavalheiro e um iluminado homem de teatro³⁵.

Tania Brandão na introdução, “Uma cena de muitas histórias”, do livro *Em busca de um teatro musical carioca* ressalta a encenação dos dois musicais do *Theatro Musical Brasileiro*, ao mapear as principais tendências da “cena de ressurgimento do musical carioca”³⁶. Segundo a autora, os trabalhos de Luís Antonio remetem a “uma vertente importante da história da revista teatral brasileira, dos anos 1920/1930”³⁷.

Fernando Mencarelli, um dos importantes pesquisadores do teatro musical, retrata a relevância do trabalho de Luís Antonio nas encenações de *Theatro Musical Brasileiro I e II*, projeto de pesquisa desenvolvido pelo diretor, que dialogava com estudos no campo da historiografia do teatro da década de 1980.

No campo da historiografia teatral recente talvez o teatro musical, particularmente a revista de ano, seja um dos capítulos que mais vêm ganhando novos enfoques dentro do contexto de mudanças nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos que fizeram surgir novos objetos de estudos e perspectivas de abordagem. Relegado a pequenos capítulos nas histórias clássicas do teatro brasileiro, ocupando ainda papel secundário nos estudos historiográficos modernos, a partir dos anos 80 aparece como objeto de interesse de um considerável número de pesquisadores. Os estudos de Flora Sussekind (*As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986), Roberto Ruiz (*O teatro de revista no Brasil*, 1988) e Tânia Brandão (que assina a introdução do livro de Roberto Ruiz e desenvolve pesquisa fundamental), Neyde Veneziano (*O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, 1991, e *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro, oba!*, 1996) e Salvyano Cavalcanti de Paiva (*Viva o Rebolado*, 1991) tornaram o teatro musicado, particularmente o teatro de revistas, como objetos privilegiados de estudos, reavaliando sua importância histórica e sua linguagem e impulsionando uma série de novos estudos. A pesquisa realizada pelo grupo do diretor Luis Antonio Martinez Corrêa (em parceria musical com Marshall Netherland), que resultou em dois primorosos espetáculos, *Theatro musical brasileiro 1860-1914* e *Theatro musical brasileiro 1913-1945*, encenado nos anos

³⁵ MARINHO, Flávio. Trinta anos de paixão: dos idos de 1969 ao ano 2000. In. KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábato; MARINHO, Flávio. *Brasil: palco e paixão*. Um século de teatro, op. cit., p. 245.

³⁶ BRANDÃO, Tania. Introdução: uma cena de muitas histórias. In. RIECHE, Eduardo; GASPARANI, Gustavo. *Em busca de um teatro musical carioca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 34.

80, no Rio de Janeiro, também fez parte desse movimento de revisão da importância do teatro musical na história cultural do país³⁸.

Como se pode ver, as esparsas considerações historiográficas mencionam os principais trabalhos, lembrados a partir de certos gêneros e contextos: as experiências do Pão & Circo nas discussões dos grupos teatrais; *Ópera do malandro*, lida e analisada pela dramaturgia de Chico Buarque e, muitas vezes, localizada na discussão sobre teatro, música e política; *Theatro Musical Brasileiro I e II* entendidos como pertencentes à retomada do musical. Outras referências encontram-se em obras que reúnem produções críticas, como é o caso dos livros de Sábato Magaldi³⁹, Yan Michalski⁴⁰, Jefferson Del' Rios⁴¹, referenciados nesta pesquisa, por conterem críticas de alguns espetáculos dirigidos por Martinez, que serão discutidos ao longo desta escrita.

Um 'achado' é o livro *Cartas de marear*⁴² do saudoso, Helio Eichbauer, que produziu cenários e figurinos para vários espetáculos de Martinez. Nas "memórias" de Eichbauer encontram-se relatos sobre esses trabalhos, com a reprodução de alguns materiais, escreve, "Luiz Antônio Martinez Corrêa foi quem mais gostei de conhecer e com quem mais gostei de trabalhar no Rio de Janeiro". Essa afirmação mostra a importância dessa parceria, o reconhecimento, o carinho que nutria pelo diretor e é reforçado em sua entrevista, na qual relata desde a animada chegada de Luís Antonio ao Rio de Janeiro, com o *Casamento*, quando "o Luís fez uma passeata com os artistas", até o último projeto deles, encenar *A bela madame Vargas*, de João do Rio, que infelizmente não se concretizou em cena⁴³.

Apresentado algumas referências e documentos gostaria de comentar como esta pesquisa foi organizada e desenvolvida, a qual tem como sujeito/objeto o teatrólogo Luís Antonio Martinez Corrêa. O fundamento da investigação e fio condutor da narrativa é a análise da direção teatral e dos processos criativos, a poética das cenas, as relações e parcerias estabelecidas, os modos de produção dos espetáculos da primeira metade dos

³⁸ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 7.

³⁹ MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro: Sábato Magaldi*. Edla Van Steen (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

⁴⁰ MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro no século XX*. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

⁴¹ DEL'RIOS, Jefferson. *Crítica teatral*. v. II, São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

⁴² EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

⁴³ EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2015 e 16 de fevereiro de 2017.

anos 1970, com o grupo Pão & Circo. De certa maneira, esta tese tem como tema “a história de um grupo teatral e a análise de seus espetáculos”, tal como escreve Armando Sérgio da Silva⁴⁴.

A análise e a escrita desta tese buscam revelar como Luís Antonio Martinez Corrêa desempenhou a função de diretor ao longo de sua trajetória, tendo em vista sua grande relevância para a criação teatral brasileira, ainda pouco explorada e estudada. Primeiro, é preciso compreender a função da direção e, para tal, trago as definições de Walter Lima Torres Neto presentes no artigo intitulado “O que é a direção?”. O autor relata o momento de surgimento desse ofício e como se desenvolveu ao longo do tempo a profissão daqueles chamados “o ensaiador, o diretor e o encenador”, na “prática teatral” eurocêntrica.

Historicamente, o surgimento da figura do *moderno* diretor teatral localiza-se na virada dos séculos XIX-XX, e sua função foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc. em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser, a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; expressão de um estilo pessoal. Entretanto, seu perfil e seu trabalho propriamente ditos nem sempre foram os mesmos, passando por modificações, sobretudo no Brasil, onde se nota uma variação quanto às suas funções dentro de nossa cultura e prática teatral⁴⁵.

Fica evidente a importância do diretor no processo de elaboração cênica, no entanto, não existe uma delimitação para o alcance de sua atuação, pois a função depende de cada proposta de encenação e da cultura teatral. No Brasil, destaca Torres Neto, essa função tem suas singularidades⁴⁶.

O protagonismo e a ideia de autoria em relação ao trabalho do diretor estão intimamente ligados à uma mudança de concepção sobre o que é encenação. No teatro ocidental predominava a noção de que o ator é o centro da cena, que seu trabalho é o mais

⁴⁴ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*, op. cit., p. 11.

⁴⁵ TORRES NETO, Walter Lima. O que é direção teatral? *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 112, Dez. 2007.

⁴⁶ O autor retoma essa discussão de forma mais aprofundada, na obra: TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit. Sobre a formação e a prática de diretor teatral conferir: SANTOS, Gláucio Machado. *Iniciação à direção teatral: sugestões práticas e aspectos teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2019.

importante, sendo a grande estrela em torno da qual tudo gira. Porém, a partir do final do século XIX, a atenção se abre para a cena como um todo, para o conjunto, provocando uma mudança em relação ao papel do diretor, que passa a ter de manejar todos os signos teatrais, devendo orquestrar a concepção do espetáculo, estabelecendo novas formas de atuação e de contato com o público.

Nesse sentido, participar do curso livre “Os grandes diretores do século XX”, ministrado pelo diretor Antonio Gilberto, na CAL, contribuiu para a análise de concepções de encenação que surgiram ao longo do século, com nomes como Duque de Meininger, Andre Antoine, Ibsen, Stanislávski, Maurice Maeterlink, Paul Fort, Max Reinhardt, Meyerhold, Erwin Piscator, Brecht, Antonin Artaud, Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook.

No Brasil, um marco histórico foi a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), considerada a “primeira encenação moderna” com a identificação da função de diretor teatral. A dissertação de mestrado da historiadora Camila Maria Bueno Souza, *Ziembinski – O encenador dos tempos modernos: a construção da sua trajetória por meio da crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1969)*, destaca que a ideia de “moderno” se dá justamente pela reunião de elementos, “o texto dramático, a encenação e a direção do espetáculo”⁴⁷.

De Ziembinski a Luís Antonio, a função de diretor teatral passou por grandes transformações, com diferentes nuances até os anos 1980, considerados a década do diretor, com destaque ao protagonismo na elaboração das encenações. O outro ponto fundamental da tese é a encenação, que naquele período ainda era vista e lida como inseparável do texto. Minha intenção é iluminar a cena revelando os seus elementos e sujeitos, por meio de ampla e variada documentação, como considera a historiadora Kátia Paranhos,

Tanto na aérea de história quanto nas histórias de teatro existentes, há uma nítida ênfase no texto teatral. Com a superação do chamado “textocentrismo”, a pesquisa teatral, para ampliar seu campo de ação, vê-se obrigada a buscar novos documentos: fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras. Se, por um lado, observa-se atualmente uma riqueza em relação aos tipos de documentos utilizados para a pesquisa por outro, há questões bastante complexas que envolvem a ideia de documento, por exemplo: a relação entre

⁴⁷ 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. 197f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014, p. 75.

documento e monumento. O documento, seja ele texto, notícia de jornal ou mesmo foto, nunca é totalmente objetivo e inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido; ele é no mínimo o resultado de uma intenção de quem o produziu. Assim como um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar um acontecimento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação⁴⁸.

Nesse sentido, ao longo desta tese, o leitor encontrará análises dos espetáculos do grupo Pão & Circo dirigidos por Luís Antonio, que muitas vezes atuou entre o palco e a coxia.

Ao investigar a encenação/cena procuro fazer uma “análise do espetáculo” mais próxima da “reconstituição histórica”, como diria Patrice Pavis⁴⁹. Além disso, busco observar o processo de produção dos espetáculos, trabalhando com vestígios que incidem sobre a “gênese” da montagem. Embasada nos estudos da “crítica genética”⁵⁰, de acordo com Walter Lima, interessa conhecer “o processo que antecedeu a chegada da montagem à vista do espectador”⁵¹, para tanto, analiso os cadernos de direção, os esboços de cenas e cenários, os estudos sobre a peça e o dramaturgo, textos com comentários, entre outros documentos. O exame inclui a recepção dos espetáculos, por meio das críticas teatrais, dos programas das peças, que fazem parte das “publicações de divulgação” da “imprensa teatral histórica, da qual temos ainda os cartazes e os jornais programas”, como indica Torres Neto⁵².

O principal acervo pesquisado foi o Arquivo Martinez Corrêa (MC) sob a custódia do Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC), da Fundação Nacional das Artes (Funarte), no Rio de Janeiro. O Arquivo MC é o acervo pessoal de Luís Antonio Martinez Corrêa, ou ainda, o que restou dele após a sua morte. Ele é composto por mais de quatro mil documentos, de grande “riqueza”, com diferentes tipos de materiais, abrangendo desde trocas de correspondências a materiais póstumos, como os depoimentos colhidos pela irmã, Maria Helena Martinez Corrêa, para a organização de uma biografia sobre o diretor, um projeto que nunca se concretizou.

O acervo é parte do material original juntado ao longo dos anos pelo diretor, entretanto, após a sua morte, foi despedaçando-se, desintegrando-se pelas diversas

⁴⁸ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In. CARREIRA, André; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (orgs.). *Estudos teatrais: GT História das artes do espetáculo*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009, p. 99.

⁴⁹ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁵⁰ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

⁵¹ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*, op.cit., p. 200.

⁵² *Ibidem*, p. 190.

intempéries. A primeira perda aconteceu na própria cena do crime, uma segunda quando estava abrigado no Teatro Villa Lobos, no Rio de Janeiro, onde ocorreu um vazamento de água que danificou muito os materiais manuscritos. Durval Muniz chama a atenção do historiador “para as marcas que a passagem do tempo deixou na própria pele do objeto, do material, da documentação”. É preciso pensar sobre esses “marcadores temporais”, considerar “o fato do documento estar claramente marcado pelo alagamento ou uma goteira, o fato de marcas de sangue estarem presentes em dado suporte documental”⁵³. Por isso a importância de evidenciar essas “marcas”, os trajetos que os materiais de Luís Antonio adquiriram até se tornarem o Arquivo MC.

Depois do alagamento no Teatro, a família procurou um espaço público que recolhesse o acervo de Luís Antonio, enquanto isso, a irmã, Maria Helena Martinez Corrêa, procurou “salvar” alguns materiais, transcrevendo seus conteúdos, ou seja, muitos documentos do acervo são cópias dos originais. Depois, uma parte foi retirada e enviada à casa de cultura de Araraquara que, a partir de 1988/1989, ganhou Luís Antonio Martinez Corrêa como patrono. É certo que esses documentos nunca chegaram a configurar o acervo da casa e não se sabe onde e com quem ficou parte do arquivo do diretor. Então, o conjunto documental que se encontra na Funarte são os vestígios, fragmentos do que antes foi o arquivo pessoal de Luís Antonio.

Ao ler e manejar os documentos, busquei compreender as lacunas e os desgastes que sofreram ao se tornarem fontes históricas, o que me faz lembrar de textos de Durval Muniz, como “Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico” e “A poética do arquivo: as múltiplas camadas semiológicas e temporais implicadas na prática da pesquisa histórica”, do livro *O tecelão dos tempos*.

Durante a pesquisa de doutorado, apesar de distante geograficamente, me dediquei o máximo possível à reprodução do acervo, que compõe o Arquivo MC. Ao longo dos anos, foram centenas de fotografias de inúmeros documentos. A cada visita, a sensação de estar ali, com aqueles materiais nas mãos, era quase indescritível, uma mistura de ansiedade, curiosidade, espanto, alegria.

O historiador finalmente tem em mãos o que procura, o que veio encontrar: o documento. Baço retrato no álbum da lembrança. Fragmento de presença de um tempo que foi. Muitas vezes, a simples chegada do documento, trazido pelas mãos de um operador técnico do

⁵³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 61.

arquivo, dispara uma enorme emoção. Todo o corpo do historiador se comove ao abrir aquela carpeta amarela, amarrada por cordões ressecados e desbotados, ao retirar de seu interior a folha de papel, a fotografia, o jornal, a partitura, o roteiro, a carta, há muito tempo desejados. Uma felicidade o invade, um prazer indescritível se apossa do seu corpo ao tocar o mesmo objeto que pertenceu ao sujeito que inspira sua curiosidade e sua afeição. Às vezes, ao ler o que nele está escrito, lágrimas teimam em aflorar nos olhos, tendo que escondê-las daqueles que estão em mesas próximas temeroso ou temerosa de pôr a perder o documento, manchando-o com suas mãos emocionadas, suadas, trêmulas, dificultando reproduzi-lo na tela de seu computador. Outra vezes, um prazer, uma satisfação, uma sensação de plenitude, de dever cumprido se instaura à medida que vemos, através da câmera digital, uma massa documental mudar do suporte e devir na outra no interior de nosso computador⁵⁵.

Lidando com essas emoções, o historiador tem que ficar atento às especificidades do material que está manuseando, observar o estado de conservação, percebendo os “descaminhos do próprio documento”, se “ele sofreu operações”, “restaurações”, se “foi submetido a dada ordem e uma dada classificação”⁵⁶. No caso dos materiais de Luís Antonio, é possível perceber que havia um tipo de organização, pois alguns materiais estavam numerados, outros tinham identificação e parte dos documentos já estava guardada em pastas mantidas pelo Cedoc/Funarte. Tudo foi inventariado, alguns documentos, como as fotografias, foram retirados para restauração, porém, entre 2014 e 2020, o procedimento não foi realizado e o conjunto não retornou ao acervo. Como o arquivo não foi catalogado, ao consultar uma caixa ou uma pasta nem sempre se encontra o que está descrito no inventário, sem contar que sem a devida conservação, tudo está se deteriorando.

Então, de volta para casa, é hora de organizar, observar, transcrever, enfim, de lidar com a satisfação de ter aquele material reunido, apesar dos dilemas, das especificidades do arquivo. Ao trabalhar com acervo de Luís Antonio, pude entender a importância e as possibilidades que os arquivos pessoais oferecem para a pesquisa e a escrita histórica, assim, busco compreender as singularidades desse tipo de acervo⁵⁸. Contudo, o Arquivo MC vai muito além de um conjunto de documentos pessoais, pois

⁵⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 60.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁵⁸ Para aprofundar a discussão Cf: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do arquivo público mineiro*, Belo Horizonte, n. 2, p. 26-39, jul./dez. 2009; GOMES, Angêla de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

retrata e evidencia a produção teatral de determinada época, de uma geração artística, como ressalta, Fabiana Siqueira Fontana,

[...] os documentos que constituem os arquivos pessoais são potenciais fontes de pesquisa na investigação da configuração e da organização do campo teatral, de modo que seus usos vão muito além da construção de narrativas centradas na vida e na trajetória artística de indivíduos considerados expoentes no seio da historiografia brasileira. [...] Acredito que esse assunto é imprescindível quando se trata da história do teatro, principalmente, na perspectiva da investigação da prática teatral, porque incide sobre aquilo que vem se tornando o foco de muitos estudos, ainda que, no contexto nacional, centrados nas produções da atualidade: o processo criativo⁵⁹.

Os “documentos oriundos do fazer”, do “processo criativo”, são registros específicos que, como historiadora, muitas vezes não sabia ao certo o que fazer com aquele material. Afinal, como escreve Fontana, eles são vistos “como a representação do ato do artista, da ação criativa percebida enquanto instante, percurso e/ou cotidiano de trabalho”⁶⁰. Portanto, alguns desses elementos são considerados sem valor, como “fichas cadastrais, contratos, balancetes” se tornam “fontes de informações primorosas para a distinção do modo como se desenvolve a criação cênica no sentido mesmo da organização do trabalho artístico”. Além de registrar o desenvolvimento da criação teatral, tais documentos podem ser lidos como “instrumentos de ações que caracterizam determinada função. Função essa, por sua vez, responsável em desempenhar atividades precisas dentro de um processo criativo”⁶¹ que, neste pesquisa, é a de diretor.

Muitos foram os desafios e percalços enfrentados ao escrever o texto da tese. Várias questões surgiram durante o processo de ler, compreender, analisar as fontes, os documentos, o objeto de estudo e, por fim, escrever. Nesse sentido, sempre me lembro dos versos de Hilda Hilst:

As coisas não existem.
O que existe é a ideia
melancólica e suave
que fazemos das coisas.
A mesa de escrever é feita de amor
e de submissão.
No entanto
ninguém a vê
como eu a vejo.

⁵⁹ FONTANA, Fabiana Siqueira. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental. In. FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 275.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 277.

⁶¹ *Ibidem*, p. 278.

Para os homens
é feita de madeira
e coberta de tinta.
Para mim também
mas a madeira
somente lhe protege o interior
e o interior é humano.
Os livros são criaturas.
Cada página um ano de vida,
cada leitura um pouco de alegria
e esta alegria
é igual ao consolo dos homens
quando permanecemos inquietos
em resposta às suas inquietudes.
As coisas não existem.
A ideia, sim.
A ideia é infinita
Igual ao sonho das crianças⁶².

Como é difícil criar a “ideia” de alguma coisa que não existe, ainda mais algo tão efêmero como é a encenação, ou mesmo a ideia de alguém, como Luís Antonio Martinez Corrêa, tão pouco lembrado e mencionado e que, infelizmente, não está mais entre nós. Hilst fala dessa relação singular que a poetisa tem com a escrita, com o seu local de trabalho, com seus livros, da mesma maneira, acredito que nós, historiadores, também atribuímos um olhar com sentimentos únicos para a nossa “mesa de trabalho”, como um lugar que pode ser de sofrimento, quando muitas vezes não conseguimos exprimir o que gostaríamos, ou um espaço de “submissão” e de imenso “amor” pelas coisas e pessoas que habitam as nossas páginas.

Para mim, os inúmeros livros aqui referenciados foram como “criaturas”, sobretudo no período de isolamento durante a pandemia de COVID-19, e “cada leitura” trouxe “um pouco de alegria” em meio àquele cenário devastador. Naquele momento, pude encontrar “consolo” para tantas “inquietudes” na pesquisa e na escrita. Muitas vezes me questioneei sobre o quanto a tese era um trabalho de história, perguntando sobre sua validade para a academia, para a historiografia brasileira, para a sociedade, enfim, e mais uma vez os versos de Hilst me inspiravam a seguir. Pensando com a poeta: se “as coisas não existem”, mas “a ideia, sim”, o que escrevo precisa se tornar uma “ideia” sobre o teatrólogo e sua obra e essa “ideia” deve ser “infinita”, ou seja, meu desejo também era fazer da escrita um lugar em que a trajetória e os trabalhos de Luís Antonio, e de outros tantos que conviveram com ele, ficassem registrados, lembrados e rememorados.

⁶² HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 55-56.

Outra fonte de pesquisa são as críticas teatrais sobre Luís Antonio, suas encenações e demais atividades, para essa análise, foram mapeadas todas as publicações sobre esses temas no *Jornal do Brasil*, nas décadas de 1970 e 1980, que estão disponíveis nos acervos digitalizados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O levantamento demandou atenção especial frente aos desafios próprios desse tipo de documentação, como escreve Alexandre Mate, “Entre tantas dificuldades de quem faz pesquisa por estas plagas, não posso deixar de mencionar a ‘infernai’ falta de critério e descuido nos roteiros culturais dos jornais com relação à grafia dos nomes de artistas, técnicos e até mesmo de espetáculos”⁶⁵.

Além disso, foram realizadas várias entrevistas e colhidos depoimentos de colegas, amigos e familiares. Esse foi um momento muito significativo para a pesquisadora, pois “o face à face” está sempre permeado de “emoções e afetos”, “simpatias e antipatias”, “momentos de tensão, conflito, desconfiança”, como diz Durval Muniz, contudo, na transcrição isso vai sumindo, assim como esmaecem as vozes e os gestos das pessoas entrevistadas, uma vez que na passagem da fala para a escrita isso parece não ter lugar⁶⁶.

Nesse momento, gostaria de agradecer as pessoas que abriram suas casas, memórias, histórias, intimidades, a fim de partilhar comigo e com a pesquisa momentos valiosos, que ao serem lembrados movimentaram um turbilhão de sentimentos. Jamais esquecerei as conversas com Aurélio Michiles, uma das primeiras entrevistas realizadas e, talvez, uma das mais impactantes. Lembro-me de sair do apartamento dele muito emocionada e ainda fico muito tocada ao ouvir e ler o seu relato, de alguma maneira aquela emoção toda que ele sentiu durante a entrevista me comoveu bastante.

Trago comigo lembranças do papo divertido com Marieta Severo, de sua energia alto astral, sua alegria, e do prazer que mostrou ao relembrar os trabalhos, as histórias e o amigo Luís Antonio, saí contagiada pelas risadas dela. A ótima conversa com Helio Eichbauer, que privilégio poder contar com sua serenidade, simplicidade, generosidade, genialidade esse foi um dos encontros que eu poderia dizer “zerei a vida”.

Com Analu Prestes descobri outro Luís. Através dela pude conhecer seu lado humano, as experiências e histórias que partilharam, que me afetaram muito, sobretudo, pela maneira abertamente como ela contou e pelos detalhes narrados. Senti que havia

⁶⁵ MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*, op. cit., p. 105.

⁶⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 62.

confiança e, depois daquele dia, passei a ver o Luís de uma forma mais profunda e complexa. Foi uma conversa muito intensa e ao mesmo tempo livre, espontânea e alegre.

Com Zé Celso senti nervosismo diante da grandeza artística daquele homem e pelo ritual de conexão e envolvimento que estar com ele exige; por outro lado, foi muito bom ouvir as histórias cotidianas e familiares e sentir o carinho e a admiração de Anna Maria, Lala e Maria Helena por Luís; além da gentileza de Isabel, sobrinha de Luís, que me recebeu e me apresentou a casa da família Martinez Corrêa, em Araraquara, interior de São Paulo.

Em sua cidade natal entrevistei “amigos”, que sempre me receberam com enorme gentileza, um abraço caloroso e uma boa xícara de chá e/ou café. Em especial, agradeço a doce acolhida de Jair Antônio Alves, desde o momento em que nos conhecemos; foi muito importante a contribuição dele para a pesquisa, indicando e apresentando pessoas e lugares, que eu deveria conhecer e conversar, além de suas considerações sobre a obra de Luís Antonio. Cabe dizer que foi muito reconfortante a amizade dele, com quem pude trocar intelectualmente, especialmente, durante o difícil período de reclusão da pandemia. Jair compartilhou e propôs coisas novas, como as entrevistas em comemoração aos setenta anos do amigo. Nessa convivência, aprendi como é necessário estar sempre em defesa da cultura, do teatro e da memória.

Os materiais do Centro Cultural São Paulo e do recente Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa, em Araraquara, compõem, junto aos demais documentos/fontes citados, o mosaico sobre a vida e a obra do diretor. Se eu havia considerado desafiador fazer o levantamento, consultar e reproduzir os materiais da pesquisa, mais laborioso foi o exercício que “estabelece os vestígios deixados pelo passado como fontes e documentos”⁶⁷, que todo historiador realiza. Elaborar metodologias de trabalho para os inumeráveis documentos e fontes, considerando as especificidades de cada um deles, desde as críticas teatrais, bastante exploradas pelos pesquisadores de teatro, até os programas das peças, ainda poucos utilizados.

Entretanto, acredito que, para além da singularidade de cada elemento de pesquisa, da sua intensa ou pouca utilização, o mais importante é conseguir fazer as perguntas necessárias e adequadas aos documentos. Essa seria a marca do trabalho auferido pelos historiadores, como destacam as considerações de Henri-Irinée Marrou, de Marc Bloch e Michel de Certeau:

⁶⁷ PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*, op. cit., p. 76.

A riqueza do conhecimento histórico dependerá diretamente da habilidade, do engenho com que forem formuladas essas questões iniciais que vão condicionar a orientação do conjunto de todo trabalho anterior. [...] O valor da história, e por ele entendo tanto o seu interesse humano quanto a sua validade, está assim estreitamente subordinado ao gênio do historiador⁶⁸.

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muitos diversos em sua natureza. Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário dos túmulos têm tanto a lhe dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos⁶⁹.

Não se trata apenas de fazer falar estes “imensos setores adormecidos da documentação” e dar voz a um silêncio, ou efetividade a um possível. Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma *outra coisa* que funciona diferentemente⁷⁰.

Contudo, também é necessário saber que é impossível esgotar as possibilidades de leitura, as questões e as análises sobre os materiais da pesquisa, “o historiador nunca consegue exaurir completamente seus documentos; pode sempre questioná-los de novo, com outras questões ou levá-los a se exprimir com outros métodos”⁷¹. Se durante a coleta procurei abrir o meu olhar para Luís Antonio Martinez Corrêa, da forma mais ampla possível, a fim de reunir elementos sobre a sua trajetória, na fase da escrita da tese, inevitavelmente, foi preciso recortar e selecionar a vasta e diversa produção do teatrólogo, a qual abarca dois momentos de sua carreira como diretor teatral, que considero distintos e significativos.

O recorte temporal incide na fase em que ele cria e dirige o Pão & Circo, isto é, entre 1971 e 1976, período de transição do teatro amador para o profissional e de formação do teatrólogo que ele se tornou, foi sua entrada em cena, nos palcos e na história do teatro brasileiro. Luís Antonio à frente do Pão & Circo buscou desempenhar uma direção que respeitasse, estimulasse e envolvesse os integrantes na criação cênica, que ele ansiava ser coletiva. Desse modo, procuro entender como foi possível manter essa função,

⁶⁸ MARROU, Henri-Irénée. A história é inseparável do historiador. In. *Sobre o conhecimento histórico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 54.

⁶⁹ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*, op. cit., p. 80.

⁷⁰ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*, op. cit., p. 83. (grifos do autor).

⁷¹ PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*, op. cit., p. 77.

mesmo não sendo rígida, numa concepção teatral que pretendia ressaltar as especificidades de cada um. A qual lugar de autoria ficava reservada a sua direção?

Cabe destacar, que até o momento do exame de qualificação do doutorado, e alguns meses depois, eu acreditava ser possível escrever a estrutura de tese que havia planejado, pesquisado e proposto, a qual, além da análise sobre o Pão & Circo no primeiro ato, pretendia investigar outro momento significativo da carreira do diretor. O segundo ato compreenderia outro recorte temporal da trajetória de Luís Antonio, que retrataria a retomada da função de diretor sem um grupo teatral “formal”, com uma bagagem de experiências cênicas, reconhecimento no meio teatral, parcerias artísticas estabelecidas e certa clareza quanto aos rumos profissionais que gostaria de trilhar. Nesse sentido, indagaria: será que sua direção mudou?

No final da década de 1970, era mais evidente a sua paixão pelo musical, gênero que o arrebatou desde o início de sua formação e que lhe permitiria ganhar notoriedade na cena brasileira da década de 1980. Na segunda parte da pesquisa, que não se concretizou, minha finalidade era tentar compreender o grande interesse e o empenho de Luís Antonio em trazer à cena produções musicais há muito consideradas decadentes e fora de moda, nos palcos brasileiros. Ao longo de sua carreira, várias foram as experiências com o “palco musicado”, então, havia escolhido algumas encenações para examinar, como a *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque, que marcou a volta aos palcos de Luís Antonio Martinez Corrêa, como diretor de um espetáculo de maior alcance, depois da dissolução do Pão & Circo. Essa montagem lhe rendeu grande destaque na cena cultural e teatral do final da década de 1970, possivelmente, o trabalho de maior retorno financeiro que ele teve, ficando em cartaz por vários anos.

Também me propunha a examinar os dois espetáculos do projeto *Theatro Musical Brasileiro I e II*, resultado de anos de dedicação à pesquisa de centenas de canções e partituras produzidas do final do século XIX às quatro décadas iniciais do século XX. Luís Antonio recorta esse denso material e produz dois espetáculos, *Theatro Musical Brasileiro I*, em 1985, que lhe rende o prêmio Mambembe de melhor diretor, e *Theatro Musical Brasileiro II*, de 1987, considerado “o musical dos musicais”, talvez sua mais prestigiada e reconhecida criação e, infelizmente, seu último “voo” sobre os palcos brasileiros.

Em meio à tentativa de concluir esse ciclo (doutorado), veio a pandemia da Covid-19 em março de 2020 e “ninguém na rua, nem mesmo a luz da lua”⁷³, como canta Adriana Calcanhotto. Era o isolamento “nas sacadas, nos sobrados / Nós estamos amontoados e sós”⁷⁴, sem saber o que nos aconteceria, quanto tempo duraria aquela situação, “o que temos são janelas” para comunicarmos, interagirmos e protestarmos. Nesse contexto e fazendo uso das janelas virtuais, aproveitei a disponibilidade das pessoas, que ainda não sabiam o que fazer trancadas em casa, e realizei sete importantes entrevistas em abril de 2020, com atores, atrizes e colaboradores, que participaram das montagens do *Theatro Musical Brasileiro I e II*. As conversas com Nadia Nardini, Mario Faini, Jorge Maia, Aloisio de Abreu, Oscar José, Gilberto Gawronski e Marshall Netherland, mais uma vez, constataram o valor do primoroso trabalho de Luís Antonio, o que me levou a questionar se realmente eu conseguiria escrever uma tese condizente.

No “funk da quarentena”, Calcanhotto canta “o que que faz na quarentena”⁷⁵, a minha sensação, por um lado, era que sobrava tempo para fazer inúmeras coisas, inclusive a pesquisa e a escrita, afinal, era preciso ser ainda mais produtivo, não é?! Então, segui o conselho da cantora, “senta a bunda estuda / senta a bunda e lê lê / e vai à luta”⁷⁶, levando à sério uma provocação/indicação dos membros da banca de qualificação do doutorado, intensifiquei os estudos da obra de Bertolt Brecht, a fim de entender como Luís Antonio lia o dramaturgo e teórico alemão. Ou seja, para conhecer profundamente a produção do meu objeto de pesquisa, antes, era preciso fazer uma imersão no universo brechetiano.

Estudei vários textos de teatro de diferentes fases da produção do autor, alguns escritos teóricos, os estudos de comentadores e sobre a sua recepção no Brasil, na literatura, teatro e cinema. Comecei a transcrever os materiais de pesquisa e a (re)escrever o texto, então, percebi que uma das Cenas propostas, sozinha, já seria uma tese. Constatei a mesma armadilha/condição de que François Dosse fala em relação ao trabalho do biógrafo, ele “sabe que jamais concluirá sua obra, não importa o número de fontes que consiga exumar. Diante dele abrem-se pistas novas, onde corre o risco de se enredar a cada passo”⁷⁷. De volta à escrita, a reestruturação da tese exigiria novas escolhas, com a necessidade de ponderar se a qualidade da análise seria a mesma caso optasse por cumprir o que foi apresentado no exame de qualificação ou se o melhor seria fazer outro recorte,

⁷³ CALCANHOTTO, Adriana. Ninguém na rua. In. *Só. Minha Música*, 2020.

⁷⁴ *Ibidem*. O que temos.

⁷⁵ *Ibidem*. Bunda lê lê.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*, op. cit., p. 14.

mantendo apenas a primeira parte da proposta, em que a escrita estava mais bem desenvolvida. Dilema complicado uma vez que, desde o projeto de pesquisa, eu queria analisar os musicais.

Machado de Assis, em *Esáu e Jacó*, escreve que “o tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto”⁷⁸, para mim, o período de quase um ano após o exame de qualificação serviu para “alterar” a minha visão sobre a escrita e para lhe “dar outro aspecto”, escolhendo me deter na fase inicial de Luís Antonio e no trabalho com o Pão & Circo. Há, portanto, em minha escrita algumas camadas de tempo. Nesse sentido, a presente tese se estrutura em quatro cenas, que compreendem a análise e reflexão sobre a produção do teatrólogo e do grupo.

Na Cena I, **Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo Pão & Circo**, trato de questões desafiadoras sobre teatro e política no final da década de 1960 e início de 1970, momento das primeiras experiências teatrais do diretor. Dedico-me a pensar a formação e a trajetória dele em Araraquara; a importante parceria com Analu Prestes e o primeiro espetáculo, *Cypriano e Chan-ta-lan*, realizado em 1971, no porão do Teatro Oficina. Por fim, analiso a relação do Pão & Circo com o Teatro Oficina e o diálogo com outros grupos teatrais que surgiram naquele momento, pensando sobre os dilemas que eles enfrentaram.

Na Cena II, **“Um Brecht debochado” em *O casamento do pequeno burguês***: Bertolt Brecht por Luís Antonio Martinez Corrêa, abordo como ele e o Grupo Pão & Circo retomam o projeto das montagens da peça entre 1972 e 1975, em São Paulo, Rio de Janeiro e na Europa; e como se deu o processo de produção e encenação a partir do olhar do diretor, das falas dos outros artistas e das considerações dos críticos teatrais.

A Cena III, **“Um Shakespeare maldito”**: *Titus Andronicus*, é um exame do processo de elaboração da poética proposta por Luís Antonio para a adaptação da obra de William Shakespeare, que em 1975 ainda era inédita para a maioria do público brasileiro. Investigo minuciosamente os registros da encenação, por meio das anotações nos cadernos de direção e mostro os desgastes e as relações conflituosas que surgem no grupo, algo que de certa maneira interferiu na encenação. Apresento a percepção dos artistas sobre essa experiência, revelando as divergências e, por fim, dedico especial atenção às poucas e negativas críticas que o espetáculo recebeu.

A Cena IV, **“Um famoso viajante”**: *Sinbad, o marujo!*, trata de um período após a quase separação, em que Luís Antonio e o Pão & Circo fazem a última experiência

⁷⁸ ASSIS, Machado. *Isaú e Jacó*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, p. 77.

cênica, uma criação coletiva. Percebe-se uma radicalização no modo de produção e na convivência entre os integrantes, a encenação propõe alta dosagem de experimentalismo que, combinado a vários problemas da montagem, internos e pessoais, levaram ao desfecho do grupo. Analiso o texto produzido pelo grupo, as críticas sobre a curta temporada, além dos desdobramentos da decisão de parte do grupo de abandonar o espetáculo e o grupo.

Como canta Caetano, “it’s a long way”, mas vamos lá, pois “no Abaeté tem uma lagoa escura / arroteada de areia branca”. Desejo uma a leitura prazerosa das cenas a seguir, venha, entre nessa “transa” também!⁷⁹

⁷⁹ VELOSO, Caetano. *Transa*. Philips Records, 1972.

CENA I

Pão & Circo nasceu no porão do Teatro Oficina, São Paulo, em agosto de 1971. Seu primeiro trabalho: *Cypriano & Chan-ta-lan*, criação coletiva, baseada em Büchner (*Leonce e Lena*), Shakespeare (*A tempestade*) e Oswald de Andrade (*O homem e o cavalo*), foi apresentado em um espaço reduzido de nove metros quadrados para o público de 15 pessoas por espetáculo. Era a tentativa de uma forma de atuação mais direta, mais próxima do público. Eram utilizados os mais diferentes recursos de teatro: o *grand-guignol*, o teatro de sombras, teatro de bonecos, pantomima, melodrama e alegorias. No decorrer do processo de trabalho foi nascendo pouco a pouco uma linguagem comum e uma estética pobre, mas descolonizada, brasileira, oswaldiana. (Pão & Circo. Nascimento, 1974)

O ANO VELHO – Quem és tu na verdade
Quimera ou realidade?

O TEMPO – As coisas vêm, mas as coisas vão
Eu sou das coisas da duração.
Muita coisa aconteceu
Muita coisa desapareceu
Mas muita coisa ainda pode acontecer
Como o dia que daqui a pouco vai nascer
Por mais claro que o dia possa ser
A noite sempre vai descer
Mas por mais escura que a noite possa ser
O dia sempre vai nascer!
Eu sou o Dia, a Noite, a Chuva e o vento
Eu sou o tempo!

O ANO VELHO – E tu, estrela matutina
Oh, resplandecente dádiva divina?

O ANO NOVO – Eu trago a esperança d’uma nova vida recomeçar
Eu sou o ano novo que acaba de chegar!

(CORRÊA, Luís Antonio; PRESTES, Analu. *Cypriano & Chan-ta-lan*, 1973, p. 17.)

LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E O GRUPO PÃO & CIRCO

*O sonho acabou
Quem não dormiu no sleeping bag nem sequer sonhou [...] O sonho acabou
Foi pesado o sono pra quem não sonhou
(Gilberto Gil. O sonho acabou, 1972.)*

*E 70 foi aquele ano louco que todo mundo, sabe, não aconteceu nada...
tudo morto, o Começo dos Anos Mortos.
(Luís Antonio Martinez Corrêa. O bondinho, 1972.)*

A história do teatrólogo Luís Antonio Martinez Corrêa começa a ganhar novos contornos quando ele se muda definitivamente para São Paulo, no início da década de 1970, era “o Começo dos Anos Mortos”, como diria. Naquele momento, sua rotina se dividia entre cursar Arquitetura⁸¹, auxiliar Zé Celso Martinez Corrêa, seu irmão, em alguns trabalhos no Teatro Oficina, como a redação de *Gracias Senõr* e as atividades com o Living Theatre⁸², dar aulas de teatro para jovens alunos e acompanhar seus projetos cênicos em Araraquara, ou seja, uma dedicação total e grande envolvimento com o campo teatral, contudo, ele comenta que “não aconteceu nada”, será que “o sonho acabou”?

Para a geração de Luís Antonio, vivenciando o desafiador cenário da ditadura militar, a década de 1970 parecia estar culturalmente e artisticamente perdida, contudo o que veremos nessa tese é que pelo contrário foram anos de grande agitação, de efervescência, de uma significativa e importante produção teatral e cultural.

Nada foi tão decisivo para a carreira de Luís Antonio, como a criação do grupo teatral Pão & Circo, que surgiu do feliz encontro com a atriz e artista plástica, Analu Prestes (Ana Lúcia Prestes Salles), em 1971, e seguia algumas tendências teatrais da época. Ao longo desta primeira Cena, me debruçarei mais detidamente sobre essas questões.

⁸¹ Segundo indícios (como carteirinhas de estudante, por exemplo) encontrados no Arquivo MC, Luís Antonio, além de ter frequentado o curso de Arquitetura, na Universidade Brazcubas, em Mogi das Cruzes, esteve matriculado no curso de História da Unesp, em Assis, SP. Contudo, não chegou a concluir nenhum deles ou qualquer outro curso superior.

⁸² “O Living aportara no Brasil a partir de um convite de José Celso e Renato Borghi, e as expectativas de parte a parte apontavam para a realização de um trabalho conjunto, mas sua estada em São Paulo virá trazer mais transtornos que harmonia para as já exasperadas relações internas. Julien Beck e Judith Malina tentaram monopolizar as discussões e as propostas de criação. [...] Do lado brasileiro apenas dois ‘representativos’ são aceitos e assimilados, José Celso e Renato Borghi, além dos ‘novos’ e o acréscimo de outros artistas interessados no contato com os americanos. Após poucas semanas a experiência de convivência se frustra, tanto na arquitetura da comunidade como nos métodos de investigação artística, decidindo-se interromper o projeto.” MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016, p. 164.

Para melhor compreender os caminhos que Luís Antonio buscaria trilhar, considero relevante vislumbrar o cenário político, social e cultural brasileiro, do qual emergiu como artista de teatro. Quais propostas teatrais estavam se colocando naquele contexto contracultural, que de alguma maneira serviram de inspiração e tiveram importância na formação dele? Em 1964, o Brasil sofreu um golpe militar, que resultou num regime autoritário, que perdurou por mais de duas décadas. Para se manter no poder, esse grupo dispunha de um aparato opressor, usado para silenciar qualquer voz destoante, por meio do cerceamento, da perseguição, da censura, do exílio, da prisão, da tortura e até mesmo da morte⁸³.

O crítico literário Roberto Schwarz publicou, em 1970, um importante texto intitulado “Cultura e política, 1964-1969” que, como o autor destaca, apesar de ter sido escrito no calor dos acontecimentos e projetar ideias que não se confirmaram, continua sendo bastante relevante a quem queira conhecer as pautas, discussões, projetos, alianças políticas e culturais desde o período pré-golpe até o pós-promulgação do AI-5, no Brasil. Neste Schwarz faz uma dura crítica à postura e atuação no referido contexto de alguns movimentos políticos, artísticos, culturais, do cinema, teatro, música etc., de intelectuais e grupos teatrais. Interessante as considerações de como a cultura brasileira, após 1964, conseguiu se manter viva, atuante e crítica, por um certo tempo.

[...] para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá pra cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso⁸⁴.

⁸³ Para quem queira conhecer/ler mais sobre o período, sugiro as seguintes obras:

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988; FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003; FICO, Carlos. *Além do Golpe*. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro, Record, 2004.

⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 71.

Se a cultura dita de “esquerda” não foi liquidada logo de imediato, entende-se que com a proibição, o cerceamento, a repressão, entre outros instrumentos de controle usados pelo governo militar, foram limitando e destruindo a produção cultural, com a perseguição de seus agentes. Enfim, como enfatiza Schwarz, não demorou para que o regime “de direita” atingisse em cheio o cenário cultural.

O regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 1964 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento⁸⁵.

O impacto e as consequências desse sistema político foram imensuráveis em todos os âmbitos da sociedade, no campo cultural e teatral não poderia ser diferente. Foram muitos anos com “tanta alegria, adiada, abafada”, juntada e guardada “pra quando o carnaval chegar”, como cantava Chico Buarque⁸⁶. Pode-se dizer que a trajetória artística de Luís Antonio se desenrolou nessa conturbada conjuntura, sendo inevitável pensar até que ponto isso não interferiu em sua formação e na sua produção cênica. De que forma essa situação limitou e cerceou sua capacidade criativa? Quais projetos, textos, dramaturgos ele gostaria de ter encenado e não conseguiu?

Nesse sentido, importante lembrar das muitas considerações de Yan Michalski, crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, que tinha uma produção diária de artigos. Ele era um incansável defensor da arte teatral e durante o regime militar não poupou esforços, se colocando ao lado e na luta com os artistas, contra todos os arbítrios do regime. Em *Censura, um mau negócio para todos*, de 28 de março de 1978, Michalski comenta que aos quinze anos, exercendo a função de crítico, não conseguia entender por que o governo censurava os palcos, toda uma “conjuntura nacional”, indagando sobre o que teríamos perdido nesses anos de intenso cerceamento.

Analisando retrospectivamente esses anos de trabalho, não posso negar a sensação de uma dolorosa frustração, resultante da constatação do enorme empobrecimento que o meu trabalho sofreu em decorrência das limitações que os censores impuseram ao repertório que me era dado

⁸⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. *O pai de família e outros estudos*, op. cit., p. 72-73.

⁸⁶ BUARQUE, Chico; BETHÂNIA, Maria; LEÃO, Nara. *Quando o carnaval chegar*. Universal Music Internacional Ltda, 1972. Trilha sonora do filme homônimo de Carlos Diegues.

ver e analisar. Para *proteger-me* contra aquilo que na sua unilateral opinião poderia ser *perigosa* para a minha formação moral e ideológica, os censores impediram-me de testar minha capacidade crítica contra o pano de fundo de toda uma série de obras ótimas ou péssimas, que só poderiam ter aguçado essa capacidade; negaram-me a possibilidade de contato com experiências e tendências que só poderiam ter ampliado a minha visão do fenômeno teatral, condenaram-me a milhares de horas assistindo a um teatro emasculado, de voo controlado, e as outras tantas horas escrevendo sobre esse teatro⁸⁷.

E segue indagando: “se isso é verdade para um jornalista especializado, que não chega a ser um artista criador, o que dizer da limitação causada à expansão do potencial criativo de toda uma geração de artistas?”⁸⁸ É nesse sentido que procuro ler a trajetória de Luís Antonio, buscando visualizar as limitações que o “voo controlado” acarretou em sua formação e na sua produção como diretor e ator, pois interessa saber quais foram suas “dolorosas frustrações”.

O livro *Anos 70: teatro*, de José Arrabal, Mariângela Alves de Lima e Tânia Pacheco, oferece boas contribuições para conhecermos como se desenvolveu o campo teatral nessa década. Trata-se de uma espécie de balanço que demonstra, ao contrário disso, que houve significativa e variada produção teatral no período, apesar da intensa e constante censura. Para entender as atividades teatrais da década de 1970, é necessário observar como se processaram os acontecimentos do final de 1960, os quais deixaram marcas, como escreve Arrabal, “ver os anos 70 não será possível se nos desligarmos de toda uma série de polêmicas e propostas culturais que emergiram no bojo das lutas populares da década anterior, meses antes da instauração do Ato-5”⁸⁹.

Para Arrabal, havia propostas, “marcos básicos da travessia” nos “conturbados” anos 1960, que se refletiram nos palcos da década seguinte, foram como “momentos decisivos da arrancada”.

De um lado, o delineamento das ambições do regime para com o processo cultural. Outro lado, algumas ideias por um teatro combativo, insatisfeito com suas condições de existência e expressando toda uma ansiedade por superar os impasses advindos com a debacle de 64. Ideias que se polarizam em três propostas: as de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Correa. As demais propostas emergentes aliam-se de um modo ou de outro a essas três linguagens

⁸⁷ MICHALSKI, Yan. Censura, um mau negócio para todos. In. PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 289.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves, PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 7-8. Gostaria de mencionar que o AI-5, Ato Institucional n. 5, foi um Decreto de 13 de dezembro de 1968, que inaugurou uma fase ainda mais dura do regime, ficando institucionalizada a repressão e a censura, além do fechamento do Congresso Nacional.

que se prenunciam. E é delas, como marcos ou momentos decisivos, que se deve enxergar a continuidade da luta pela organização dos artistas, nos 70, consideradas as suas limitações, suas estreitezas teóricas e sobretudo considerado a força das pretensões do projeto cultural do regime, já em andamento⁹⁰.

De acordo com o jornalista, de um lado, havia o interesse e investimento do Estado, do “regime”, em promover e controlar um determinado tipo de produção teatral e, por outro lado, existiam propostas teatrais que buscavam combater, resistir, sobreviver àquele cenário. Como destaca o autor, essas propostas se “polarizavam” em torno de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, os dois primeiros ligados ao Teatro de Arena e o último ao Teatro Oficina.

De modo geral, como aponta Arrabal, é em torno desses três grandes artistas, que os demais se organizavam, se inspiravam ou partiam para novas experiências, no entanto, outros pesquisadores e autores chamam a atenção para alguns componentes que formavam um terceiro grupo, o Opinião⁹¹, o qual, além de Boal e Viana Filho, contava com importantes artistas como Ferreira Gullar, Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Paulo Pontes, Armando Costa e João das Neves, entre outros. Do Opinião, do Oficina e do Arena, com seus múltiplos sujeitos, irradiavam as principais estratégias e propostas culturais, em defesa do teatro, da cultura e da sociedade.

Maria Sílvia Betti, no capítulo “O teatro de resistência”, de *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, destaca que o espetáculo *Show Opinião* foi a primeira resposta teatral, de grande impacto, ao regime imposto. Foi o primeiro espetáculo, e grupo, que se colocou como resistência, levando aos palcos vozes de diferentes classes sociais, principalmente, aquelas ditas “populares”. “A realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligada, no contexto brasileiro, ao show musical *Opinião*, que estreou em 11 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro”⁹², escreve a autora. Entretanto, pondera

⁹⁰ ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves, PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 8.

⁹¹ Sobre o grupo Opinião, consultar: PARANHOS, Kátia Rodrigues. Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: formas de engajamento no Brasil pós-1964. In. PARANHOS, Kátia Rodrigues; LIMA, Evelyn Furquim Werneck; COLLAÇO, Vera (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 69-89; PARANHOS, Kátia Rodrigues. O último carro: uma viagem de trem com João das Neves nos anos 1960/70. *Revista cena*, v. 1, p. 4-20, 2019; e OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, O Show Opinião (1964)*. 2011. 270 f. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

⁹² BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In. FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, v. 2. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2013, p. 194.

que a ideia de resistência presente em textos e espetáculos subsequentes, apresentava “perspectivas” distintas daquelas colocadas pelo Opinião.

Outra interessante referência é o livro *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, escrito e publicado em 1982, no decorrer dos acontecimentos daquela conjuntura. Nele, Edélcio Mostaço discute o protagonismo dos três grupos teatrais e suas distintas visões, posturas e produções teatrais, sem perder de vista as “produções mais significativas do período”, como escreve Silvana Garcia, no prefácio. A obra se tornou uma “bibliografia obrigatória”, para estudantes e pesquisadores de teatro, que investigam o período recortado, entre 1950-1970. Recentemente, em 2016, ela ganhou nova edição, que deixa intacta, assim como a original, a narrativa de Mostaço, sugerindo que seu olhar sobre os grupos e demais acontecimentos tratados no livro são válidos depois de décadas.

O autor analisa desde a criação dos grupos até os seus desaparecimentos, “ao menos nos formatos em que os conhecemos até esse momento”, entre 1969 e 1971, procurando oferecer informações sobre as particularidades, os projetos, as estéticas e as posições políticas de cada um. Mostaço deixa claro ao longo do texto que tem certa simpatia por um desses grupos, que segundo sua leitura foi o mais fiel aos propósitos teatrais e ideológicos, extraindo do mais profundo de suas experimentações, rompendo com as proposições vigentes sobre arte “popular”, “nacional”, “de protesto”, a saber, o Teatro Oficina.

Ao apresentar as “estéticas opostas” dos grupos, o autor coloca o Oficina como a “terceira via”, que romperia totalmente com as demais propostas; seu argumento é validado a partir da análise da encenação de *Rei da Vela*, de 1968.

O rompimento proposto pelo grupo, como se vê, é total. Na melhor tradição debochada de Oswald (“o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio”), o Oficina punha em cena um país em transe, abalado em sua suposta identidade. Sem encampar o nacional popular em voga no palco do Opinião ou o povo de pé, exortado pelo Arena, o coletivo não apenas se recusava a continuar companheiro de caminho, mas rompia com estardalhaço o quadro da *frente de esquerda*, posicionando-se numa terceira via. Distante do poder, os tropicalistas optaram pela marginalidade em relação às convenções, certos de que seus “planos eram muito bons”. Foi a retomada da linha evolutiva⁹³.

Na perspectiva do pesquisador, em *Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, e *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, o que estava em cena, no Teatro Oficina, era muito mais que uma “representação” teatral, tratava-se de um verdadeiro “ato político”.

⁹³ MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, op. cit., p. 126.

Contudo, os argumentos de Mostaço mostram que, a partir de 1968 – independente dos “caminhos” trilhados pelos grupos, da “hegemonia de esquerda” ou do “tropicalismo” –, havia um “ponto de culminância” visível entre os grupos e nas peças “*Feira, Roda Viva, Os Fuzis, Agamêmnon*”, com “a predominância de apelos em favor da guerrilha”, sobretudo, com a “promulgação do AI-5 e, logo a seguir, da Lei de Segurança Nacional”⁹⁴.

Para José Arrabal, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa o pós 1968 (pós AI-5) e seus desdobramentos foram muito cruéis⁹⁵, com a prisão e o exílio de Boal e de Zé Celso e a prematura morte de Vianinha, em 1974, realmente foi um “tempo de fraturas”. Arrabal, por exemplo, discute as contradições dentro e fora dos palcos dos anos 1970, as situações discrepantes que os artistas escolheram ou que foram coagidos a passar devido ao regime militar.

Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro. Por outro lado, nesse universo em que realidade mais parece loucura, jamais tanto dinheiro dos cofres públicos escorregou para as mãos dos empresários teatrais. Homens de teatro foram presos e torturados. Alguns se exilaram. Outros abandonaram a profissão. Outros, premidos pela violência, abriram mão de suas posições e ambições literárias. Outros fizeram isso por dinheiro, mesmo. Outros ainda, pensando que estavam contribuindo para com o desenvolvimento histórico do drama e da cena, mais contribuíram para o fortalecimento dos que continuam agindo em favor do congelamento dessa história nas mãos das classes possuidoras⁹⁶.

É preciso sublinhar esses paradoxos, pois, infelizmente, enquanto muitos foram presos, torturados e exilados, com centenas de textos e encenações censurados e proibidos, uns se beneficiaram daquela conjuntura, como pessoas do teatro “comercial” e “empresarial”, e outros tiveram que desistir de seus projetos.

A historiadora Kátia Paranhos discute as diferentes nuances que atingiram o “campo da cultura” e o teatro no pós-64, quando um número considerável de artistas se voltou para a “indústria cultural”, deixando em segundo plano a resistência política, no entanto, em contrapartida, outros se reorganizavam, buscando “novos caminhos”.

⁹⁴ MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, op. cit., p.149-150.

⁹⁵ “Conformando o período de maior repressão imposta pela ditadura com estrito controle sobre a imprensa, as diversões públicas, o mercado editorial, bem como exercendo pressão preventiva sobre órgãos e associações que pudessem viabilizar debates, o estudo ou propiciar a troca de opiniões – incluindo e, especialmente, as universidades – os anos mediados entre 1969 e 1974 evidenciaram-se como um tempo de fraturas.” Ibidem, p. 170.

⁹⁶ ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves, PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 33.

Assim, pensando no campo da cultura, particularmente no teatro pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam novos caminhos. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda articulados à igreja. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montadas na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”, lembrando aqui o termo de Silvana Garcia⁹⁷.

O movimento dos artistas em direção à “indústria cultural” era bastante criticado pelos pares. Muitos não compreendiam como determinadas pessoas “deixaram” certos lugares, optando por atuar “profissionalmente” no cinema e na televisão⁹⁸, que recebeu, por exemplo, Dias Gomez, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros que passaram a trabalhar para a Rede Globo de Televisão. Kátia Paranhos mostra como muitos artistas criaram possibilidades para além do exílio, forjando um cenário diferente, em que participavam das lutas sociais.

Além disso, surgiram inúmeros grupos teatrais, particularmente, em locais periféricos, que se multiplicaram nas décadas de 1970, 1980 e 1990, chegando aos nossos dias, os quais foram responsáveis por “outras linguagens na cena teatral brasileira”. O movimento, composto por esses grupos, buscava se aproximar da sociedade, se propondo a atuar em lugares periféricos, às vezes de forma itinerante, noutras em locais não convencionais como sindicatos, associações, igrejas etc. Propunham um fazer teatral que agregasse, abraçasse e colocasse em cena outras pessoas, novos personagens, sem acesso, por estarem à margem do teatro, da cultura e até da sociedade.

A ideia de trabalhar, produzir, criar e se organizar em grupos foi predominante naquela época. Apesar da diferença das propostas teatrais e das condições, entendo que

⁹⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira*. In: CARREIRA, André; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (orgs.). *Estudos teatrais: GT História das artes do espetáculo*, op. cit., p. 99-100.

⁹⁸ Um pouco mais sobre o lugar da TV no campo cultural: “A televisão apareceria como a grande proprietária de bordel, prostituindo o mercado de trabalho, incentivando, nos vacilantes, a ambição a um *status* de piscinas e fotos em capas de revista, apontando o caminho fácil do alto salário, do *sucesso* e da acomodação para muitos que até então vinham se arriscando nas concentrações e assembleias, vinham assinando os manifestos, vinham, enfim, tentando uma reação ainda que apenas emocional à ação do Poder. Das frustrações e do medo nasceriam as relações entre o Teatro e o Sistema, na década de 70.” PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 92.

Luís Antonio, ao criar o grupo Pão & Circo, estava se alinhando à essa perspectiva de grupo, de trabalho coletivo. Há que se pontuar que a escolha pelo grupo marcava uma posição, explicitando uma concepção política. Na Apresentação de *História, política e teatro*, Kátia Paranhos destaca a importância de percebermos que as manifestações culturais e seus vestígios são portadores e “produtores” de “sentidos políticos”.

Por sinal, ao relacionarmos as manifestações artísticas e o campo social, não podemos nos esquecer das formas escritas como produtoras também de sentidos políticos. Lloyd S. Kramer, que dedica um capítulo à obra de Dominick LaCapra e de Hayden White, argumenta que em geral os historiadores se preocupavam apenas com o objeto de seu estudo, não dando atenção à narrativa histórica em si, como se o discurso do historiador fosse tão objetivo quanto a linguagem matemática. Ocorre que o modo mesmo de narrar um fato ou período histórico também pode se tornar objeto de estudo e revelar o modo de apreensão da realidade daquele que o faz. Essa preocupação parte do pressuposto de que a narrativa histórica não é simplesmente reprodução do real. Por exemplo, o historiador ele obras, períodos, artistas para serem estudados, deixando outros “fora” de sua história. Narra os fatos obedecendo a uma lógica que ele mesmo determina como a mais apropriada. Além disso, o estilo de narração do historiador também revela suas escolhas e, por isso, não pode ser um discurso objetivo, mero reflexo da realidade vista como ela é em si mesma⁹⁹.

Naquele momento e hoje discute-se o que é o político engajado, de resistência ou não, nos fazendo (re)pensar essas noções, principalmente, a de política. Segundo Adalberto Paranhos, historiador e cientista social,

Política normalmente é identificada a todo um repertório de golpes baixos. Nela prevaleceria o jogo sujo dos interesses particulares e egoísticos, a atração irresistível pelo poder, que funcionariam muitas vezes como o passaporte para a entrada no mundo privilegiado dos ricos e no círculo estreito das pessoas de grande projeção. A demagogia seria, em geral, a sua senha¹⁰⁰.

No trecho acima, de *Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder*, o autor mostra porque é comum que as pessoas relacionem política a algo negativo, distante do dia a dia e sempre institucionalizado, entretanto, a conceituação de que a política perpassa todo o nosso cotidiano e as nossas relações não é algo simples, nem mesmo entre os pesquisadores do tema.

⁹⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Apresentação. In. PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 11.

¹⁰⁰ PARANHOS, Adalberto. *Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder*. In. MARCELLINO, Nelson C. *Introdução às ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998, p. 51.

Estou entre aqueles que entendem que somos todos, conscientemente ou não, seres políticos, enquanto seres sociais que estabelecem entre si relações de poder na sociedade. Nesse sentido o que me interessa, sobretudo, é resgatar uma dimensão, comumente perdida, do conceito de política como espaço de criação individual e coletiva, múltiplo, contraditório, conflituoso, aberto, no cotidiano da existência humana, à expressão dos mais diferentes desejos e interesses¹⁰¹.

Nesta tese, entende-se ser de suma importância olhar a organização e a criação artística dos grupos teatrais de uma forma política, que pode ser considerada como “espaço de criação individual e coletiva”. Em “História, política e teatro em três atos”, Paranhos enfatiza a ideia de que política e teatro possuem íntimas relações.

Como água do mesmo pote, política e teatro estão historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inexplicavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não¹⁰².

Nesse sentido, quando Luís Antonio Martinez Corrêa e tantos outros artistas brasileiros decidiram fundar seus grupos teatrais, a escolha por esse modo de produção e organização artística evidenciava uma concepção e uma posição política, que expressava as relações sociais que gostariam de estabelecer, as quais iam muito além das discussões simplistas que classificavam o que era ou não um grupo ou uma peça de esquerda, engajada, politizada etc. Continua fundamental pensar que o “mundo da política” pertence a todos nós, que a todo momento estamos fazendo escolhas e tomando posições políticas, até quando achamos que não. Partilho da ideia de Adalberto Paranhos sobre a “necessidade de ampliar a escala de observação desses fenômenos e incorporar à reflexão outras maneiras de ver o fazer político e o fazer teatral”¹⁰³.

A atriz, Marieta Severo, que participou de algumas montagens do grupo Pão & Circo, no Rio de Janeiro, comenta que sua “geração” tinha um “fascínio pelo trabalho em grupo”, “fruto” das criações artísticas desenvolvidas por coletivos como o Teatro de

¹⁰¹ PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In. MARCELLINO, Nelson C. *Introdução às ciências sociais*, op. cit., p. 52-53.

¹⁰² PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In. PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*, op. cit., p. 35.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 36.

Arena e o Teatro Oficina. Foram essas influências e tendências políticas, sociais e culturais que levaram o diretor Luís Antonio Martinez Corrêa a criar um grupo teatral.

É a época, é o que te digo, ele mesmo vinha do quê?! Do Oficina, do Arena, eram as coisas, ele como irmão mais novo do Zé Celso criou o grupo dele, o Pão & Circo, que nem o irmão dele tinha o Oficina. Essa matriz da convivência, da divisão de tarefas, de todo mundo participar de tudo, do grupo mesmo, funcionamento de grupo, de acreditar que o melhor celeiro é o grupo, isso era absoluto, o que dominava a época, era a coisa mais importante¹⁰⁴.

Além do Oficina e do Arena, considero que esse modo de trabalhar acompanhou Luís Antonio desde a formação inicial, em Araraquara, com sua participação no grupo teatral Os Diletantes, entre 1964 e 1966, e no Grupo de Teatro dos Universitários de Araraquara, nas funções de diretor, ator, cenógrafo, de 1968 a 1971.

“BRECHT NASCEU EM ARARAQUARA”: LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E SUAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS

O Luís foi uma das grandes figuras da produção artística da cidade e que foi talvez o principal diretor que Araraquara teve, que o Brasil teve também na nossa geração, na segunda parte do século XX, ele é o maior de todos, não tivemos algo que se compare na minha opinião e o trabalho que ele fez é um trabalho proletário, que ele fazia questão de fazer um trabalho como feito de improviso, apesar de todo ensaio que a gente fazia, e pobre, sem materiais, sem fantasias, sem cenários elaborados, ele era bastante criativo, nesse sentido achava que teatro tinha que ser algo popular, não acreditava no teatro do grande edifício, ele como representante de uma arte revolucionária e inovadora procurava fazer coisas que todo mundo pudesse entender. Sempre admirei ele, tinha amizade muito boa com ele, a gente era muito amigo, saía junto, conversar, falar de projetos, peças, ele era um homem de realizações, de tentar, o Luís era fascinante, chamava atenção, ele adorava Bob Dylan, gostava dos Rolling Stones, ele não era facilmente enquadrável, não era um cara que dava para enquadrar, não havia o que você pudesse rotular ele, ele tem uma arte muito importante, o trabalho dele mais significativo que ficou foi a *Ópera do malandro*, e outras coisas que ele fez em São Paulo e no Rio de Janeiro e que deram a ele uma projeção, o trabalho que ele fez aqui em Araraquara é muito importante, mas perdeu-se nas noites do tempo¹⁰⁵.

Na entrevista com Maria Helena, irmã mais velha de Luís Antonio, ela mencionou que Saraka Barreto (camareira, costureira, atriz do Pão & Circo e grande amiga da família Martinez) gostava de brincar, falando que “Brecht nasceu em Araraquara”, que “ele

¹⁰⁴ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2018.

¹⁰⁵ BRANDÃO, Maximiliano (Max). Entrevista concedida à autora. Araraquara, 27 de junho de 2019.

renasceu em Araraquara, na personagem do Luís”¹⁰⁶. É certo que o teatrólogo brasileiro estabeleceu uma forte ligação, ao longo de sua carreira, com o dramaturgo e teórico alemão.

Luís Antonio cresceu num ambiente familiar que propiciou e aguçou sua sensibilidade artística desde muito cedo. As irmãs Maria Helena e Lala (Maria do Rosário) comentam que o pai (professor) sempre incentivava a leitura, comprava livros, assinava revistas nacionais e internacionais, dos mais variados assuntos, além disso, ele tinha uma forte ligação com cinema, gostava de projetar filmes pelas ruas de Araraquara, de registrar todos os acontecimentos da cidade, segundo Lala, “essa paixão pelo cinema contaminou todo mundo”¹⁰⁷.

Ainda criança, Luís Antonio já estava rodeado de livros e peças teatrais e se aventurava em leituras noutros idiomas, mesmo sem o domínio da língua. Seu teatrinho acontecia no quintal da casa dos Martinez, com os irmãos, os primos, as sobrinhas e amigos, quando criava enredos mirabolantes repletos de peripécias. Como escreveram Danielle Aquino e Manoela Marques, na biografia *Luís, um malandro burguês*, ele estava sempre aprontando algo, suas peraltices também contribuíram para estimular seu lado curioso, criativo, artístico, cômico, que desde a adolescência tinha grande paixão pelo teatro.

Luís Antonio sempre destacou que a irmã, Anna Maria Martinez Corrêa, teve um papel fundamental em sua formação intelectual e artística. Numa crítica sobre a primeira parte do *Theatro Musical Brasileiro*, do Jornal do Brasil, em 1985, aborda-se a ligação de Luís Antonio com a irmã historiadora.

Luís Antonio acha que “esse é o meu caminho”, enraizado muito mais nos contatos com sua irmã, a historiadora Ana Maria, do que nas influências do irmão Zé Celso Martinez Corrêa, o guru do Teatro Oficina. “Eu acho ótimo os esquetes modernos que estão aparecendo por aí, mas eles não precisavam de minha contribuição”, conclui Luís Antonio¹⁰⁸.

Em nossa entrevista, Anna Maria comenta que acompanhou a carreira do irmão e assistiu a vários de seus espetáculos, disse que “conversava sempre” sobre seus projetos, mas que a ligação teatral entre os dois aconteceu na infância de Luís Antonio, “comigo

¹⁰⁶ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 24 de fevereiro de 2015.

¹⁰⁷ CORRÊA, Maria do Rosário Martinez (Lala). Entrevista concedida à autora. São Paulo, 6 de setembro de 2018.

¹⁰⁸ JORNAL DO BRASIL. *Theatro Musical Brasileiro*. Mais jovem do que parece. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1985.

foi ele criança”¹⁰⁹. Antes de se tornar professora do curso de História da Unesp, no campus de Assis, Anna Maria Martinez Corrêa atuou em escolas de Araraquara, criando com seus alunos um grupo de teatro amador chamado Os Diletantes, percebendo o interesse de Luís Antonio, ela o integrou ao grupo: “ele acompanhou todo o meu trabalho, sempre me acompanhou”¹¹⁰.

Daniele Aquino e Manoela Marques investigaram mais detidamente a iniciação de Luís Antonio com Anna Maria, relatando sobre os espetáculos, as várias cenas dele, dentro e fora dos palcos, histórias engraçadas, que a irmã também relembra em nossa entrevista¹¹¹. Porém, nada melhor do que ler o próprio Luís contando sobre sua iniciação no teatro e as peripécias.

Primeiro trabalho: O lobo mal do chapeuzinho vermelho em Araraquara de 1958. Fiz um puta sucesso! Fiquei até com o apelido de Lobão! Fiz muito teatro no quintal de minha casa. Provoquei até um incêndio num pano de boca! Tempos depois, em 64 eu fazia um escravo na “Megera domada” do bardo Shakespeare. Fazia também um alfaiate que entrava mudo e saía calado até que um dia minha calça caiu e eu quase tive um troço! Mas veio um negócio do chão, de baixo para cima, me deu um Boeing pra cima e eu e o Petrucchio ficamos curtindo um tempão em cena. Antes odiava representar depois desse dia passei a amar. Depois fiz um esfomeado que devorava um sanduíche em alguns segundos em “O santo milagroso” de Laura Muniz, depois um jornalista maluco e um ministro caindo aos pedaços em “Caiu o ministério” de França Junior. Tudo isso em Araraquara no Teatro do Colégio¹¹².

Anna Maria comenta: “com esse grupo nós fizemos várias peças e eu queria que os meus alunos conhecessem outros autores, fizessem outras leituras”. Assim, esse objetivo da irmã, despertou o interesse de Luís Antonio por diferentes autores e obras esquecidas ou pouco conhecidas, bem como pelos grandes nomes da dramaturgia, como Maiakovski e Shakespeare, que se tornaram paixões e referências imprescindíveis para o diretor. Segundo ela, Luís Antonio ajudava e acompanhava tudo, “tanto a procura de texto, como de leitura, como de imaginação e composição do texto”.

A gente queria muito fazer pesquisa e uma das funções do teatro amador é cavoucar, procurar. Nós tivemos uma fase de muito trabalho, onde procurar esses textos? Uma fase de muitas tentativas de organização de

¹⁰⁹ CORRÊA, Anna Maria Martinez. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 6 de setembro de 2018.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cf. AQUINO, Danielle; MARQUES, Manoela. *Luís, um malandro burguês*, op. cit., p. 25-28.

¹¹² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*. 1975. CEDOC/Funarte – Arquivo MC.

teatro, de achar esses textos e remontar e ele ajudou muito nisso, a procurar os diretores da época¹¹³.

O gosto pela pesquisa foi um dos legados de Anna Maria na formação de Luís Antonio. Ela recorda de como ele ficou encantado, aos 14 anos, ao conhecer a obra de Maiakovski. Relata que, procurando novos autores para os alunos, comprou um livro do dramaturgo russo com poemas e peças teatrais em francês, então, fez uma “primeira tradução, muito básica, e o irmão leu e ficou alucinado com o *Percevejo*”¹¹⁴, peça que tentaria montar na década de 1970 com seu grupo Pão & Circo, mas que só chegaria aos palcos em 1981. Anna Maria pondera que Luís não tinha interesse pelo teatro amador, porque ele “queria profissionalizar-se mesmo” e “queria ver textos que não foram levados em cena”¹¹⁵, duas coisas que não demorou muito a fazer, como veremos ao longo desta tese.

Em meio às anotações do Caderno “Casamento S. Paulo - Nancy”, de 1973, me deparo com o curriculum de Luís Antonio, elaborado por ele. Estudando o material, ficou claro que Luís tinha uma trajetória significativa, com apenas vinte e dois anos, e que boa parte dessas experiências teatrais foram vividas em sua cidade natal, Araraquara. Gostaria de me deter um pouco em alguns pontos do curriculum, que ajudam a compreender a formação inicial do diretor.

A primeira experiência teatral acontece em 1964, Luís Antonio tinha catorze anos e era ator da peça *The Taming of the Shrew* (A megera domada), de William Shakespeare, com o grupo de teatro Os Diletantes, criado pela irmã, com quem trabalha até 1966. Neste ano faz a “assistência de direção” em dois espetáculos: *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gill, com Os Diletantes; e *Quatro num quarto*, de Valentin Kataiev, com o Teatro Oficina, iniciando um diálogo com outro irmão, também artista de teatro, José Celso Martinez Corrêa¹¹⁶.

No currículo é visível que o envolvimento com o teatro fica cada vez mais intenso, com inúmeras participações em festivais e os primeiros prêmios; a realização de cursos de “técnica e iniciação teatral”, “dicção e voz” entre outros; e a organização de cursos de “História do teatro”¹¹⁷. Em 1967, Luís Antonio funda seu primeiro grupo teatral, o TECO

¹¹³ CORRÊA, Anna Maria Martinez. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno Casamento S. Paulo – Nancy*, 1973. CEDOC/ Funarte – Arquivo MC.

¹¹⁷ Ibidem.

- Teatro de Colégio, no Instituto de Educação Bento de Abreu – IEBA, e realiza a primeira direção teatral. Nesse momento, inicia sua viagem pelo universo de Bertolt Brecht (1898-1956), encenando várias peças e realizando uma “série de seminários sobre a vida e a obra de Brecht”, que se estenderiam até 1971¹¹⁸.

Esse mergulho na obra do dramaturgo alemão vai ao encontro dos estudos que vinha realizando, suas primeiras traduções, como veremos no Caderno de estudo sobre Brecht, analisado na Cena II. Em 1968, Luís Antonio funda o grupo TUA - Teatro dos Universitários de Araraquara, na “Faculdade FCLA” - Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, onde dirigiu espetáculos e produziu cenários e figurinos. De acordo com familiares, amigos e colegas de profissão, Bertold Brecht, o icônico dramaturgo, um dos grandes nomes do teatro mundial, teve grande importância para Luís Antonio, impactando fortemente sua trajetória profissional. Em Araraquara, Luís Antonio começa a se dedicar ao estudo da língua alemã a fim de traduzir e levar para os palcos vários de seus textos, na segunda metade da década de 1960. Num dos cadernos sobre *Titus Andronicus*, o diretor escreve, “a partir de 67 fiz 7 de suas peças, traduzi umas 9, me casei com ele. Não que eu seja seu dono, mas ele esteve e ainda está dentro de mim”¹¹⁹ - palavras que mostram o fascínio que tinha pela obra de Brecht.

Entre as peças traduzidas e encenadas, sobressai-se *O casamento do pequeno burguês*. O texto tem um elemento desafiador, provocador, que levou o diretor a retomá-la, algo que lhe rendeu os primeiros olhares da crítica e da “classe” teatral, em 1972, com o trabalho do grupo Pão & Circo, no porão do Teatro Oficina. Em entrevista concedida a Marcia Sauchella para a revista *O Bondinho*, Luís Antonio comenta as primeiras experimentações cênicas com a obra do dramaturgo alemão e sobre o *Casamento*. Diz que o processo foi longo, com idas e vindas até o espetáculo de 1972; relata as dificuldades encontradas e as mudanças no modo de ler e de explorar Brecht.

A história do *Casamento do pequeno burguês* é bem antiga, sabe? Essa peça o Brecht fez quando tinha 21 anos, a idade da gente, então é um negócio imaturo, inacabado, imperfeito mas acontece que é um negócio muito forte, forte paca. Então, o primeiro contato que eu tive com a peça foi em 1968; naquela época incrível, eu morava em Araraquara. Então tinha um grupo de teatro estudantil na Faculdade de Filosofia; em 67 a gente tinha proposto a formar um grupo de teatro lá; e começou também a fazer um estudo de Brecht. Esse estudo demorou, foi de 67 até 71. Cada um de nós fez uma peça dele [...] Então, em 68 a gente descobriu

¹¹⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno Casamento S. Paulo – Nancy*, op. cit.

¹¹⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno sobre Titus Andronicus*. Rio de Janeiro, 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo Martinez Corrêa.

ele mesmo, a gente descobriu com o *Casamento*, um negócio que não tem nada a ver com o teatro dele, super diferente; e a gente fez essa peça lá, no Diretório Acadêmico. A gente pegava uns bancos, punha uns tablados em cima e fazia a peça lá; catava roupa de casa fazia o cenário de papel mesmo, sabe, e era tudo entre as discussões do movimento estudantil, aquele rolo todo, parava a discussão a gente subia e fazia a peça, aí parava a peça, brigava com todo mundo. Então, essa peça ficou um negócio bacana porque a gente começou a ver um Brecht mais livre, mais solto; nada preso a este lado... culturalista do Brecht. E aí a gente sofreu a revolução dele. Pegava e ia representar a peça em outros lugares, viajava de carona, levava os cenários debaixo do braço. Foi assim que a gente foi pra São Carlos, no festival de teatro que teve lá. Foi um negócio: vaiaram a gente o tempo todo, e a gente ganhou os prêmios. Eu ganhei o de diretor, umas meninas ganharam de atriz, o espetáculo ganhou também. Aí fomos pra segunda fase do festival que era em Rio Claro. [...] Bom, a gente chegou lá e a polícia prendeu todo mundo, a gente foi parar na delegacia, porque é o seguinte, né, o nosso grupo num tava legalizado; não tava burocratizado. A gente fazia o que queria mesmo. [...] Falaram assim: vocês fazem a peça outro dia só para os membros do júri. Então nós fomos embora e voltamos na semana seguinte pra apresentar a peça de novo. Agora essa peça precisa muito de público, entende, precisa paca de público; e só poderia assistir o júri. E o júri era uma pessoa só. A Renata Pallotini. Então, assim que a acabou a peça, chegaram e disseram: olha a peça tá proibida. A gente tava tesudíssimo, sabe, pra continuar, queria fazer mais vezes, a gente tinha feito três vezes só; e queríamos fazer mais, porque o trabalho tava muito bacana. E a gente se sentiu pam! Castrado. Então, a gente tava com essa peça mas ficou uma insatisfação incrível¹²⁰.

A entrevista de Luís Antonio é extensa e, de certo modo, pode ser vista como o relato da sua iniciação no teatro, em que explicita suas concepções sobre o fazer teatral, a relação que objetivava construir com o público e as questões desafiantes do contexto histórico-social no qual vivia. No trecho selecionado acima, fica evidente o envolvimento, o entusiasmo e o encantamento do diretor pela obra e pelas concepções teatrais do alemão, as quais o acompanhariam em sua trajetória de criação teatral, como destacado nas falas de seus parceiros, em diferentes momentos. Por exemplo, a professora e atriz Annabel Cerviño Albernaz, que foi aluna de Luís Antonio na CAL¹²¹, tendo participado da

¹²⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 341-342.

¹²¹ Casa das Artes de Laranjeiras, fundada no Rio de Janeiro, em 1982, pelo diretor teatral Eric Nielsen, a atriz Alice Reis e pelo músico e diretor musical, Gustavo Ariani. Desde o início, contou com o apoio do professor e crítico teatral Yan Michalski e do ator e diretor Sergio Britto, na criação de cursos livres e de formação profissional de ator, ministrados por importantes nomes do teatro, do cinema e da televisão. De 1983 a 1987, Luís Antonio trabalhou na instituição, oferecendo cursos livres e o curso profissionalizante. Atualmente, a CAL é uma importante instituição de ensino, com a Faculdade de Artes Cênicas, o curso de Bacharelado em Teatro e o programa de Pós-graduação, além de cursos livres sobre diferentes temáticas e voltados para um público de diferentes idades.

pesquisa e da montagem dos espetáculos *Theatro Musical Brasileiro I* (1985) e *II* (1987), comenta:

Eu diria que Brecht foi o grande encontro de Luís Antônio com as coordenadas teóricas fundamentais de sua concepção da cena. [...] A ausência de "interioridade psicológica" no método brechtiniano, a sua concepção de montagem, de personagem, texto, encenação são referências fundamentais, a meu ver, no teatro de Luís Antônio¹²².

Desse modo, passei a observar e a buscar indícios do encontro de Luís com Brecht na formação do diretor brasileiro. Durante a pesquisa, frequentei a cidade de Araraquara e conversei com algumas pessoas (Jair Alves, Max Brandão, Valdir Brandão, Beto Haddad, entre outros), que conviveram e participaram das experiências cênicas e dos estudos sobre Brecht desenvolvidos por Luís Antonio, as quais me relataram sobre a importância desse encontro na formação do diretor. Ao se mudar para São Paulo e começar a fase “profissional”¹²³, Luís Antonio foi lapidando, alargando e diversificando suas concepções de teatro. Ele já era um artista com uma bagagem constituída em sua cidade natal, como destaca o escritor Max Brandão, um dos atores dos espetáculos de Luís, em Araraquara.

Ele se formou e se completou aqui, quando ele saiu daqui, saiu de cabeça feita, ele era um cara de cabeça feita, pronto, era um sujeito com grande capacidade espiritual, mental e intelectual, não havia o que mais aprender com outras pessoas, ele saiu daqui, já saiu grande, não, talvez, em projeção ou produção, mas ele tinha uma capacidade muito grande de fazer teatro de qualidade, atualizado pra época; se ele tivesse vivo, estaria atualizado com essa época também porque ele era um cara que acompanhava tudo, sem dúvidas nenhuma, eu acho que ele já saiu daqui adulto, esteticamente formado, aqui no nosso ambiente¹²⁴.

Jair Antônio Alves, ator, dramaturgo, fundador da Cooperativa Paulista de Teatro¹²⁵, que à época morava em Araraquara, destaca que o ambiente intelectual da cidade, muito contribuiu na formação artística de Luís Antonio.

Você tem que levar em consideração o quadro de professores da Faculdade de Filosofia do período, era o mais extraordinário, Jorge

¹²² ALBERNAZ, Annabel Cerviño. Depoimento escrito concedido à autora. Rio de Janeiro, 24 de junho de 2020.

¹²³ Pode soar meio estranho ou antiquado, mas é o termo utilizado por Luís Antonio em seu currículo.

¹²⁴ BRANDÃO, Maximiliano (Max). Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹²⁵ Luís Antonio produziu a temporada de 1983 de *O percevejo* no Sesc Pompéia, com a Cooperativa Paulista de Teatro.

Sena¹²⁶, Adolfo Vitor Casais Monteiro¹²⁷, Dante Moreira Leite¹²⁸, Jorge Cury¹²⁹, Heleieth Saffioti¹³⁰, é, assim, a nata da intelectualidade da década de 1960, os caras iam e trocavam ideia com ele¹³¹.

Os intelectuais citados por Jair Alves compunham o quadro docente da Faculdade de Filosofia e Letras de Araraquara, entre as décadas de 1960 e 1970. Luís Antonio Martinez Corrêa nunca chegou a ser discente da instituição, mas foi naquele ambiente efervescente, que tanto o atraía, que ele encontrou seus parceiros de cena e onde criaram o grupo TUA.

Eduardo Fernando Montagnari, professor, ator, dramaturgo, diretor, grande amigo e parceiro de criação nos tempos de Araraquara, confirma a aproximação de Luís Antonio com os professores e o ambiente universitário. Segundo ele, diante da escassez de publicações brasileiras, o diretor buscava ajuda para seus estudos e traduções de Brecht: “nesses anos iniciais de 67, 68, do início da nossa atividade teatral havia algumas publicações da Civilização Brasileira do Brecht, como *Exceção e a regra* e tinha o primeiro livro teórico sobre o Brecht que foi escrito pelo Maciel”¹³². Trata-se de *Teatro dialético*¹³³, publicado em 1967, numa série de ensaios escritos por Brecht sobre assuntos teóricos diversos e algumas peças. Não sei se Luís Antonio leu a obra em questão, mas em seu acervo há uma edição portuguesa de *Estudos sobre Brecht*¹³⁴, sobre a qual se debruçou detidamente na época de Araraquara, com vários textos do livro organizados por Maciel.

¹²⁶ Escritor português exilado no Brasil, trabalhou na UNESP de Assis e depois em Araraquara, de 1961 a 1965.

¹²⁷ Poeta, crítico, romancista português. Exilou-se no Brasil a partir de 1954, trabalhando em diversas universidades brasileiras como professor de literatura portuguesa, até se fixar na Universidade Estadual Paulista – UNESP, de Araraquara, em 1962.

¹²⁸ Filósofo reconhecido como um dos “pioneiros da psicologia social”. Trabalhou desde o final da década de 1950 até 1971, em Araraquara, SP.

¹²⁹ Professor de literatura portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara.

¹³⁰ Professora emérita da Unesp/Araraquara, trabalhou na PUC/SP, é cientista social e militante feminista reconhecida pelos seus estudos sobre “violência de gênero”.

¹³¹ ALVES, Jair Antônio. *Entrevista concedida à autora*. Araraquara, 29 de junho de 2019.

¹³² MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Mês Luís Antonio: 70 anos*. Entrevista concedida à Jair Alves, Pablo Palumbo e Cássia Abadia da Silva, em 4 de junho de 2020. A entrevista compõe a série de vídeos do “Mês Luís Antonio, que celebra o que seria o aniversário de número 70 do teatrólogo”. Partes da entrevista disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbSw0H8jBH0&t=1s;https://youtu.be/xuQqIRih4A8> Acesso em: 23/11/21.

¹³³ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹³⁴ BERTOLT, Brecht. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Portugal: Portugália Ed., 1957. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

Luís Antonio comenta na entrevista concedida para *O Bondinho*, que a primeira obra de Brecht que encenou foi *Terror e miséria no Terceiro Reich*¹³⁵, em 1967, a qual, de acordo com Eduardo Fernando Montagnari, contou com a colaboração da professora Fanny Tabac¹³⁶, no processo de montagem. A encenação de *Terror e miséria* é a primeira experiência de Luís Antonio na direção e, como ele diz, o resultado “foi aquele negócio ortodoxo, superficial, rígido, o Brecht um santo, a gente fazia todo um ritual para começar os ensaios, lia, se embanava inteirinho, não entendia nada, sabe, com 17 anos”¹³⁷. Além da imaturidade e da inexperiência cênica, a obra apresenta certa complexidade: composta por dezenas de personagens, distribuídas nas 24 histórias sobre a difícil experiência de (sobre)viver no Terceiro Reich.

Zezé Brandão, outro grande amigo de Luís Antonio, lembra que foi numa das sessões da referida peça que o conheceu,

[...] vi uma montagem um tantinho tosca de “Terror e Miséria do III Reich”, do Brecht, mas, na época, nem vi defeitos: só fiquei fascinado com as músicas [...]. E com o próprio Luís, que tinha um papel em um dos “sketches” da peça. Provavelmente por conhecer mais Brecht do que o resto do elenco – talvez por influência do irmão Zé Celso – ele interpretava de um jeito diferente, com um misto de humor e ironia em meio àquele drama pesado, que certamente teria sido muito apreciado pelo próprio Brecht, o criador e defensor ferrenho de um processo conhecido como “distanciamento do ator” (algo como viver o personagem e ao mesmo tempo manter uma aguda observação crítica sobre ele)¹³⁸.

Destaco o olhar de Brandão para o ator Luís Antonio, com uma atuação que mostrava certo domínio dos preceitos brechetianos da interpretação. É interessante notar a presença de elementos que se tornam comuns, caracterizando a cena de Martínez, como a música, sempre bem colocada e explorada, e o “misto de humor e ironia”, muito observado e ressaltado pela crítica teatral.

Zezé Brandão acaba se reunindo ao grupo de Luís, passando a “frequentar a casa dele na Rua Itália”, local em que se encontravam “à noite para trocar ideias e pesquisar textos de Brecht, que acrescentaríamos à montagem original”. Os ajustes feitos em *Terror e miséria no Terceiro Reich* causaram reações na cidade.

¹³⁵ BRECHT, Bertolt. *Terror e miséria no Terceiro Reich*. In. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, v. 5, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 181-287.

¹³⁶ Conhecida por sua atuação enquanto feminista, socióloga e ativista política, foi professora da Faculdade de Filosofia e Letras de Araraquara, entre 1967 e 1970.

¹³⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 341.

¹³⁸ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora. Araraquara, 2 de março de 2020.

Essa, digamos, remontagem de “Terror e Miséria” fez um certo “barulho” na cidade, inclusive causando uma ordem de prisão para todo o grupo, levado à delegacia e acusado de “agitação comunista” por estar colando cartazes da peça nos postes da rua principal. O alegado “comunismo” decorria do fato de que a única imagem nos tais cartazes era a suástica nazista – mudam os tempos, mas a ignorância segue inalterada!¹³⁹

Para além dos cartazes e da acusação de “agitação comunista”, a encenação de *Terror e miséria* contava com outros aspectos considerados provocativos para certos setores da sociedade, por exemplo, a música inserida na cena final, como destaca Montagnari,

[...] o Luís gostava muito de fazer paródia e a que ele fez pra gente finalizar o *Terror e miséria* era uma letra que ele fez com *Bella Ciao*, olha a gente conhecia *Bella Ciao* na época, não era muito comum não, isso se deve a alguns discos que ele trouxe do Zé Celso e aí ele fez uma letra em cima da canção né, de *Bella Ciao*, ah e a letra era o seguinte, vai ficar registrado aqui: Oh companheiros é só pensar que a gente vê que já tá na hora de gritar, ditadura porra chega, essa merda tem que acabar, era bem legal viu¹⁴⁰.

As considerações de Montagnari fornecem indícios dos elementos que Luís Antonio buscava incorporar em suas cenas, neste caso, a música, a paródia de uma canção popular italiana, que ficou conhecida ao longo do século XX como um “grito” de resistência em prol da liberdade e em face a diferentes acontecimentos cerceadores, que em nosso caso era a ditadura militar.

As memórias sobre *Terror e miséria* são recheadas de experiências que marcaram o jovem diretor e os demais colegas de cena. Zezé Brandão relembra que eles foram convidados para participar de festival amador de Presidente Prudente e na viagem passaram por São Paulo e assistiram a uma das sessões de *O rei da vela*, “montagem histórica do Zé Celso”. Segundo Brandão, essas experiências foram muito importantes, “uma espécie de rito de passagem para a maioria de nós”, que os aproximava. Ele ainda destaca algo especial em relação ao diretor: “hoje, para mim, é muito claro que ali nasceu no Luís Antônio a certeza de que o teatro era sua vida”¹⁴¹ e “dali em diante a cabeça do Luís” se tornou “um poço sem fundo de projetos”.

Cada vez mais apaixonado pelo mundo do teatro, promovia “verdadeiros saraus de leituras de vários dramaturgos”, mas a “sua fascinação era Brecht – *Aquele que diz*

¹³⁹ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁰ MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Mês Luís Antonio: 70 anos*. Entrevista concedida à Jair Alves, Pablo Palumbo e Cássia Abadia da Silva, op. cit.

¹⁴¹ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

sim, aquele que diz não; O círculo de giz; Baal, A exceção e a regra; A ópera dos três vinténs, que anos depois ele montaria profissionalmente, numa parceria com Chico Buarque; *Mãe coragem*”¹⁴². Algumas delas, como *A exceção e a regra* e *Os Horácios e os Curiácios*, foram montadas em Araraquara. Foram muitas leituras e estudos até chegarem a um texto especial, que mudaria a vida do jovem diretor.

Até que chegou ao texto da juventude de BB, “O Casamento do Pequeno Burguês”, e o transformou em verdadeira obsessão: adaptou, cortou, escreveu e reescreveu até se dar por satisfeito e, precariamente, levá-lo à cena no anfiteatro da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araraquara¹⁴³.

Brandão comenta que teria “participado dos encontros, leituras e ensaios que desembocaram na peça”¹⁴⁴, mas como se mudou para São Paulo, não fez parte da produção de *O Casamento do pequeno burguês*, em Araraquara.

Quem acompanhou, participou e relata detalhes dessa experiência é Eduardo Montagnari. Segundo ele, *O casamento* foi o primeiro espetáculo montado pelo grupo TUA, em 1968, “aquele ano, terrível”¹⁴⁵. A tradução contou com a contribuição da professora Wilma Rodrigues, da cadeira de alemão da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, que teria feito uma leitura da peça com Luís Antonio, direto do alemão. A parceria resultou no texto usado na encenação, mas também em uma publicação posterior, como afirma Montagnari, “[...] o volume do *Casamento* da coleção completa do Brecht, que foi editado pela Paz e Terra, você vai ver que o Luís, nessa edição, aparece ao lado do nome da Wilma Rodrigues como tradutor do *Casamento*”¹⁴⁶.

A encenação de *O casamento do pequeno burguês*, tal como a de *Terror e miséria*, não foi vista com bons olhos por determinados setores da sociedade, sofrendo alguns reveses da censura. Um dos “muitos problemas” que tiveram, por exemplo, aconteceu numa viagem/apresentação em Rio Claro, em que a polícia fechou o teatro para que o público não assistisse à peça. Além disso, o elenco quase foi preso, pois “havia uma denúncia que a peça atentava contra personagens da República e a ordem, e a garantia da ordem, essas coisas né”¹⁴⁷.

¹⁴² BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Mês Luís Antonio: 70 anos*. Entrevista concedida à Jair Alves, Pablo Palumbo e Cássia Abadia da Silva, op. cit.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

Na entrevista *Mês Luís Antonio: 70 anos*, Montagnari comenta a montagem de *O Casamento*, em 1968, que nos ajuda a compreender alguns aspectos das outras encenações dessa peça realizadas pelo diretor e certas características da direção. Um desse pontos foi como Luís Antonio elaborou os figurinos para os diferentes personagens da peça, na opinião de Montagnari foi a “grande característica da montagem do Luís do *Casamento* lá, em Araraquara”. Os figurinos estabelecidos pelo diretor, “fora o noivo e a noiva, a mãe da noiva e o pai do noivo”, vestidos com roupas convencionais para a posição e ocasião, de certa forma, poderiam nos remeter ao contexto histórico e cultural da escrita da obra, “por exemplo, o padrinho ele tava de militar; a irmãzinha da noiva tava vestida com aquelas roupas folclóricas de grupos alemães; o moço, o amigo tava de sacristão e tinha coisas assim”¹⁴⁸.

Suas considerações nos dão indícios de como o diretor distribuía os personagens entre os atores e as atrizes e que essas escolhas se pautavam, em certas situações, pela noção de “atores-tipos”. Segundo Montagnari,

[...] eu não era a pessoa que ia fazer o noivo, eu não tinha físico pro noivo que o Luís queria, [...] o Luís era uma pessoa que montava os espetáculos e um elemento muito importante pra ele é o que os franceses chamam de *physique du rolê*, é o físico do ator, pra ele era importante que o ator tivesse a constituição que o texto, que o espetáculo, que a dramaturgia indicasse, né, e depois, ele queria alguém mais alemão pra fazer o noivo¹⁴⁹.

Essas informações revelam resquícios de uma concepção de espetáculo, de direção de cena e de atores presente na “virada do século XIX para o século XX no Brasil”, em que “as companhias eram formadas por atores especialistas em certos tipos de papéis rigidamente codificados pela faixa etária ou pela condição social”¹⁵⁰. Essa concepção de “prática teatral”, como ressalta Walter Lima Torres Neto, “no Brasil, ainda vigorava na primeira metade do século XX”¹⁵¹ e parece ter influenciado Luís Antonio Martinez Corrêa nas primeiras encenações.

Montagnari menciona a presença da música ao vivo nos espetáculos, em *O Casamento*, por exemplo, “além do violão do Vitor tinha a bateria já do Didinho”¹⁵². Esse

¹⁴⁸ MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Mês Luís Antonio: 70 anos*. Entrevista concedida à Jair Alves, Pablo Palumbo e Cássia Abadia da Silva, op. cit.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit., p. 31.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 89.

¹⁵² MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Mês Luís Antonio: 70 anos*. Entrevista concedida à Jair Alves, Pablo Palumbo e Cássia Abadia da Silva, op. cit.

é um elemento presente na reencenação da peça, algo muito explorado pelo diretor ao longo de sua trajetória. Luís Antonio aponta que as encenações realizadas em Araraquara “eram espetáculos que sempre tinha guitarra, distorção, bateria, piano”, concluindo, “tudo que eu fazia sempre tinha muito som”¹⁵³. Além disso, o entrevistado falou sobre o modo de dirigir de Martinez Corrêa, “não lembro que ele tivesse um método”, entretanto, “tinha um desenho de encenação, por mais rudimentar que fosse”, mas o que realmente “cobrava muito de quem trabalhava com ele” na montagem de “uma peça era saber o texto”¹⁵⁴. Esse olhar atento para o texto é uma das características que permaneceram na direção de Luís Antonio.

Beto Haddad, outro amigo do diretor, relembra a forma como ele, desde o início de sua carreira, buscava se relacionar com os colegas de cena, sua postura diante dos atores e atrizes e a maneira de dirigir.

O Luís era assim mais no trato, mais de amizade com as pessoas, ele criava um vínculo de amizade com as pessoas, ele não era muito exigente, ele falava mais ou menos o que ele queria e as pessoas iam fazendo, então ele respeitava muito o que as pessoas faziam, ele gostava muito de pegar os tipos, o Luís Antonio gostava muito de tipo, então, ele ia buscar as personagens, as coisas, ele via o tipo da pessoa ali e ia buscar aquela pessoa, meio Fellini, assim, que pega a imagem da pessoa, trabalhava com a imagem da pessoa, se bem que todo diretor deve fazer mais ou menos isso, mas, o Luís tinha muito isso¹⁵⁵.

Todas essas características, as experiências adquiridas nas produções teatrais e desenvolvidas com grupos de amadores, em Araraquara, contribuíram para formar o diretor, ator e tradutor Luís Antonio Martinez Corrêa, que ganharia grande projeção nacional e internacional na década de 1970.

SÃO PAULO: NOVOS PALCOS

Em 1970, Luís Antonio muda de Araraquara para São Paulo e, com isso, amplia sua atuação no universo do teatro. Como mencionado, a transferência se deu em decorrência de seu ingresso na universidade, entretanto, ele não se afastou muito de sua cidade, pois, na capital, foi morar com os amigos de Araraquara, Beto Haddad e Zezé Brandão. Em seu curriculum, Luís Antonio diz ir “todo fim de semana” para Araraquara, para continuar o “seminário da vida e obra de Brecht” e que fez “os cenários e figurinos

¹⁵³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ HADDAD, Beto. Entrevista concedida à autora. Araraquara, 28 de junho de 2019.

de *As desgraças de uma criancinha* de Martins Penna, com o TUA”¹⁵⁶, peça que retomaria e encenaria em 1983, no Rio de Janeiro. Nesse ano também “ingressa no Teatro Oficina de São Paulo” e “participa da fase de elaboração de *Gracias Señor*” que, segundo o diretor, “ainda nem tinha esse nome, em dezembro de 70”. Além disso, participa de reuniões com o Living Theatre, Teatro Oficina e grupo Lobo: “trabalhei com eles por um tempo curto. Foi uma porrada!”¹⁵⁷ Percebe-se, a partir desse momento, um estreitamento das relações de Luís Antonio com o Teatro Oficina, como ele enfatiza na entrevista do Bondinho, “fiquei excitado paca com o grupo, super embananado, bacana”¹⁵⁸.

Contudo, os primeiros anos em São Paulo não foram fáceis para o diretor, que enfrentou muitos problemas para “transar” seus projetos teatrais. O amigo Zezé Brandão se recorda de que ele não perdia nada do que acontecia nos palcos da cidade, porém, por um tempo, ele deixou de lado a prática teatral, de certo modo, para dedicar-se aos estudos universitários.

Aí houve um período em que, de certa maneira, Luís Antônio parecia estar se distanciando do teatro. Foi para São Paulo cursar Arquitetura em Mogi das Cruzes e, por mais ou menos um ano, era apenas um frequentador – extremamente crítico – de teatro. Alugamos, juntos, um apartamento na Praça Roosevelt e íamos ver tudo o que se passasse em cima de um palco¹⁵⁹.

Luís Antonio faz uma profunda imersão na vida cultural de São Paulo, além de assistir a espetáculos, acompanhava tudo que se passava nos cinemas, frequentava shows e bares, fazendo novas amizades e estreitando suas relações.

[...] porque eu cheguei aqui deslumbrado paca, né, em 70, eu vi 35 peças de teatro. Imagina ... eu vi tudo, eu vi tudo. Eu vi aquela peça que passou no TBC, o *Casamento coletivo*, uma aposta incrível! Eu não perdia nada. Queria levar aquele banho de cultura, pegar aquele toque de São Paulo que eu não tinha em Araraquara¹⁶⁰.

Todo esse banho cultural intensificou seu fascínio pela música e o distanciamento, a “pausa” em relação ao teatro “durou pouco”, assim, o curso de arquitetura foi gradualmente abandonado. O diretor se convenciu de que sua grande paixão era o teatro e que sua vida estava nos palcos, conforme relata Brandão.

¹⁵⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno Casamento S. Paulo – Nancy*, op. cit.

¹⁵⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁵⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 342.

¹⁵⁹ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

¹⁶⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 342.

Como quem não quer nada, Luís foi abandonando o curso (sem contar pros pais, é claro!) e com o dinheiro que o pai mandava para pagar a faculdade, que não pagava mais, comprava discos: de musicais da Broadway a MPB; de Mautner a Yoko Ono; de trilhas de filmes a Maria Bethânia, Gal, Mutantes, Luís Melodia; de Marlene Dietrich a óperas; de marchinhas de carnaval a Rolling Stones, Beatles, Lou Reed, Janis Joplin. Nada escapava ao faro musical de Luís Antônio. Tudo parecia inspirá-lo, instigá-lo, provocá-lo. Escrevia, anotava ideias, tudo muito difuso, aparentemente sem um propósito claro. Mas o teatro, ainda que naquele momento específico da vida dele parecesse ocupar algum espaço periférico em sua cabeça, visto à distância desses quase 50 anos que se passaram, estava em franca ebulição em sua vida. E prestes a explodir¹⁶¹.

Na década de 1980, quando ele começa a dedicar parte de seu tempo na elaboração de peças musicais, muitos questionaram de onde vinha tanto domínio e conhecimento, no entanto, sabemos que essa bagagem o acompanhava há muito tempo, sendo fundamental para o teatro realizado com o grupo Pão & Circo. A música, para além de efeito, de trilha sonora dos espetáculos, também era um referencial estético fundamental para o diretor, que o explorava em cena das mais variadas formas.

Antes dessa “franca ebulição” artística “explodir”, Luís Antonio estabelece relações e contatos fundamentais para a sua formação e para o seu trabalho, um deles foi com o dramaturgo Naum Alves de Souza, “conheci uma pessoa que eu AMO, Naum Alvez de Souza”¹⁶², que naquela época dava aulas de teatro na FAAP. Sempre que era questionado sobre suas referências, Luís Antonio apontava Naum como um dos que mais admirava no teatro brasileiro. Ele também se aproxima de atores e atrizes profissionais, com quem tenta realizar uma nova encenação de *O casamento do pequeno burguês*, mas o projeto não decola.

Em 71, o Oficina foi viajar pelo sertão eu continuei na faculdade. Quis montar “O casamento” com profissionais. Começamos a ensaiar. O produtor me expulsou, levei um pé na bunda! Não gosto de sofrer, mas esse pé na bunda foi um grande barato! Aprendi que essa gente não era a minha e nem esse esquema era para aquele momento¹⁶³.

A experiência lhe mostrou que seu caminho teatral era pautado por outras relações, com pessoas jovens assim como ele, em “franca ebulição”, que viam o teatro de outra perspectiva, que apostavam em outras formas de criação e organização, demonstrava

¹⁶¹ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

¹⁶² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁶³ *Ibidem*.

também que era necessário mais maturidade para enfrentar o dito “esquema” do teatro profissional, com todos os seus estrelismos e desafios.

Após a tentativa frustrada de reencenar a peça, Luís Antonio resolve trabalhar como professor de teatro num colégio particular; na entrevista para *O Bondinho* ele relata como foi essa experiência.

Depois disso... eu tava dando aula num colégio de São Paulo, o Brasil-Europa. Aula de teatro. [...] Tinha muita gente pra tomar aulas. Nós começamos os trabalhos com improvisações, jogos dramáticos, a gente lia uma historinha e eles improvisavam. Isto para que percebessem a diferença entre uma história lida e uma história representada. A gente começou a trabalhar em cima, depois dumas escadas enormes. Então eles tiraram todas as carteiras da classe, empilharam e começaram a construir coisas: um fez um castelo, outro fez uma muralha, cada um fez, enfim uma coisa. Na hora que eles tão no auge da criação, assim, a mulher chega e quase desmaia lá... Deu uns berros, foi aquele susto incrível de todo mundo, as meninas começaram a chorar. Porque o problema foi o seguinte: as meninas tinham ido entrevistar o Jô Soares pro jornalzinho da escola, e sabe como é, menina de 14, 15 anos, elas se pintaram, puseram salto alto, peruca, roupa comprida, aqueles negócios, e a mulher ficou louca. E tinha uma menina de bermuda, nossa, ela de olho arregalado: “Você está nua!” Aí ela acabou com tudo. Eles toparam continuar o trabalho fora da escola. Bom, metade do grupo teve que desistir porque a mulher fez uma campanha contra, falou com os pais. Aí sobraram uns gatos pingados, inclusive três sobrinhas minhas que também estudavam lá. A gente foi pro Oficina, lá embaixo, naquela salinha pequena, sabe? Cabe 20 pessoas lá, e a gente começou a fazer a experiência. A primeira: *Cipriano e Cha-ta-lan*¹⁶⁴.

Luís Antonio esboça seu primeiro espetáculo em São Paulo, com jovens e adolescentes, momento em que conhece Analu Prestes, que era amiga de Zezé Brandão e ambos participavam do curso, do grupo e das peças dirigidas por Naum Alves de Souza, diz o diretor: “conheci Analu, a onça maravilhosa, linda, fazendo a luz do trabalho mais lindo que já vi até hoje *Nero* e depois *Julia Pastrana*! Me apaixonei por ela”¹⁶⁵.

O encontro entre Luís Antonio e Analu foi amor à primeira vista, nascia uma amizade profunda, que resultaria na parceria artística fundamental para a criação do Pão & Circo e de tudo que o grupo fez, que ambos fundaram. Em nossa entrevista, Analu Prestes relembra de quando conheceu Luís Antonio, contando alguns detalhes do primeiro encontro e de como a relação foi se estreitando.

Eu conheci o Luís desde muito cedo, né? Ele foi meu parceiro desde os meus 18, 19 anos. [...] Zezé Brandão veio trabalhar com a gente, ele

¹⁶⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 343-344.

¹⁶⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op.cit.

entrou nessa fase, na casa do Naum e ele morava com o Luís Antonio, eles moravam na Consolação, no apartamento da Consolação. Aí o Zezé veio fazer *Nero*, a gente tava montando *Nero* e no dia da estreia, nessa montagem eu estava fazendo a luz, foi o único trabalho que eu não fiz como atriz e aí o Luís veio assistir à estreia e é nosso encontro inesquecível, porque eu tava na arquibancada, em cima, e aí entra uma pessoa que era a cara do John Lenon, era igual o John Lenon, com aquela barba, com um coletinho de tricô listradinho, que a mãe dele tinha feito e aí foi, assim, paixão à primeira vista, a gente se olhou e ali começou a nossa história, uma história de amor, uma história de paixão, de parceria, de tudo, porque eu fiquei lá no Naum, eu fiz *Nero* e aí a gente já começou a se relacionar, eu era muito amiga do Zezé, muito, muito amiga, comecei a frequentar o apartamento deles, a ficar mais amiga do Luís, aí a gente montou *Julia Pastrana*, a história de uma mulher barbada, eu fazia a mulher barbada e nessa montagem eu briguei com o Naum e sai do grupo e quando eu sai do grupo, eu fui parar na casa do Luís aos prantos, porque tinha saído do grupo, que era a minha família, eu só vivia com aquela gente¹⁶⁶.

Analu, Zezé Brandão e Luís Antonio se tornaram amigos inseparáveis, “aí virou meio um *Jules e Jim*¹⁶⁷, eu era apaixonada pelos dois, era um triângulo ali, depois que eu optei pelo Luís, entendeu?! Mas a gente viveu um período de triângulo ali, nós éramos muito apaixonados”¹⁶⁸. Então, quando ela rompe com o grupo do Naum, que daria origem ao Pod Minoga, em 1972, se une artisticamente com Luís e Brandão.

Apesar de ser muito jovem, Ana Lúcia Prestes Sales da Silva também colecionava experiências no campo do teatro e das artes plásticas, adquiridas com Naum Alves de Souza. Sílvia Fernandes, em *Grupos teatrais: anos 70*, escreve que o grupo Pod Minoga surgiu em 1966, quando Naum começa a ministrar um curso livre de artes voltado para crianças e adolescentes, na FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado¹⁶⁹. Analu começa a frequentar as aulas em 1967 e “logo trabalhando em grupo”, então, ela fala da formação inicial na FAAP, quando “a brincadeira era o centro de tudo e a gente brincava de fazer teatro e, com isso, começamos a desenvolver todo um processo de criação, que durou cinco anos, período que permaneci no grupo”. No curso nada era preestabelecido, “não tínhamos compromisso com nada e com ninguém a não ser ‘nós mesmo’. Era preciso deixar sair tudo, sem censura, pra poder alcançar uma linguagem nova”. A atriz lembra que o grupo fez poucas apresentações e que não se interessavam pelo “chamado

¹⁶⁶ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2020.

¹⁶⁷ *JULES e Jim*: uma mulher para dois. Direção e Roteiro de François Truffaut. Sedif Productions, França, 1962, (1h45’).

¹⁶⁸ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁶⁹ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 187.

profissionalismo”, porque naquele momento estava em jogo a “busca louca e fantástica e descompromissada”¹⁷⁰.

Em 1967, Analu e o grupo de Naum Alves de Souza montaram *Hamlet*, de William Shakespeare, e, em 1968, *O mercador de Veneza*, do mesmo autor, *Fausto*, de Goethe, e *Advento*, de Ray Bradbury. Essas montagens tinham uma “linguagem própria”, partindo “sempre do improvisado”, diz Analu, que confeccionava cenários e figurinos para os espetáculos¹⁷¹. No ano seguinte, o curso foi transferido “para uma garagem da Mansão do Alvares Penteado”, nesse espaço, ergueram um teatro para cinquenta pessoas, onde encenaram *A tempestade*, de Shakespeare, e *Jogos Mortos*, de autoria coletiva. Então, “tudo funcionava dentro de uma transa coletiva” e o processo criativo partia das próprias experiências do grupo/alunos, resultado: “todos os Shakespeares, Goethe tinham a nossa linguagem, a nossa visão de tupiniquins”, algo que não foi bem-visto pela instituição, que finalizou o curso¹⁷².

Em 1970, a fim de dar continuidade ao trabalho, Naum transforma sua casa num ateliê, um espaço “improvisado”, “a sala foi equipada com um teatrinho onde cabiam 15 pessoas, com um minúsculo palco de 3m x 2m, onde a equipe ensaiava os espetáculos”¹⁷³. Era um espaço reduzido, que de certo modo se assemelharia ao porão do Oficina, no qual Luís e Analu desenvolveriam seus primeiros espetáculos. No ateliê/teatro, eles partiram para a “criação total e absoluta”; encenaram *A mulher pássaro*, texto e montagem de Analu e Dionísio Jacob; *Nero*, considerado pela atriz como “uma loucura antropofágica”; e o “desenho animado” *Malgrado desejo*, criação de Analu, Dionísio Jacob e Flavio del Carlo¹⁷⁴. Em 1971, montaram o “grande trabalho” do grupo, *Julia Pastrana*, “documentado em Super 8 Fotótica e vencedor no Festival de Super 8 de São Paulo”. Analu pondera que a essa altura o grupo de Naum apresentava “certa maturidade”, bem como as “divergências de base”, que a levaram a sair do grupo para buscar outros caminhos e possibilidades¹⁷⁵.

Sílvia Fernandes ressalta que as características dos jovens alunos de Naum Alvez de Sousa, do grupo Pod Minoga, distinguem seus espetáculos e o trabalho do grupo, no cenário teatral daquele momento.

¹⁷⁰ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁷¹ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas, op. cit., p. 188.

¹⁷⁴ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

À medida que os espetáculos se sucediam, desenhavam uma marca distintiva para equipe, definida por uma unidade formal visível no cuidado com a imagem cênica, com evidente predomínio dos meios plásticos de expressão sobre as outras áreas do teatro. Para construir as peças, o grupo usava materiais em estado bruto, transformados em adereços, objetos e telões extremamente coloridos, cheios de detalhes e minúcias, que preenchiam o palco segundo o critério do excesso e resultando num acúmulo de informação visual que dificultava a leitura das peças¹⁷⁶.

Analú Prestes levou essas habilidades em sua bagagem para as futuras criações, tais como o “cuidado com a imagem cênica”, a utilização dos “meios plásticos de expressão”, a capacidade de transformar elementos “em estado bruto” em objetos cênicos repletos de cor e detalhes, características perceptíveis nas criações do Pão & Circo e contribuições de Analú Prestes para o novo grupo.

Após romper com o grupo de Naum, Analú Prestes é convidada por Luís Antonio Martinez Corrêa a participar de sua produção, “Luís falou você vai trabalhar comigo, eu tô desenvolvendo um trabalho no porão do Teatro Oficina com adolescentes, *Cypriano & Chan-ta-lan*, e aí você vai ficar comigo, nós vamos trabalhar junto, você não vai ficar sozinha e, assim, começou a nossa parceria de teatro”¹⁷⁷, que resultou no grupo Pão & Circo e suas históricas montagens, além do amor e da amizade, que perdurou até a morte do diretor.

CYPRIANO E CHAN-TA-LAN: O CONTO DE FADAS DE LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E ANALU PRESTES

Borboletas e tulipas se beijam
Enchem a terra de alegrias mil
Novas flores no jardim enfeitam
Este céu primaveril
As lagartas na floresta brigam como cão e gato
Margaridas boas vidas
Na rede a sonhar, a sonhar, ah, ah...
Tudo pode se aprender entre as flores
Sobretudo aquelas em botão
Quem aspira o aroma dessas flores
Enche de verde o coração
(CORRÊA, Luís Antonio Martinez; PRESTES, Analú. Primeiro ato.
Cypriano e Chan-ta-lan, 1973, p. 6.).

¹⁷⁶ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas, op. cit., p. 188.

¹⁷⁷ PRESTES, Analú. Entrevista concedida à autora, op. cit.

Analu foi trabalhar com Luís Antonio e “foi um grande encontro” para ambos, “nos completamos”, “queríamos a mesma coisa”. Apesar de virem de “processos diferentes” de formação, as experiências teatrais eram “semelhantes”, principalmente, “quanto à linguagem e vontade de descobrir sempre coisas novas e brincar com tudo”¹⁷⁸. Ela relembra que “a princípio” “iria escrever só a peça” com Luís Antonio, “inventar as músicas”, contudo, com o desenrolar do trabalho, ela também se tornou atriz¹⁷⁹. Então, que espetáculo era esse? Sobre o que queriam falar esses dois jovens artistas e um bando de adolescentes? Segundo Luís Antonio,

A peça é uma espécie de degradação do teatro infantil. É o teatro infantil visto por eles, por esse grupo de adolescentes. Eles que fizeram, cada um escreveu uma historinha, daí eu juntei tudo e fiz uma só. Aí que eu comecei a perceber que a linguagem é que impõe a mensagem... porque mudando a linguagem você muda o conteúdo, o sentido, fica outra coisa¹⁸⁰.

O texto, encenado em 1971, era uma criação coletiva e Luís Antonio desempenhada a função de diretor e autor, com a reelaboração conjunta de Analu Prestes, acontece um diálogo com importantes obras de teatro, mas apesar dessas referências, o que estava em jogo era a “linguagem” que queriam experimentar em cena.

Em setembro de 1975, Luís Antonio organizou uma espécie de histórico do grupo, um documento datilografado com todas as experiências teatrais desenvolvidas pelo Pão & Circo, entre 1971 e 1975. Há o registro do que esperavam desse primeiro trabalho, o que propunham, quais as referências cênicas utilizadas, questões que perpassam as outras encenações do grupo. Luís Antonio declarava que *Cypriano e Chan-ta-lan*,

Era a dramatização de 50 contos de fadas e a adaptação de três incríveis textos de teatro: 1. LEONCE E LENA, conto de fada existencialista, debochado, utopista de Georg Buchner; 2. A TEMPESTADE, a última peça do monstro sagrado Mr. Shakespeare e 3. O HOMEM E O CAVALO, o mistério bufo de Oswald de Andrade. CYPRIANO E CHAN-TA-LAN foi apresentado durante o mês de dezembro no ex-laboratório fotográfico do teatro, numa sala de nove metros quadrados. A plateia se compunha de 15 pessoas espremidas por espetáculo em duas sessões às segundas-feiras. Durante o processo de trabalho, que durou um ano, foi nascendo pouco a pouco uma linguagem comum e estética pobre, descolonizada, brasileira, oswaldiana¹⁸¹.

¹⁷⁸ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁷⁹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁸⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 343-344.

¹⁸¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Pão e Circo LTDA*. Documento datilografado. 1975. CEDOC/Funarte – Arquivo MC.

Após cinquenta anos, poucos são os registros que sobreviveram de *Cypriano e Chan-ta-lan*, portanto, a análise do espetáculo ficou comprometida, em relação aos demais trabalhos do grupo, que são apresentados nas cenas seguintes desta tese. É preciso frisar que esses poucos documentos foram produzidos depois da temporada e são de autoria de Luís Antonio e de outros membros do grupo, o texto somente foi finalizado em 1973.

Interessante que *O casamento do pequeno burguês*, de 1972, ganhou notoriedade na crítica paulistana, já *Cypriano e Chan-ta-lan* era ignorada, se tornando conhecida somente a partir das entrevistas do diretor, nas quais fala da trajetória do grupo, nesse momento, o espetáculo conquista um lugar no histórico do Pão & Circo, como um produto inicial, ponto de partida da proposta de teatro, estética, linguagem, que Luís Antonio chamou de “comum”, “pobre”, “descolonizada”, “brasileira” e “oswaldiana”. Acredito que um dos motivos desta montagem ter sido ignorada foi sua curta temporada, pois, apesar do processo criativo ter durado um ano, a encenação era cheia de amadorismos e experimentalismos, o que, provavelmente, restringiu o alcance de público, prejudicado também pelo espaço das apresentações.

Outro fator para esse resultado decorreu da necessidade de finalizar o trabalho antes de concluir seu processo, “a gente conseguiu montar essa peça só em dezembro: daí quando tudo tava no auge, chegaram as férias, e os pais levaram os filhos embora, pra viajar”¹⁸², sem os adolescentes, encerrava-se a primeira experiência teatral de Luís Antonio, em São Paulo. Há que se considerar que o diretor havia feito uma tentativa frustrada com atores profissionais, em São Paulo, assim, entendo que a montagem de *Cypriano e Chan-ta-lan* foi a oportunidade de retomar as experimentações cênicas iniciadas em Araraquara. Nesse sentido, se tratava de uma produção amadora, como lembra Analu Prestes, “o profissional não existia pra nós. Não vivíamos do dinheiro do teatro. O descompromisso era total”¹⁸³.

O espetáculo tinha inúmeros personagens, “eu fazia uma pastora, depois eu fazia a lua que dava uma aula de iniciação sexual para as estrelas, uma coisa que a gente inventou, [...] eu fiz o cenário, o figurino pra turma toda”¹⁸⁴. Assim como Luís Antonio, Analu desempenhava várias funções na criação do espetáculo: fazia o possível na

¹⁸² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 343-344.

¹⁸³ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁸⁴ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

confeção de cenários e figurino, ajudava na escrita do texto, na musicalização, e tinha vários personagens. Noutro documento, ela comenta sobre o pequeno espaço no qual a montagem aconteceu, “era numa sala no porão do Oficina, tão baixa que eu nem cabia com o meu chapéu de pastora”. Algo curioso é que as apresentações só ocorriam às segundas-feiras, dia da “folga do teatro profissional”¹⁸⁵.

O grupo Pão & Circo nasceu em meio ao processo criativo de *Cypriano & Chan-ta-lan*, em agosto de 1971. O pequeno espaço, onde foi concebida essa criação coletiva, foi propício para “a tentativa de uma forma de atuação mais direta, mais próxima do público”, com “os mais diferentes recursos de teatro: o grand-guignol, o teatro [de] sombras, teatro de bonecos, pantomimas, melodrama e alegorias”, além do musical¹⁸⁶. Tudo para criar o mundo fantástico - do jardim suspenso da Babilônia ao país das Maravilhas – trilhado por Cypriano e Chan-ta-lan, na busca constante de se reencontrarem.

Um dos poucos registros dessa produção é um fragmento de texto datilografado, de Luís Antonio, escrito em 1974, no qual relata a transformação do porão do Teatro Oficina, um antigo laboratório de fotografia, num espaço teatral, e oferece alguns detalhes sobre a elaboração do espetáculo, os nomes dos atores e de seus respectivos personagens, além das histórias sobre a aproximação de Luís e Analu.

O texto intitulado “Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufo em IV atos” inicia considerando *Cypriano e Chan-ta-lan* o primeiro ato do grupo. Luís Antonio registra que a montagem aconteceu em 1971 e que a “ação” se passava nos “fundos” do Teatro Oficina. Escreve sobre os “personagens” / atores, descrevendo as principais características e informações dos integrantes do espetáculo, como veremos a seguir.

O diretor contava com as três sobrinhas, filhas de Maria Helena, no elenco; Ana Helena Corrêa de Camargo, com 14 anos, “loira, olhos claros, capricórnio, Debbie Goat, cabelos lisos, olhos imensos claros, desenhista, poetisa, estudante, colegial, azul e também blue, solteira, muito bonita”; Ana Flora Corrêa de Camargo, 15 anos, “cabelos lisos, compridos, claríssimos, Aquarius”; e Ana Lúcia Corrêa de Camargo, de 13 anos, “olhos maravilhosos, testa alta, linda, cabelos crespos escuros, colegial, péssima aluna, vagabundinha, adora cachorros, tem um cachorro chamado King, adora comer um misto

¹⁸⁵ PRESTES, Analu. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

¹⁸⁶ PÃO & CIRCO. *Nascimento*. 1974. CEDOC/ Funarte – Arquivo MC (documento datilografado).

quente e uma coca pequena, peixes”¹⁸⁷. Pela descrição das três meninas não fica claro quais os seus personagens, sabe-se apenas as habilidades, a formação, aparência, gostos, o perfil de cada uma delas.

Rita de Cássia, “maravilhosa, solteira, risonha”, é “estudante, colegial”, considerada “ótima aluna”, “faz aulas de pintura” e “vai pouco ao cinema”, seu personagem no espetáculo é a Rainha Mab, responsável por governar o encantado jardim suspenso da Babilônia, ela é a fada madrinha de Cypriano¹⁸⁸. Dino Zanetti Jr., 18 anos, é descrito por Luís Antonio como “meio gordinho, ma Christo!, cantor de óperas”, “não perde um musical”, está cursando o “último ano do científico, vai fazer medicina”, seu personagem é o Sol, que “adora a Rainha Mab”, “adora a dona Rosa”¹⁸⁹.

Lourival Gomes Machado, 17 anos, estudante “colegial, péssimo aluno”, “baixinho” e “carioca”, tem “cabelos crespos preto” e “curtos”, descrito como “risonho” e “parado”, “filho de milico”¹⁹⁰. O último dado remete ao contexto daquele momento, “milico” é um termo pejorativo usado para designar qualquer pessoa ligada às forças armadas do Brasil, especialmente, no período da ditadura militar. Lourival interpretava Cypriano, príncipe do trono de Golconda, um dos personagens principais da trama.

Sérgio Fryeman, “Serginho”, “filho de Lyba”, tem 17 anos e “cabelos crespos”, é “meio vesguinho” e “engraçado”, “adora ir ao cine Bristol, adora um som pop”, também “faz fotografias”, seu personagem é o “arauto” da Rainha Mab¹⁹¹. Heliena Gomes, “Hely”, de 16 anos, é “paulista” de uma “família muito louca”, “sobrinha de Carlos Gomes” (talvez esse comentário seja uma brincadeira de Luís Antonio), uma “péssima aluna do colégio Brasil-Europa”, “gordinha, maluca, desbundada, muito engraçada, loirinha” de “cabelos curtos” e do signo de “câncer”, personagem Mãe do Sol¹⁹².

Analu Prestes tinha 20 anos, “morena” de “cabelos crespos”, estava “emagrecendo” e tem “cara de onça e cobra do mato”, *onça* era o apelido carinhoso dado pelo diretor a sua musa “maravilhosa”, e ele remata, “parente de Luís Carlos Prestes”. Segundo Luís, Analu era a “rainha dos musicais”, com múltiplos talentos, “desenha, faz esculturas, transa artes plásticas, desenho animado e muito teatro”, fez personagens como

¹⁸⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufa em IV atos*. 1974. CEDOC/Funarte – Arquivo MC. (Documento datilografado).

¹⁸⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufa em IV atos*, op. cit.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

“Ofélia, Margarida do *Fausto*, Júlia Prastana etc.”, além disso, era “ex-vestibulanda” do signo de “touro”¹⁹³. Seus personagens não são mencionados no texto.

Por fim, a própria descrição, “Luís Antonio Martinez Corrêa, 21 anos, branco, câncer, muito estranho, não para de rir e nunca sabendo por que, estudante de Arquitetura, natural de Araraquara, barbudo, gago etc.”¹⁹⁴, não fica claro se ele participou ou não como ator. Outro detalhe que não aparece no texto é qual das atrizes fez o papel de Chan-ta-lan, a “simples camponesa”, amada de Cypriano, que desaparece misteriosamente após ser envolvida pelo pó de uma borboleta, fazendo com que ele passe toda a trama em sua procura.

Após a apresentação do elenco, Luís Antonio descreve o espaço que dispunham, transformado em cenário.

Porão do Teatro Oficina. Rua Jaceguai, 520, fundos. Uma salinha de 3x3 m quadrados, quase 2m de altura. No teto, enormes vigas de madeira. Esta salinha fora um laboratório de fotografia, depois depósito do teatro. Teias de aranha, quadro de Getúlio Vargas, uma escrivaninha que ninguém sabe como é que foi entrar lá dentro, não há meio dela sair de lá de dentro, alguns bancos de madeira, umas almofadas de espuma cheias de pulgas, quando chove é uma catástrofe, uma luzinha pendurada do teto. Fotos pregadas nas paredes. De Itala Nandi, Renato Borghi, Célia Helena etc. Um poster enorme de *Andorra*. Programas de *Pequenos Burgueses*, algumas baratas, cheiro delicioso de mofo. Paredes brancas, escorridas de goteiras¹⁹⁵.

A “primeira ação” foi limpar o espaço, “um vidro de pinho sol, duas vassouras de piaçava, um rodinho, sabão em pó e em pedaço, um balde furado, um pano de chão”; eliminar objetos e teias de aranha das paredes e pintá-las, “comparamos dois galões grandes de tinta verde e um pequeno de preto. Misturamos. Deu um verde musgo bem escuro. Pintamos as paredes. Ficou lindo.” Lavaram o chão e passaram cera, “ficou um cheiro horrível”. Tudo era realizado ao som dos discos favoritos de Luís, então, “a vitrolinha sempre tocando um disco velho de Carmem Miranda”¹⁹⁶. Uma vez limpo e pintado, foi a vez de transformar aquele cubículo em espaço cênico, “colocamos os bancos fazendo um teatrinho da sala”, que poderia receber doze espectadores; para o pano de boca, fizeram uma “vaquinha” e compraram um “algodãozinho estampado de verde”¹⁹⁷.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufa em IV atos*, op. cit.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

Importante lembrar que usar espaços alternativos, em detrimento de outros lugares, nem sempre é uma escolha, “nem sempre é opção”, mas o que foi possível frente à “relutância dos organismos oficiais em ceder um teatro para grupos sem a relativa solidez das companhias profissionais e também da impossibilidade das equipes arcarem com o ônus do aluguel de uma casa de espetáculos”¹⁹⁸, como frisa Sílvia Fernandes, anos mais tarde, ao abordar o grupo Ornitórrinco, no mesmo porão do Oficina, cedido gratuitamente por Luís Antonio, para a estreia de *Os mais fortes*, em 1977. Para o grupo Pão & Circo estar ali significava utilizar o espaço disponível.

Organizado o espaço cênico, foi o momento de começar a criar o espetáculo, “começamos os ensaios. Tudo estava pronto”. Luís Antonio escreve que haviam “lido e dramatizado mais de 50 contos de fadas mais incríveis e cada um havia feito um roteiro para um espetáculo desses 50 contos”. A partir desses materiais, organizaram um texto “aproveitando os elementos de todos”, “trabalhando cena por cena”¹⁹⁹. Foi nessa fase de (re)elaboração do espetáculo, que Analu Prestes se uniu ao grupo. Ela e Luís ficavam à noite “trabalhando na produção da peça”, enquanto no palco principal do Oficina “estava passando *O Apocalipse* uma peça produzida por Altair Lima e seu elenco milionário”. O trabalho deles se encerrava quando “acabava o primeiro ato” e “Analu tinha que ir embora, não podia chegar em casa depois das dez (muito depois)”²⁰⁰.

Luís Antonio conta como ele e Analu vão se aproximando durante esse processo, “nós ficávamos naquela salinha iluminada só com aquela luz, horas, pintando um telão que seria a floresta do Jardim Suspenso da Babilônia”, que ficava “cada vez ficava mais lindo” e colorido. Dividiam as tarefas, enquanto “ela ficava pitando eu ficava recortando”, e tentavam conversar, mas logo o “assunto morria”, “a gente não se conhecia direito. A primeira vez que eu a vi, foi na casa do Naum, eu olhei para ela e fiz ah! e depois ela disse que quando ela olhou pra mim ela fez oh!”²⁰¹, ou seja, logo surgiu uma conexão entre os dois.

Nessa tentativa de aproximação, Luís Antonio relata que conversavam “sobre fantasmas, sobre espiritismo”, “um dia quando a gente conversava essas coisas tenebrosas a luz apagou. Ficamos com medo. Depois a luz se acendeu. Eu olhei pra cara dela e ela olhou pra minha. Demos uma risadinha e continuamos trabalhando”²⁰², assim, foi

¹⁹⁸ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*, op. cit., p. 26.

¹⁹⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufa em IV atos*, op. cit.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

nascendo uma cumplicidade entre eles. O telão confeccionado por Analu ganhava outros contornos e, entre uma história e outra, “iam aparecendo uns passarinhos lindos no meio das árvores, umas frutas, uma folha estava caindo”, mas “chegava o intervalo ela tinha que ir embora” e Luís aproveitava para pegar uma carona em “seu jipe amarelo”, porque ela o deixava perto de onde morava. Então, ele seguia “correndo pra casa, pulando no meio do caminho”, com sua “vitrolinha e discos, cantando na rua, na praça Roosevelt”, às vezes, “parava no bar do sujinho, tomava uma *seven up*²⁰³ e ia dormir feliz da vida. No dia seguinte, acordava e ia pra faculdade de Arquitetura”, algo “odiável”²⁰⁴ para ele.

Estavam “todas as tardes” no teatro, mas sem Analu, que “só podia trabalhar aos fins de semana porque ela trabalhava à tarde”, num “Atelier de Arte para crianças e adolescentes”²⁰⁵. Nesse momento da formação do grupo, ambos dividiam as atividades teatrais com as tarefas do cotidiano, desse modo, a dedicação total ao teatro e ao grupo só veio com a segunda montagem do Pão & Circo. Luís Antonio finaliza suas considerações sobre *Cypriano e Chan-ta-lan* comentando algumas cenas e sobre como se divertiam no processo de criação do espetáculo.

Vamos montando cena por cena do espetáculo. A primeira cena, a cena do Julgamento das Flores, ficava linda. A Ana Flora de rainha Mab era um desbunde. Ana Lúcia fazia a abelha. Hely, fazia a vespa. Era um sarro. A gente ria tanto que nem ensaiava direito. E foi indo. Depois a cena do Cypriano e Chan-ta-lan, depois a cena do sol, um sarro. O Dino pegou a mesma roupa que havia usado em uma peça do Molière que havia feito no colégio e passou um spray dourado em toda ela. Ficou mais uma vez um cheiro tão forte, ficamos todos pintados de dourado²⁰⁶.

Muito relevante saber que Luís Antonio já explorava o humor, a ironia, o “desbunde”, o “sarro”, como recursos cênicos e estéticos, fazendo com que um texto aparentemente infantil/juvenil, um conto de fadas, flertasse com uma linguagem ao mesmo tempo alegre, uma espécie de musical, e com certa agressividade. Penso que a conjugação dessas experiências permitiu a Luís Antonio e ao grupo Pão & Circo desenvolver a irreverência, característica sempre destacada pelos críticos, pelo público e por aqueles que conviviam com eles.

²⁰³ Um refrigerante.

²⁰⁴ CORRÊA, Luis Antonio Martinez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufa em IV atos*, op. cit.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Cidinha Milan, ao escrever sua biografia para compor o quadro dos integrantes do grupo Pão & Circo, relembra como curiosamente se deparou com a encenação de *Cypriano e Chan-ta-lan*.

Em novembro de 1971 conheci José Celso, ele disse que minha voz era bonita e que eu era parecida com a Dalva de Oliveira, me convidou pra ir de noite no Oficina pra assistir um filme feito em Mandassaia. Cheguei, e antes de começar o filme fui tomar uma fresca, olhei pra baixo e vi duas borboletas. Pensei: deve ser ensaio de teatro infantil. Logo mais, porém, ouvi as borboletas dizerem puta que pariu. Que será isso? Entrei num buraquinho estava escuro, de repente, uma luz acendeu e entrou uma pastora saudando a primavera, ela cantava em falsete em cima de uma gravação em fita cassete, de vestido e chapéu cor de rosa e de coturno preto. Fiquei encantada, tomada. O filme ia começar e ao subir correndo, vi Mandassaia, a fome, a miséria, a ponte, Antonio Conselheiro, minha cabeça viajava nas duas borboletas e na pastora. Era “Cypriano e Chan-ta-lan” fiquei sabendo²⁰⁷.

As observações de Cidinha Milan sobre as poucas cenas que viu vão ao encontro do que foi dito acima, era um espetáculo experimental que ia muito além do teatro infantil, numa mistura de universos - encantado, bucólico, romântico - e com uma linguagem provocativa, que deixou a atriz “encantada, tomada” a ponto de querer se juntar a essa turma.

Como dito antes, *Cypriano e Chan-ta-lan* só é escrita em 1973, momento em que o grupo Pão & Circo alcança alguma notoriedade, realizando uma temporada na Europa de *O casamento do pequeno burguês*, entretanto, viam a volta ao Brasil como “a hora de roer o osso”. Em vista disso, devido às dificuldades financeiras, o grupo organiza *Folias e sensações de 1973*, uma exposição de objetos e desenhos feitos por Analu Prestes. Nesse cenário, ela e Luís Antonio retomam a escrita de *Cypriano e Chan-ta-lan ou sensações e follias de 1973*. Nota-se que ao nome da peça foi incorporado o título da exposição, o que nos permite indagar sobre o diálogo entre o texto e os objetos confeccionados por Prestes.

Cabe destacar que, após a escrita, Luís Antonio não voltou a encená-lo, talvez, em decorrência da longa censura que *Cypriano e Chan-ta-lan* sofreu durante o regime militar. A nova versão foi para os palcos somente em 2008, ano em que o Teatro Oficina fez um mergulho nas obras do teatrólogo, reencenado *Taniko: o rito do vale*, em que Luís Antonio atuava quando faleceu, e *Cypriano e Chan-ta-lan*²⁰⁸. O evento foi uma

²⁰⁷ MILAN, Cidinha. *Biografia dos integrantes do Grupo Pão & Circo*, op. cit.

²⁰⁸ O espetáculo contou com a direção de Marcelo Drummond, que além dos atores do Teatro Oficina colocou crianças e adolescentes em cena, alunos do projeto “Movimento bixigão”. *Cypriano e Chan-ta-lan*, do Teatro Oficina, está disponível em: Ato 1: <https://www.youtube.com/watch?v=mJqdZOh6hMc> ; Ato 2: <https://www.youtube.com/watch?v=zedj7Yzua9c> Último acesso em: 22/08/22.

homenagem a Martínez Corrêa, na ocasião do vigésimo-primeiro aniversário de sua morte e em comemoração dos cinquenta anos da companhia Teatro Oficina, com a qual Luís Antonio teve especial ligação.

As referências teatrais que pautaram Luís Antonio, Analu e o jovem elenco, para a realização do espetáculo, além do diálogo com outros dramaturgos, estão no texto de *Cypriano e Chan-ta-lan*. A começar pelo título e pela trama, em que se percebe a proximidade com *Leonce e Lena*, de Georg Buchner, personagens condenados a um casamento de conveniência. Leonce, assim como Cypriano, era príncipe herdeiro de um trono; ele e Lena, cada um movido pelas próprias razões, decidem fugir sem nunca terem se visto e, ao longo da viagem, se encontram e se apaixonam. Para além da história amorosa, “quase um conto de fadas”, chamam a atenção do leitor e do espectador de Buchner alguns questionamentos sobre liberdade, tédio, preguiça, ócio, recusa ao trabalho, poder, entre outros temas.

O ator e diretor Carlos Gregório, na entrevista que me concedeu, comentou sobre as referências teatrais comuns a todas as gerações, naquele contexto das décadas de 1960 e 1970, falando da importância que Buchner tinha para Luís Antonio.

Leonce e Lena é uma coisa muito cara pra nós naquela época, na minha geração porque o Buchner é um pré-Brecht, uma tradição, ali, de teatro alemão, então, era uma coisa muito próxima do Zé, dele, [...] quando eu conheci o Luís, ele era bem novinho e ele já tava enfumado nisso aí, [...] é um ambiente muito rico, o Zé já é uma pessoa intelectualmente muito inquieto e tudo e ali você tinha um ambiente de pessoas, uma intelectualidade, ali, da época, que circulava com o Zé, muito impressionante, [...] é ambiente intelectualmente muito efervescente, então, o Luís já veio com essa referência e isso para uma pessoa que é curiosa como ele era, né?! Que tinha curiosidade nata, nessa idade, a pessoa só pode ser curiosa, você cair num ambiente desse é assim, você faz a festa e ele fez a festa, pegou referências ali que foram pra vida toda né²⁰⁹.

Vale lembrar que Luís Antonio estava estudando a obra de Brecht sobre a “tradição” do teatro alemão. *Leonce e Lena* e Buchner instigavam o diretor brasileiro, a ponto de traduzi-la com a colaboração de Gerd Bornheim (1929-2002), a qual foi levada aos palcos em 1982, no Rio de Janeiro.

A tempestade, de William Shakespeare, também foi indicada por Analu e Luís Antonio como referência para a criação de *Cypriano e Chan-ta-lan*; ambos tinham familiaridade com o dramaturgo inglês e haviam encenado algumas de suas obras. Analu

²⁰⁹ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2020.

havia participado de uma montagem de *A tempestade* que, assim como outras tramas shakespearianas, coloca em debate a disputa de poder (entre familiares, irmãos) e a vingança, além do tema do casal que se apaixona à primeira vista. Acredito que Analu e Luís Antonio se inspiraram nos seres fantásticos habitantes da ilha em que Próspero (duque de Milão) e sua filha Miranda moram desde que foram expulsos de Milão. A trama se desenvolve em torno da vingança de Próspero contra o irmão Antônio, que usurpou seu lugar, então, Próspero pede ajuda aos “espíritos”, que provocam a tempestade, levando ao naufrágio os nomes mais importantes de Milão entre outras peripécias.

Outra obra reportada é *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, que teve partes quase integralmente copiadas por Analu e Luís na criação das cenas de *Cypriano e Chan-ta-lan*, às vezes, mudando os nomes dos personagens, mas mantendo-se a maioria dos diálogos, como se verá logo à frente. No entanto, da epígrafe ao epílogo, existem outras referências teatrais, musicais, cinematográficas e literárias.

Cypriano e Chan-ta-lan é um texto pequeno, de 57 páginas (a versão consultada foi datilografada e a numeração escrita à mão), dividido em dois “actos”. A estrutura segue as estações climáticas, começando pela Primavera, cenas um, dois, três e quatro; seguido do Verão, cenas cinco e sete; o Outono nas cenas oito e nove; e, por fim, o Inverno, cenas dez, onze, doze, treze e catorze; a trama também conta com um epílogo.

Ao abrir a pasta de *Cypriano e Chan-ta-lan*, no Arquivo MC, a primeira coisa que vi foi uma música ou poema chamado “Quero apodrecer contigo”, “de Dante para Beatriz”, amada de Alighieri, em que se narra a decomposição do corpo dela, devorado pelos vermes, “os olhos”, “o coração”, “o sexo”, “os ossos”, “toda a carne de Beatriz”, descreve-se até o barulho da carnificina (“Nhac, Iam, Ah, Ai, Oh”), que se repete e se mistura a algumas palavras e versos em inglês (“Baby eu só quero apodrecer contigo / Half of what I say is meaningless”). O texto é permeado por termos e frases em inglês e francês. Esse primeiro escrito ainda apresenta uma colagem com anjos e sinais de beijos (bocas) com batom. Depois do poema, a capa com o nome da peça e dos autores e, em seguida, Luís Antonio e Analu convidam a ler *Cypriano e Chan-ta-lan* “curtindo *Um americano em Paris* de Gershwin”. Algo que eu também sugiro ao leitor desta tese, ouvir a música de George Gershwin²¹⁰, de 1928, que deu origem ao premiado filme/musical homônimo, de Vicente Minnelli.

²¹⁰ GERSHWIN, George. "An American in Paris". Previn, Andre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUIX3Wut-k0>. Acesso em: 07/08/22.

Analu e Luís fazem uma longa dedicatória, com dezenas de nomes importantes no campo da cultura e das artes, personalidades nacionais e internacionais, obras e personagens (inclusive da própria peça), além de nomes de familiares, colegas e amigos de Araraquara e até de materiais para cenários e figurinos, ou seja, trata-se de uma lista muito significativa das pessoas “sensacionais”, que eram referência e que serviam de inspiração aos jovens dramaturgos.

Oswald de Andrade, José Celso M. Corrêa, George/Ira Gershwin, Bert Brecht, Bertolt Brecht, Kurt Weill, Ana Helena, Helen Kane, Rita Lee, Caetano Veloso, Arthur Rimbaud, Lewis Carrol, Carlos Gomes, Rogério Sganzerla, Baudelaire, Naum Alves de Sousa, Cohan/Rodgers/Hart, Siegfried, Ernesto Nazareth, Lina Bo Bardi, Artaud, Sábato Magaldi, Pietro Bardi, Ana Flora, Judy Garland, Ana Lúcia, Tuesday Weld, Henrique Nuerberger, Rolling Stones, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Villa Lobos, Mae West, Jules Verne, Frantz Lehar, Billie Holliday, John Lennon/Yoko Ono, Gal Costa, Antonio Bivar, Frankie Zappa, Lautréamont, Marlene, Cypriano: Serginho Frydman, Dino Zanetti Jr., Nely Gomes, Julie Andrews, Lucinha Turnbull, Rufino, Maria Alice Vergueiro, Massao Ohno, Lucinha Rocha, Celso, Mickey Rooney, Debbie Reynolds, June Allison, José Vicente, Branca de Neve, Leila Diniz, José Luiz Castelli Brandão, Helena Ignês, Duncan Sisters, William Shakespeare, Edna Portari, Renato Borghi, Esther Góes, Ariel, Puck, Aracy de Almeida, Wagner Ribeiro, Chiquinha Gonzaga, Ruth Escobar, Sarah Bernardes, Erik Satie, Moss Hart, Ginger Rogers, Fred Astaire, Gene Kelly, Marilyn Monroe, Tennessee Williams, Little Nemo, Schulz, Dr. Jeckill/Mr. Hyde, Sarah Koorah Barreto, Reginona Malheiros, Nilo, Nelson Rodrigues, Livraria Quaresma, Raul Seixas, Janis Joplin, Tunga Melo Mourão, David Bowie, Jane Fonda, Cacilda Becker, João Caetano, Isadora Duncan, Chuc Berry, Mick Jagger, Tiny Tyn, Rogério Duprat, Flávio Império, Suzi Tamaninni, Roberto Duarte, Paulo/Claúdio/Maurício, Xixi, Gilberta, Pole, Marcia, Zé Nane, Carlinhos Moura, Carlinhos Gregório, Carmem Miranda, Alice Faye, Dante Alighieri, Magra da Gruta, Maiakóvski/Lili Brik, Leina Krespi, Jorge Mautner, Leilah Assumpção, Flávio São Thiago, Tony Vieira, José Mojica Marins, Tony Nogueira, Joãozinho, Oficina, Samba, Ignácio de Loyola, Bia, Joana Fomm, Ray Bradbury, Julian Beck, Judith Malina, Lenin, Miriam Mehler, Lotte Lenya, Orquestra de Osmar Milani, Atlântida, Cinedistri, Metro Goldwin Mayer, 20th Century Fox, Ken Russel, Norma Bengell, Lou Reed, Gilda Grillo, Rosemberg, Jeanette Macdonald/Nelson Eddy, Billy Wilder, Eliana, Violeta Ferraz, Cecília Rabello, Zezé Macedo, Oscarito, Grande Otelo, Scherazade, Teatro Santana, Cole, Janete Soares, Aizita Nascimento, Paulina Rabinovith, irmãos Campos, Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte, Orson Welles, Marlene Dietrich, Vicente Celestino/Gilda de Abreu, Rubens Gerchman, Suzana Rodrigues, Teresa Cristina, Kate Hansen, Walmor Chagas, Ann Sothern, Ann Blyth, Ava Gardner, Debra Paget, Federico Fellini, Meliés, Mutantes, Capitão, Chacrinha, Buñuel, Libertad Lamarque, Deanna Durbin, Amelia Toledo, Ana, Lala, Rosinha Penna, Zé Paulo Pessoa, Ricardo Risek, Rolo, Riwka/Rosinha, Tatu, Cebolinha, Antonio Houais, Beto/Dudu/Elisa Salles, Mamberti Brothers, Heart Smile,

Mitola, Boris Karloff, Buster Keaton, Cathy Coltoy, Suely, Arnaldo Jabor, Baurets, Rainha Mag, Nara Leão, Lucy/Cristina Petroucie, Teresa Bastos, Martinha Arruda, Beata, Lina/Borges, Jimmy Hendrix, Didinho, Ângela, Daniel, Macalé, Nil, Andri, Maria Helena Arias, Maura Seixas, Tereza Landgraf, Regina/Ivan Cirelli, Piscator, Wedekind, Buchner, Little Richard, Lerner/Loewe, João/Regina/Beatriz/Isabel, Augusta de Oliveira, Maurice Chevalier, Pasolini, Ann Myler, Doris Day, Coristas do Inferno, Silvinha Werneck, Luca, Kico/Izelda/Vasco, Ana Maria/Maria Inês/Regina Resende, Celly Campello, Duda, Arthur Penn, Elia Kazan, Paulo Augusto, Marlon Brando, Vivien Leigh, James Dean, Elvis Presley, Baal, Raul Cortez, Elizabeth Taylor, Ety Frazer, Novos Baianos, Coristas do Radio City 65 Music Hall, Totó, Drácula, Tônia Carrero, Comandante, Dado/Arantes, Gêmeas Goldfeder, Roberto Carlos, Plínio Marcos, Ivan de Albuquerque, Rubens Correia, Jackson do Pandeiro, Almira, Augusto Boal, Maciel, Heleny Guariba, Castro, Sunshine, Peter/Ella Schumann, Alice Cooper, Mário de Andrade, Cavalo Branco de Napoleão, Polanski, Lucy Brunetty, Diana Stuh, Aurélio Serpente, Helio Eichbauer, Mario Schemberg, Jonas Bloch, Dulce Maia, Jandira Teles/Catherine, Ana Maria Magalhães, Nelson Pereira do Santos, Watson Macedo, Wilza Carla, Antonio Conselheiro, os Britos, The Beatles, Mario prata, Mama Cass, Jerry Rubin, Eddie Pequenino, Doddie Stevens, Paul Anka, Claudio Tozzi, Gato Maluco/Ulissinho, Jerome Savary, Arlo Guthrie, Alfred Jarry, Fernando Peixoto, TBC, Teatro de Arena, Paulo José, Martin Gonçalves, Chico Buarque de Hollanda, Dina Staf, Ilka Soares, Robert Altman, Baptista, Jorge Bodanski, Charlie Chaplin, Julio Bressane, Odete Lara, Jane Powell, Julio Gouveia, Tatiana Belinski, André Gouveia, Maria Alice, Agenor/Lucia, Guilherme Vianna, Myra Haar, Taco, Flavinho, Carlinhos, Lucy Bouquet, Carlos Alberto Ebert, Marion Copenhagen, David Zingg, George Cross, Portella Norman Mailer, Mangueira, Salgueiro, Vila Isabel, São Paulo, Cola P.V.A., Papel Duplex, Lantejoulas, Dzi Croquettes, Rio de Janeiro, Lennie Dale, Dalva de Oliveira, Isaurinha Garcia, Alen Ginsberg, Estrangulador, Pluto, Bolinha, Luluzinha, Margot Bayrd, Mandrake, Jean Harlow, Noel Jacob, Flora/Dionísio de Azevedo, Roberto Ruggiero, Mazaropi, Twiggy, Maria José do Santos, Dercy Gonçalves, Procópio Ferreira, Clementina de Jesus, sonho de valsa, Samuca/Walkiria Mamberti, Casamento do pequeno burguês, Mônica-Dudu & cia, Bondinho, Hamilton, Zuria, Di Lurdi, Paulo Mendes da Rocha, Dircinha/Linda Batista, Rádio nacional do Rio de Janeiro, Julio Cortázar, Brenda Lee, Jim Morrison, Arrabal, Luciano Mauricio, Hélio Oiticica, Tarsila do Amaral, Flávio Carvalho, Mafalda a gata, Pierre Clementi, Wilma Rodrigues, Hyde Park, Saint Michel, Av. São João, Baú da felicidade, relógio da Willys, Praça Roosevelt²¹¹.

Após a dedicatória, mais um poema, aqui reproduzido no início da seção. O texto começa e termina fazendo menção ao filme *Alice no país das Maravilhas*, da Companhia “Walt Disney”; a epígrafe é uma fala de Alice: “Seu coelho! Pronto... Lá estou eu perdida

²¹¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*. Arquivo Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1973, p. 1-3.

novamente... E eu fiquei perdida aqui neste lindo jardim... Ah! Mas como é curioso! As flores cantam!”²¹², dando indícios do mundo encantado que leitor e o espectador penetrariam nas cenas um e dois, que se passam no “Jardim Suspenso da Babilônia”.

A narrativa começa pela “Primavera”, a rubrica da cena um indica a chegada dessa estação e o despertar de todos os seres que estavam adormecidos.

Jardim Suspenso da Babilônia. As flores, os lagartos, as borboletas, os duendes, as abelhas, os gnomos, os passarinhos e as fadas ainda adormecidos. A rainha Mab vem despertar todos os corações, trazendo a chegada da primavera. Todos os corações começam a bater de novo, todos os olhos começam a ver de novo: é a primavera chegou²¹³.

Cypriano e Cha-ta-lan é considerado um musical, não apenas pela encenação, que trazia essa estética e conceito, mas porque o texto tem muitas canções, com algumas cenas integralmente cantadas.

A primeira cena começa com “A canção da primavera”, cantada pela Rainha Mab, que trata do “julgamento das flores” e é composta pelos arautos, a Rainha Mab, a Vespa (D. Yolanda), a Borboleta (D. Afonsa Mimosa) e os Juízes. A rainha é responsável por ouvir e julgar a vespa e a borboleta, acusadas de roubarem o mel das flores, que já sofrem com as vacas e outros animais, que as devoram. D. Yolanda, a vespa, se mostra indiferente, diz que nada nem ninguém a faz mudar de postura, iniciando uma troca de insultos com a rainha, dizendo “fodida”, “corticeira”, “imunda lavadeira”. A próxima a depor é D. Afonsa Mimosa, a borboleta, que apresenta outro tipo de argumento, dizendo que só se deve retirar o mel o suficiente para a subsistência, com muito respeito pelas flores e pela rainha. Segue o julgamento e a rainha decide as sentenças de cada uma: para a vespa, chamada de “glutona”, “soberba” e “cafona”, o destino é o “calaborço” [sic], como ela contesta, é levada à força pelos soldados, enquanto a borboleta é chamada de “santa inocente”, “simpática”, “moderada e nunca mente” e, por isso, a rainha lhe dá um beijo de amizade. Interessante a fala da Rainha Mab aos presentes, “não vejam esta lição como uma chatice, pois lá no mundo dos humanos reina a caretice!”²¹⁴

A cena termina com os arautos advertindo que dois humanos se aproximam e a rainha pede para todos se afastarem, em seguida, tem-se uma rubrica com o termo *exeunt* usado para assinalar a saída de vários personagens do palco, cuja origem latina, *exeunt omnes*, significa todos saem, todos vão embora. A primeira cena já mostra a linguagem

²¹² Ibidem, p. 7.

²¹³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 9.

²¹⁴ Ibidem, p. 12.

despojada, simples, cotidiana e provocadora de Luís Antonio e Analu e daquela geração, quebrando e contrastando com a atmosfera encantada, romântica e bucólica do cenário, que ambienta a montagem.

A cena dois continua no Jardim Suspenso da Babilônia, a rubrica apresenta os principais personagens, Cypriano, “jovem estudante herdeiro do trono de Golconda”, e sua namorada Chan-ta-lan, uma “simples camponesa”; eles se encontram para fazer “um alegre convescote dominical”, um piquenique, num “dia maravilhoso”, em que “os passarinhos cantam, o sol brilha, o céu está azul até demais e o amor está presente em todos os cantos”²¹⁵. Além do casal apaixonado, a cena é composta por uma borboleta e uma voz.

Cypriano e Chan-ta-lan conversam sobre a beleza daquele dia. Ele a convida para um baile, no entanto, ela diz que a mãe não permite e propõe um “convescote”, pois precisa retornar para casa para cuidar das vacas. Ela comenta que fez sanduíche, ele questiona se ela realmente fez e reage com a frase clichê, “então pode casar”. Chan-ta-lan propõe que se ele descobrir o sabor do sanduíche apenas cheirando os embrulhos fechados, ele se casa com ela. Os dois começam a cantarolar uma canção, que Analu compôs para a encenação, em 1971, e da qual diz se lembrar até hoje, intitulada “peito de peru song”. Então, eles brincam com os possíveis sabores do lanche,

CYPRIANO – Quem és tu
És peito de peru?
Ou rabo de tatu?
CHAN-TA-LAN – Rabo de Tatu
Ou asa de anu?
CYPRIANO – Asa de anu
Ou rabo de tatu?
CHAN-TA-LAN – Quem és tu?
[...]
OS DOIS – I love you
Com peito de peru
CYPRIANO – Sem pirarucu
CHAN-TA-LAN – Sem asas de anu
CYPRIANO – Sem rabo de tatu
CHAN-TA-LAN – I love you
CYPRIANO – I love you
OS DOIS – I love you com peito de peru
Peru, peito, glu, glu!
CHAN-TA-LAN – (batendo palmas) Acertou! Agora você tem que casar comigo!²¹⁶

²¹⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 12.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 13-14.

Começa a anoitecer, duendes escondidos tocam em Chan-ta-lan, que interpela Cypriano acreditando ser ele, ela fica com medo daquela situação estranha e quer voltar para casa, enquanto os duendes se divertem, como acontece ao longo da trama de *A tempestade*, em que os espíritos proporcionam desde banquetes até intrigas entre as pessoas a bordo do navio que naufragou.

Eles observam as estrelas até aparecer, de repente, uma “enorme borboleta noturna despejando um maravilhoso “pósinho [sic] dourado”, Chan-ta-lan fica encantada e corre atrás dela, mesmo sendo advertida por Cypriano para “tomar cuidado” e, de repente, “a enorme borboleta solta uma grande quantidade de seu pósinho [sic] dourado e desaparece, levando com ela Chan-ta-lan, que não para de tossir”. Cypriano fica desesperado e clama por Deus, diz não se importar com suas propriedades se não tem mais Chan-ta-lan. Ouve-se o som do vento até surgir uma voz pronunciando “Sa-tam! Sa-tam! Sa-tam!”, sob um vento que “sopra loucamente”, em meio a “trovões, raios, uma tempestade”²¹⁷, o que também remete ao cenário do Ato I de *A tempestade*, quando o navio está naufragando²¹⁸.

Cypriano pede a “Satam” que tenha piedade de sua “desgraça” e termina a cena dizendo: “E tu, minha Eurídice, meu amor eterno / Irei te buscar nem que seja no inferno”²¹⁹, numa alusão ao mito grego de Orfeu que, inconformado com a morte de sua amada, teria descido às profundezas do Hades (inferno) para buscá-la.

A cena três, toda musicada, se passa em outro cenário, “no mundo do humanos”, onde uma pastora “alegre e brejeira” canta saudando a chegada da primavera, tempo de esperança e amor. Na cena quatro, várias estações se passaram, uma nova primavera chegou e morreu, ou seja, ela acontece transcorrido mais de um ano. Há um diálogo entre “O ano velho”, “O tempo” e “O ano novo”, em parte reproduzido na capa da Cena I desta tese. O fato, como diz ‘O tempo’, é que “mais um ano se passou / E Cypriano Chan-ta-lan não encontrou!”, mas “O ano novo” pondera que “agora um ano novo vai começar / Quem sabe Cypriano vai seu amor encontrar!”; o ano velho se despede e morre, o novo ano nasce e, assim, termina a cena²²⁰.

Na cena cinco entramos no Verão e a rubrica informa que Cypriano, num “ato de extrema paixão”, abandonou seus bens e se transformou “num simples pastor de ovelha”, mas como “em sonho de uma noite de verão”, sua fada madrinha aparece²²¹. Cypriano

²¹⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 15.

²¹⁸ SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Dois irmãos: Clube de literatura clássica, 2021, p. 6-15.

²¹⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 16.

²²⁰ *Ibidem*, p. 17-18.

²²¹ *Ibidem*, p. 20.

então a “canção de morrer de amor” e conta as estrelas quando a fadinha madrinha, Rainha Mab, aparece e lhe diz que a dor que ele sente vai morrer e que ele deve procurar o “unguento cor do tempo” com o Sol, essa era a única coisa que ela poderia fazer por ele. Cypriano tenta suicídio com um punhal, mas a Rainha Mab interfere e lhe assegura que terá novamente Chan-ta-lan.

Mais alguns anos se passam e Cypriano não achou sua amada, “depois de uma longa caminhada” ele “encontra uma modesta choupana perdida numa selva escura”, onde se passa a cena seis, era a casa do Sol. A mãe do Sol está varrendo a casa quando Cypriano bate à porta buscando um lugar para pernoitar, a senhora responde que ele não pode entrar, porém, ele insiste pedindo ao menos um copo d’água, então, ela abre a porta, advertindo que ele deve ir embora rápido, pois sua casa não era “pensão de Mãe Joana” e se o filho, Don del Oro, o encontrasse ali poderia matá-lo. Com essa revelação, ele se torna ainda mais insistente e, nesse momento, o Sol aparece chamando pela mãe, que fica em apuros e esconde Cypriano atrás dela, porque não dava mais para ele fugir.

O Sol tem uma linguagem caricata e de duplo sentido, sugerindo ao leitor que o personagem é *gay*. Ele diz à mãe que seu dia foi bastante cansativo, “ai, como é pau a vida de rei!” e comenta que está sentindo cheiro de carne humana, mas ‘A mãe Sol’ tenta convencê-lo de que o cheiro é da comida que ela preparava para ele. O Sol segue falando sobre seu dia, que foi a São Paulo e viu uma “coisinha linda” para a mãe, um “chinilinho lindo” em “liquidação” na “Xavier de Toledo” e relata todos os detalhes, cor, material, estampa, no entanto, diz que não tinham o número dela e que ele chorou, porque era “chiquíssimo”. De repente, Cypriano belisca a mãe, que grita, e o Sol a interpela, “ai, mami, que foi? Sossega perua!”, tentando continuar o seu relato, mas ele a belisca de novo e ela tenta se justificar para o filho, então, o Sol perde a paciência e pede para que ela explique o que estava acontecendo. Ela diz que bateram à porta e ele logo pergunta se ela abriu, “porque a felicidade só bate na porta duas vezes”, uma é o “homem do baú” e a outra “um príncipe encantado” - uma crítica ao “Baú da felicidade”, loja que Sílvio Santos ganhou em 1958, que se tornou um de seus grandes negócios. ‘A mãe’ diz que o filho adivinhou e ele fala que pagou os carnês da televisão, ela, então, responde que era um “príncipe encantado”.

Nesse momento, Cypriano aparece e o Sol desmaia; o herdeiro de Golconda se apresenta e pergunta como o Sol se chama, “indignado”, diz que é uma “audácia do bofe” e canta “seu cretino”. Numa espécie de diálogo, o Sol chama Cypriano de “cretino”, “babaca”, “filho da puta”, “gabiru”, que precisa usar óculos, fazer “mobral”, mas

Cypriano implora que o ajude com o seu “caso de amor” e conta que Chan-ta-lan estava desaparecida “há mais de sete anos”, que ele abandonou tudo para procurá-la e que a rainha Mab, sua fada madrinha, lhe pediu que o procurasse. O Sol tece vários comentários negativos sobre a rainha, “grande piranha e caloteira”, “cafona”, dizendo que foi seu fiador na loja “Eletroradiobraz” e que ela não pagou a conta. Cypriano, entretanto, faz vários elogios ao Sol e diz que está procurando a “poção mágica” e que ficou sabendo que se o Sol não a tivesse, ela estaria com “Dona Paola de Lupa, principesa de La Luna”. Novamente o Sol fica bravo, chama a Lua de “cafona”, de “piranha”, que tem “ódio dela”, contudo, confessa que apenas ela tem o unguento cor do tempo e lhe ensina o caminho, a mãe interfere na explicação, dizendo que o caminho é para a esquerda, então, o Sol a chama de “comunista” e os dois discutem. Nisso, Cypriano aproveita para sair, o Sol fica muito desapontado e diz que seu “único consolo é a parada astral” e vai tomar seu “banho indiano”, encerrando a cena.

A rubrica da cena sete informa que Cypriano chegou à casa de “Paola de Lupa” após “muitos anos andar” em busca do unguento cor do tempo, entretanto, “as coisas que estão acontecendo no céu realmente não são tão *comme il faut*”, ou seja, não estão acontecendo como deveriam. “O céu” é o cenário, em que as estrelas “O Cruzeiro do Sul, as Três Marias, a Ursa Menor, sentada em banquinhos, fazem bordados”. A cena foi escrita a partir de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, em especial o primeiro quadro, ‘O céu’, nas cenas um, dois e três²²². Observa-se que Luís Antonio e Analu mudaram apenas os nomes de alguns personagens, como as estrelas, que na obra oswaldiana são quatro garças chamadas Etelvina, Malvina, Balduína e Querubina, mantendo as falas idênticas, com poucos cortes em relação ao original. Além disso, na abertura da cena, acrescentaram a canção “capelinha de melão”, uma música típica da festa de São João, portanto, além dos versos originais, os dramaturgos fizeram cortes e acréscimos. Há muita semelhança entre a linguagem de *Cypriano e Chan-ta-lan* e o texto de Oswald de Andrade, que também usa e abusa da linguagem “popular”, dos palavrões, numa mistura de cômico, satírico e crítico, além de os fatos dessa cena dialogarem muito bem com a trama das cenas anteriores, criadas por Analu e Luís Antonio.

A primeira fala da cena sete é da estrela Cruzeiro do Sul reclamando, “Que dia pau! Que dia mais cacete! Quando é que acabará esta eternidade!”, ela e as outras estrelas estão bordando “toalhinhas” [sic] para São Pedro, mas o “fio de nuvem acabou”. Ela

²²² Cf: ANDRADE, Oswald. *O homem e o cavalo*. In. *Obras completas* – 8. Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 129-136.

lamenta a ida de Rasputim para o inferno, porque ele a ajudava nas tarefas, enquanto isso, “ouve-se o Divo cacarejar no reservado das mulheres”, ele está preparando um “concêrto” [sic] em “benefício do soldado desconhecido”, de acordo com a Ursa Maior, isso era ideia do “poeta soldado”, que secretamente fabrica uma “lança elétrica”. Cruzeiro do Sul comenta que antes de virar estrela ouvia falar da “boniteza” das “festas de entontecer”, dos “cardeais”, das “ceias”, por isso, ficou virgem, guardando sua “castidade” para o céu. A Ursa Menor cita São Pedro, a Três Marias prefere o Poeta Soldado, a Ursa Menor fala que “O divo pelo menos canta” e Três Marias pondera que “estão ficando histéricas”, que elas precisam de um “psicopata”, então, Cruzeiro do Sul retruca, “também com estas três frutas”, no texto de Oswald elas ainda esticam a conversa e recitam alguns versos.

Em *O homem e o cavalo*, inicia a cena II, mas, para Luís e Analu, é a cena sete. Ao som de uma trombeta entra o poeta-soldado que, exaltado, diz que vai “regerar [sic] a humanidade”, “restaurar a guerra” e insulta as estrelas, dizendo que ao invés de esperarem um marido, deveriam se juntar a sua causa, pois “a finalidade da mulher não é trepar e nem parir! É a cruz vermelha!”. O diálogo, marcado por insultos, segue entre as estrelas e o poeta-soldado.

No texto de Oswald, começa a cena III quando “O Divo sai do reservado das mulheres abotoando sua cinta” e tanto a atenção quanto a discussão se voltam para ele, que recebe muitas críticas, a ponto de questionar “mas isso aqui é ou não é o céu?”, então, o poeta soldado responde que sim, “mas céu moralizado! Céu censurado!”. Ursa Menor confessa que estavam lendo um “livro condenado” e o poeta soldado promete denunciar ao “vice-almirante Pedro” e “abrir um inquérito policial”. Cruzeiro do Sul reclama que não aguenta mais as “fitas de guerra” e elas retomam a discussão até que “ouve-se a lua cantando”. Nesse momento, os textos de Luís Antonio e Analu e de Oswald tomam rumos diferentes: em *O homem e o cavalo*, é a cena IV e São Pedro aparece para conter todo o “frege”; em *Cypriano e Chan-ta-lan*, é a Lua que chega questionando a presença do poeta-soldado, “como é que esse sub-macho está aqui?”. Ela pondera que estão fazendo uma “revolução”, expulsa o poeta-soldado e diz que estão de “relações cortadas”, ele sai de cena chamando-a de “Betty Friedan²²³ de araque”.

A Lua pergunta por que estão com a cara “de quem comeu e não gostou” e pondera que o céu está em crise, que a cada dia tem mais anjos, mas com aquela cara eles não iriam atrair nenhum “frango”; diz que foi “comunicada” de que seria “novamente

²²³ Importante figura do movimento feminista, sobretudo, nos Estado Unidos da América - EUA.

bombardeada” e que esperava aparecer “algum diabo, alto, moreno”, deixando as estrelas e o Divo animados, assim como a Ursa Maior, que entra em cena “ourixadíssima”. A Lua questiona a “querida Betty, ursinha maior” sobre como estava a transação com os “States” e se ela não deveria estar lá embaixo, “coloca as constelações em ordem” e diz que vai começar, então, elas cantam “Pra ser une femme fatale” até que “tocam a campainha” e perguntam: “será o bombardeio”, “algum forasteiro”, “astronauta extraviado”?

A Lua abre a porta “sem grandes intenções” e se depara com Cypriano, que pergunta se aquela “zona de céu pertence a D. Paola de Lupa” e tece vários elogios a ela, que fica “encabulada”, abraça-o, convida-o a entrar e lhe pergunta como poderia ser “útil”. Cypriano narra a sua história e implora à Lua que o ajude a encontrar Chan-ta-lan, todos ficam comovidos com a história e as “constelações choram aos cântaros”. A Lua diz poder ajudá-lo, mas “toma lá, dá cá! É o sistema da casa”, assim, ele teria que fazer ou dar alguma coisa em troca. A Lua canta “Do, do, do it! Song”, deixando subentendido que entre ela e Cypriano havia rolado alguma coisa, “você é realmente maravilhoso! Me sinto cheia, apesar de minguante! U-la-la!” e diz que até se lembrou de “onde encontrar o unguento cor do tempo”. Cypriano pergunta se poderá rever Chan-ta-lan e a Lua diz que o unguento está em falta, mas As Três Marias comentam que encontrarão numa “selva tropical”, da “Colônia Maracangalha”. Cypriano parte num “sputinik que aparecera misteriosamente” e inicia a “parada astral”, Sol, Lua, as constelações, todos cantam. A Lua e o Sol trocam insultos e xingamentos. A longa cena sete se encerra com todos cantando e desejando boa sorte a Cypriano, a rubrica indica um “pano rápido” entre essa e a próxima cena.

Novamente muda a estação, passando para o “Outono” e a rubrica inicial da cena oito é uma descrição pormenorizada:

Uma aldeia primitiva em plena selva de Maracangalha, as araras, os papagaios, os jacus, as jacutingas, os macacos, as onças, as cobras, arapongas e os índios estão acordando para um novo dia de outono... Cypriano, sempre à procura de Chan-ta-lan, com seu possante Sputnik arriba na selva de Maracangalha. (Iracema e Paraguassu tomam banho em uma agreste cascata. King Kong devora uma banana. Cecy e Pery trocam juras de amor em cima de um coqueiro. Coqueiros, babaçus, jatobás, acajus, cabaceiros, seringueiras, vento leste, vento boreste, quatis, tamanduás e boitatás enfeitam esta verdadeira sinfonia viva de Maracangalha.)²²⁴.

²²⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 39.

O cenário remete ao Brasil, à América colonial com a citação de personagens de José de Alencar, a referência a canção/cidade “Maracangalha” de Dorival Caymmi; a cena começa com uma canção em espanhol, que fala da partida de alguém que perdeu o seu amor. Em seguida, mais uma rubrica indicando que um avião passou jogando várias coisas, mas quando os nativos saem para pegar, lançam uma bomba e todos fogem apavorados, “a cena fica vazia”. Mãe Natureza entra “furiosa”, xingando de todos os nomes possíveis, “filhos de uma égua”, “viados porcos”, “Chauvinistas”, “comunistas”, “poluidores do meio ambiente”, “bichas loucas”, “maconheiros”, “direita festiva”, entre outros. E segue indignada, dizendo que as coisas não podem continuar como estão. O avião volta e todo mundo some, cena vazia e, mais uma vez, o avião vai embora. Mãe Natureza, que estava escondida, diz que irá “tomar providência” e liga para alguém, então, uma telefonista informa que só poderá ser atendida em quatro horas; Mãe Natureza pergunta se ela sabe “com quem está falando?” e explica quem é, mas a operadora diz não a conhecer, deixando-a muito brava. Mãe Natureza chama a moça de “analfabeta”, “ignorante”, “atrevida” e “vai até onde está a telefonista, lhe dá um bofetão e faz ela mesma a ligação”, alguém atende, ela diz mais um xingamento acompanhado de “silêncio expressivo” e “Gracias Señor”. Ela retorna “cabisbaixa”, falando que a ligação caiu, novamente, ouve-se um grande barulho e todos pensam ser outro bombardeio, mas é o Sputnik de Cypriano que despencou, esvaziando a cena mais uma vez.

Cypriano coloca “a cabeça para fora” e os nativos aparecem, ele comenta, “Nossa! Que povo bonitinho!”. A população, por sua vez, pensa que ele é “um Deus”, dando início a uma grande “festa de exaltação ao novo Deus”, conduzida pela Mãe Natureza. Cypriano é coroado com o “cocar da tribo”, em seguida, uma “buena dicha” vê a sorte dele e afirma, em espanhol, que ele é afortunado, que é do bem e irá encontrar sua amada, que está bem perto, ela também vê o sangue de um sultão de Bagdad e cobra “binte dólares”, Cypriano paga e a festa continua. De repente surge o “famoso produtor, diretor, ator e contabilista de cinema Sir B. de Milho Maton Santos”, que começa a filmar a cena “típica-selvagem digna de um quadro de Debret”, então, os nativos dançam “mais e mais”. Mãe Natureza interrompe a música e a filmagem para negociar com B. de Milho, tentando se comunicar, pois ela fala espanhol e ele inglês, mas este logo a convence a realizar um filme e uma peça de teatro em Maracangalha, “para começar e acabar na Broadway”, e por fim Hollywood.

Mãe Natureza conta a novidade aos nativos que “ficam maravilhados e enlouquecidos”, enquanto B. Milho mostra dezenas de figurinos, que os deixam mais

“fascinados”. O diretor os chama de “idiot people” e canta uma “canção da arte-pela-arte”.

A arte é a expressão
Do puro, belo e do sagrado!
Se bem quem faz teatro
Hoje em dia é só viado!
Por isso estamos aqui
Procurando um pescoço
Para estrangular!
Ah! A vida de artista!²²⁵

A primeira parte da letra deixa evidente que os planos de B. Milho para os nativos não são nada bons, pois seu objetivo realmente é explorar e ganhar dinheiro por meio deles.

A cena nove é uma apresentação da companhia de B. Milho, um “Banquette de galla”, num “castelo medieval”, em que “creado [sic] elegantes trazem finas iguarias”. Em cena, os anfitriões, o Barão, a Baronesa e a filha Julieta recebem o Visconde, a Viscondessa e o filho Romeu, todos donos de grandes posses. O diálogo contém várias palavras em italiano. O Visconde e sua esposa estão maravilhados com o jantar e tecem vários elogios, o Barão fica todo “lisongead” [sic] e, ao entender do que se tratava, fala para comerem mais um pedaço da iguaria, propondo uma aposta para ver se o Visconde sabe o que estão comendo, ele aceita, aposta todas as suas posses e dá alguns palpites, “frango de angola”, “faisão”, “leitão”. O Barão revela que o casal não acertou e diz que não vai perguntar a Romeu, o filho primogênito deles, porque ele estava sem língua, Romeu desesperado confirma, então, o Barão diz que eles comeram a língua do filho. Nesse momento, inicia a “vingança” e eles matam uns aos outros, restando apenas o Barão, “sozinho, no meio dos cadáveres”, que se questiona se também morrerá, mas ele fará pior e viverá, então, “cai no chão, soluçando, quase louco.

Luís Antonio e Analu se valem dos personagens Romeu e Julieta na trama de *Titus Andronicus*²²⁶, quando este oferece à rainha um banquete feito com partes dos corpos dos filhos dela. A rubrica indica que o pano deve fechar rapidamente e logo se abrir com os aplausos da plateia, que joga moedas de ouro para os atores, que brigam por elas, mas B. Milho fala que são todas dele, porém, Mãe Natureza retruca e diz que são dela, B. Milho pega o dinheiro dizendo que todos trabalham para ele e diz que viverá do dinheiro que ganhar com a produção deles; e, por fim, diz que se estiverem com fome que comam grama, os cenários, os figurinos. Indignada, Mãe Natureza protesta, “abaixo a ordem

²²⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 43.

²²⁶ WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003, p. 139.

burguesa”, “abaixo, o imperialismo”, B. Milho atira e ela cai morta. Ele avisa que aquilo deve servir de lição para o restante, que eles devem “aprender fazer parte da arte-pela-arte!” e se ainda estiverem com fome, que comam o corpo da Mãe Natureza. Uma das nativas, Tosca, está “limpando o chão do cenário” e, diante do silêncio que pairava, canta um “nervoso baião”, interrompido por B. Milho que entra no “auge” da música e sai. Todos saem de cena, restando apenas Cypriano a falar da sua situação deplorável, “sujo”, com piolhos que o roem e outras coisas mais.

Finalmente, a última estação, o Inverno, se passa nas cenas dez, onze, treze e catorze, todas bem curtas. Na cena dez tem-se a “companhia Lyrica, dramática e executiva” de B. Milho e “seu elenco milionário”, apresentando “Bodes de sangue”, a peça da cena anterior, contudo, agora, quem desempenha o papel principal é o “Barão Titus de Rostchild Ferreira Aumenta-Prato”, isto é, o próprio B. Milho, que também é responsável pela direção, tradução, cenografia, figurinos, música, iluminação, produção e tesouraria, ou seja, ele desempenha praticamente todas as funções. A cena trata apenas desse contexto.

A cena onze é a apresentação do espetáculo “Bodes de Sangue”, uma “tragédia para o bel teatro de auctoria de Sir. B. de Milho Matos santos”, em “acto único”. Na cena doze, a companhia de B. Milho exhibe uma nova peça, “A mulher-gaivota”. Começa a cena treze, “as luzes da ribalta se acendem”, o pano se abre e “uma triste gaivota” dança uma canção, seu número emociona todos e ela é “aplaudida entusiasticamente” ao final. A atriz é Chan-ta-lan, que recolhe as moedas e as entrega a B. Milho.

Cena catorze, “por obra do destino, da vida, das circunstâncias, da rainha Mab, da Mãe natureza”, Cypriano está mais próximo do que imagina de Chan-ta-lan e B. Milho é cada dia mais odiado por todos, “mas, como sempre aconteceu na história e urge acontecer agora, quem com ferro ferre também será ferido!”. Os integrantes da companhia dão uma festa para B. Milho no estilo de “As mil e uma noites”, com “odaliscas, tapeçarias, beduínos, incenso, perfumes, almofada, brocados, sedas, turbantes, escravos abanando, cortinas, tendas, Sheerazades etc.”

B. Milho se diverte, falando várias vezes, “Ya, Habi, Oh, Ya Habib / vamos todos comer kibe!”, “Festa de Alah / Festa de cabide!”, todos repetem as mesmas frases. Segue a festa e entram “duas odaliscas de negro” com “adagas de prata”, Cornel Wilde, reconhecido ator do cinema americano, e Maria Montez, atriz da versão para o cinema de *As mil e uma noites*, de 1942. As odaliscas dançam com as adagas e de repente “dão golpes mortais em B. Milho que cai morto no chão”. Quem serão as odaliscas?

CORNEL WILDE – (tirando os seus véus) Cypriano!
 UMA ODALISCA – Oh! É Cornel Wilde! (desmaia)
 MARIA MONTEZ – (tirando os seus véus) Chan-ta-lan!
 OUTRA ODALISCA – Não! É Maria Montez!
 CORNEL WILDE – Chan-ta-lan!
 MARIA MONTEZ – Cypriano!
 (se beijam. Entra Sabu, correndo)
 SABU – (separando os dois)
 Eu venho um recado trazendo
 De parte da Rainha Mab
 Que saúda a todos os casais e vai dizendo
 Exatamente isto que se segue!
 (lendo um pergaminho)
 Estão vendo? O amor até escangalha!
 Só assim dá para viver em Maracangalha!
 (Cornel Wilde e Maria Montez continuam se beijando. Um samba de exaltação vai crescendo cada vez mais. Baianas, todos os personagens da peça, em violenta apoteose. A música para.)²²⁷.

A cena catorze termina num misto de reencontro e celebração do amor, principalmente, para Cypriano e Chan-ta-lan, após enfrentarem as aventuras e provações retratadas no texto. Analu e Luís Antonio deixam uma última mensagem aos leitores e espectadores, num epílogo, que mais uma vez faz referência a *Alice no país das maravilhas*.

TIA DA ALICE – (voz off) Que é isso, Alice?
 Você está sonhando?
 Acorda, vamos, está na hora do chá!
 ALICE – (voz off, acordando)
 Ah! Meus Deus! Que sonho!
 TODOS OS PERSONAGENS – Quem me dera poder também sonhar
 Pois só quem sonha
 Seu país pode alcançar!
 Alice, o seu país
 Maravilhoso e tão feliz!
 Ai quem me dera um dia achar...
 O seu país!
 (volta o mesmo samba que se repete diversas vezes)
 The end²²⁸.

Luís e Analu registram a data que terminaram de (re)escrever *Cypriano e Chan-ta-lan*: “Brasil, São Paulo, Praça Roosevelt, quase primavera, 25 de agosto de 1973”. Cá estamos nós, 49 anos depois, (re)visitando essas histórias fantásticas, aguardando ansiosamente a primavera chegar e sonhando em um dia encontrar o país de Alice. O texto representa as referências, as leituras e as concepções de mundo que guiarão Luís

²²⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez; SALLES, Ana Lúcia Prestes. *Cypriano e Chan-ta-lan*, op. cit., p. 55.

²²⁸ *Ibidem*, p. 57.

Antonio, Analu e o grupo Pão e Circo, que surgia em meio à encenação de *Cypriano e Chan-ta-lan*. A irreverência, a alegria e a agressão qualificam e caracterizam o grupo e seus integrantes se destacam, por meio da linguagem e dos recursos estéticos utilizados.

Com *Cypriano e Chan-ta-lan* encerrando sua temporada era preciso continuar. A empolgação e seriedade com que Luís Antonio e Analu conduziram o processo criativo levou o amigo Zezé Brandão a se juntar a eles.

Convivi estreitamente com ambos, Analu e Luís, durante todo o processo: ao mesmo tempo em que os dois trabalhavam como se brincassem, levavam profundamente a sério a experiência e a transformaram num momento sublime de comunhão artística. Acho que surgiu ali a ideia de remontar “O casamento do pequeno burguês” naquele mesmo espaço, diminuto e algo sombrio e, no entanto, encantador. Tão empolgados com a perspectiva, achei que devia fazer parte desse projeto: tirei férias no jornal semanal em que eu trabalhava e nos tornamos a Trupe Pão e Circo²²⁹.

Analu relembra que foi na atmosfera de ebulição criativa de *Cypriano*, no porão do Teatro Oficina, que (res)surgiu o projeto sobre Brecht - “ali começou a história da gente fazer *O casamento do pequeno Burguês*, ele já tava com essa ideia”, Luís Antonio “já tinha feito em Araraquara, mas queria trazer para São Paulo e aí eu entrei na história e nós fundamos o nosso grupo, que chamava Pão & Circo”²³⁰.

A fundação do grupo, com a escolha do nome, bem como a análise sobre *O casamento do pequeno burguês* são assuntos para a próxima Cena, aguarde! Enquanto isso, vamos descobrir as relações e diálogos que Luís Antonio e o grupo Pão & Circo foram tecendo a partir do porão do Oficina.

TEATRO OFICINA E O GRUPO PÃO E CIRCO: TRANSAS TEATRAIS

Ao longo de toda a pesquisa, inevitavelmente, surgia o nome de José Celso Martinez Corrêa, irmão de Luís Antonio, seja nas considerações dos críticos sobre a ligação parental e as influências do trabalho do Zé sob o de Luís, seja nas falas dos entrevistados ao retratarem a diferença da produção teatral dos irmãos, mostrando haver um olhar e uma estética próprios a cada um. Nesses depoimentos, os entrevistados sempre afastaram a ideia de rivalidade ou interferência de um na criação do outro. Zé Celso afirmou que preferia não ver o que Luís Antonio produzia para não ter qualquer tipo de

²²⁹ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

²³⁰ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

perturbação na criação artística dele, ressaltando o grande talento do irmão, “não queria influenciar em nada, não queria nem comentar porque eu vi que ele tinha um talento enorme e ele tinha que fazer o dele né, que ele tinha mesmo pra dá e vender e que era muito diferente das minhas qualidades, as qualidades dele eram outras né, no teatro”²³¹.

Afinal, quais foram os bônus e os ônus, para Luís Antonio, quando escolheu o mesmo ofício do irmão, que já era o reconhecido diretor do Teatro Oficina? Por um lado, ele poderia contar com o prestígio de Zé Celso, a fim de que algumas portas se abrissem, também poderia usufruir do espaço do Teatro Oficina, à frente do qual esteve quando o irmão foi exilado; por outro lado, eram portas que se fechavam justamente por ser irmão do Zé Celso, pelas inúmeras críticas, acusações e perseguições que o Teatro Oficina enfrentava naquele início da década de 1970²³², desde os conteúdos e os recursos usados nos espetáculos até uso de drogas e o engajamento político com orientação ideológica de esquerda.

Os questionamentos acerca dos rumos da carreira de Luís Antonio começaram desde os primeiros indícios de que ele dedicaria sua vida ao teatro brasileiro, como relembra Jair Alves em nossa entrevista,

O Luís sempre foi um prodígio aqui, ofuscado pela magnitude do irmão em São Paulo, era inevitável a ida do Luís pra São Paulo, já se sabia que ele ia estudar, a família insistindo que ele tivesse uma vida normal, já que o irmão saiu daqui pra fazer faculdade de direito, chegou a se formar e aí se tornou a pessoa pública, célebre como se tornou, eles não queriam isso, tinham essa expectativa e ele cumpriu mais ou menos. [...] Como vai ser? Ele vai competir com irmão? O irmão vai competir com ele? Como vai ser isso? Ele vai ser tão genial? Por que até então, quando tava próximo dele ir pra São Paulo, já tinha acontecido os primeiros grandes desbundes, já tinha acontecido *O rei da vela*, *Roda-viva*, o bode que aconteceu, já tinha acontecido tudo, então, o que ele vai ser? Vai ser um diretor careta? O estudo que ele fazia acompanhava mais essa esquerda tradicional e menos desbundada como o irmão se demonstrava ser, os lampejos dele se interessar por Maiakovski. [...] o Luís queria o desbunde, mas ele desconfiava dos caminhos escolhidos pelo irmão, porque ele sabia que aquilo poderia ser um inferno sem retorno. Olha o paradoxo que aconteceu né, o Zé Celso sobreviveu e ele não conseguiu

²³¹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Rito de fim de ano nos 33 anos da eternidade de Luís Antônio Martinez Corrêa*. Participantes: José Celso Martinez Corrêa, Aurélio Michiles, Analu Prestes, Maria Padilha, Kate Hansen e Ana Helena Camargo de Staal. TV UZYNA do Teatro Oficina, 23 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2hXCfPFE8w&list=LL&index=112&t=4554s>. Acesso em: 30/05/22.

²³² Sugiuro a leitura da tese de Daniel Martins Valentini sobre a trajetória do grupo do Teatro Oficina desde a fundação até o fim daquele grupo, na década de 1970. Cf. VALENTINI, Daniel Martins. *História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. 2016. 442f. Tese (doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

sobreviver [...]. Ele foi pra São Paulo em 1971, mas sempre voltando, em 1971, ele dirigiu *As desgraças de uma criança*, ele fazia, dirigia, orientava... Ele se encantava com o ator, assim, ele adorava esse lado festivo, inconsequente do teatro, ele achava que tinha que viver às últimas consequências, se você é ator tem que aprender todas as linguagens, esse era o Luís²³³.

Jair Alves mostra as expectativas que havia em relação ao Luís Antonio, a relação com o irmão e ressalta que o período de grande efervescência, de sucesso, de desbunde do Teatro Oficina ocorreu no fim da década de 1960. Então, com qual Oficina Luís dialogaria nesse início dos anos 1970? As considerações de Jair tratam das especificidades do jovem diretor, das ponderações sobre o tipo de engajamento político, os modos de ver e de fazer teatro, que permaneceram ao longo de sua trajetória, além do impacto da experiência de participar do Teatro Oficina.

Nesse contexto, o objetivo desta pesquisa é apresentar e refletir sobre o diálogo, a transa teatral que vai se estabelecer entre Luís Antonio, Analu, grupo Pão & Circo e Teatro Oficina, algo muito além das relações entre os diretores dos dois grupos. Pretendo analisar como a reestruturação, a reorganização, os novos rumos propostos pelo Teatro Oficina vão impactar os jovens integrantes do Pão & Circo.

No currículo de Luís Antonio é evidente, a partir de 1971, sua aproximação, diálogo e fusão com o Teatro Oficina, quando passa a se ocupar da criação do grupo Pão & Circo e da encenação de *Cypriano e Chan-ta-lan*, no porão do Teatro Oficina. Nesse espaço, em 1972, também produziram a peça de maior sucesso do grupo, que os projetou para a cena “profissional”, *O casamento do pequeno burguês*, de Bertolt Brecht. Nesse momento, o Oficina e o Pão & Circo não só compartilham os mesmos espaços, como a produção cotidiana de resistir e manter o teatro de portas abertas.

Na imagem, a seguir, vemos Luís Antonio Martinez Corrêa (maquiado e com seu figurino) e José Celso Martinez Corrêa posando para uma fotografia, em frente ao cenário de *O casamento do pequeno Burguês*, do grupo Pão & Circo. Os irmãos estão de mãos dadas, sinalizando vínculo familiar e profissional, as trocas artísticas que estabeleceriam com o retorno do grupo Teatro Oficina a São Paulo, em 1972.

²³³ ALVES, Jair Antônio. Entrevista concedida à autora, op. cit.



Imagem 1: Os irmãos José Celso e Luís Antonio, Teatro Oficina, 1972²³⁴.

Entretanto, antes de tratarmos da fusão entre Teatro Oficina e Pão & Circo, convém apresentar a organização do primeiro e o que estava acontecendo no grupo. Armando Sérgio da Silva relata que “Durante as últimas apresentações de *Na selva das cidades*, a crise interna do grupo se aguçou. Iniciava-se, já na *Selva*, um processo que no fundo era a destruição da própria ideia do teatro. Tratava-se de uma concepção ainda em embrião, que iria configurar-se em *Gracias Señor*”²³⁵.

Ao final da temporada, as divergências dividiram o grupo em “três partes”, segundo Armando Sérgio, o Teatro Oficina “não era mais uma unidade exprimindo uma ideia artística”, “não havia mais confiança coletiva”. Em meio a essas turbulências, chega o *Living Theatre*, “marcando uma nova fase”²³⁶. Vitor Lemos, em sua dissertação de mestrado, analisa o novo projeto do Teatro Oficina, *Gracias Señor*, mostrando a importância da chegada do *Living* e as principais propostas da companhia estadunidense, que o colocavam em destaque entre as vanguardas internacionais²³⁷ e que estavam em

²³⁴ Descrição: “*O casamento do pequeno burguês*, do Brecht, tinha sido montado nos porões do Oficina pelo meu irmão, Luís, e o espetáculo foi promovido para o palco. Com essa peça eles acabaram de anarquizar totalmente a cultura que tinham recebido”. Foto: Zé Celso e Luís Antônio Martínez Corrêa em frente ao cenário de Analu Prestes, para o espetáculo *O casamento do pequeno burguês*, 1972. CORRÊA, José Celso Martínez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Camargo de Staal (org.). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 223.

²³⁵ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*, op. cit., p. 69.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Para uma discussão mais detalhada sobre o tema: LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. *Gracias señor: análise de uma proposta para a atuação*. 2000. 67 f. Dissertação (mestrado em teatro) - Programa de Pós-graduação em Teatro - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000, p. 35-38.

sintonia com as investigações do Teatro Oficina e do grupo Los Lobos, que se juntou a eles em São Paulo.

[...] eram grupos comprometidos com o combate à sociedade burguesa, com pesquisas que buscavam o rompimento com certos paradigmas do teatro Ocidental e que no momento, experimentavam um certo esgotamento dessas propostas, em face dos impasses entre seus ideais revolucionários e a repressão da sociedade constituída. No entanto, certas divergências inviabilizaram o projeto²³⁸.

Como mencionado, Luís Antonio participou de algumas atividades do *Living* e convidou um dos integrantes do grupo argentino Los Lobos para fazer exercícios corporais com o “pessoal” de Araraquara, experiências consideradas importantes para ele. A “transa” de Beck e Malina com o Oficina não rendeu grandes resultados e logo começaram os conflitos, principalmente, com o diretor Zé Celso, porque, assim como a trupe brasileira, o *Living* enfrentava um momento de crise.

Mais uma vez o Oficina deixava São Paulo e partia para uma grande turnê por diversas cidades e estados do Brasil, levando seus espetáculos de maior sucesso e, assim, tentava saldar a crise “artística”, “ideológica” e “financeira”. Entretanto, em meio à viagem surge o “novo trabalho”, como escreve Vitor Lemos, que de certa maneira trazia algumas influências do *Living*, só que decorrentes dos questionamentos internos do próprio grupo. O autor relata que a proposta do Oficina era trazer para a cena questões sobre o Brasil, a partir das experiências daqueles que constroem o espetáculo, visando uma aproximação cada vez maior com o público. Não haveria um texto previamente construído para ser encenado, mas um jogo que nasceria da interação entre atores e espectadores / “atuadores”. O espetáculo se dirigiria a um público que não tinha acesso aos teatros, portanto, era essencial ir ao encontro desse espectador em ruas, praças, entre outros espaços públicos. Outra mudança foi a dissolução dos cargos e funções com o nivelamento dos salários dos artistas do grupo, no sentido de uma afinidade com as ideias de criação coletiva, mesmo com a “liderança” de Zé Celso²³⁹.

Armando Sérgio da Silva e Vitor Lemos afirmam a importância da pesquisa e do trabalho realizado nas cidades de Brasília, em especial, na Universidade de Brasília, e em Santa Cruz e Mandassaia, cidades do “interior pernambucano”. Sabe-se que, em todas essas experiências, eles contaram com grande adesão do público/população, motivando-os a seguirem experimentando “longe do terreno teatral”.

²³⁸ LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. *Gracias señor: análise de uma proposta para a atuação*, op. cit., p. 38.

²³⁹ *Ibidem*, p. 40-41.

O grupo reconhecia que seu interesse, agora, se localizava num fenômeno de comunicação singular e original que merecia uma denominação específica. Assim, o resultado do “Trabalho Novo” foi batizado por “Te-ato”, ou seja, “*amarro você em mim?; ou será: atuo em você?*”

A ausência da ação teatral (ficcional), que na concepção do grupo era velha e mentirosa, cedeu lugar à ação te-atl, nova e verdadeira. [...] a ação te-atl é real, não segmentando a vida, da arte. Ao contrário, vida e arte se fundem numa mesma experiência²⁴⁰.

Enquanto isso, Analu e Luís Antonio apresentavam ao público a primeira versão do *Casamento* no porão do Oficina, era o início da fusão entre Pão & Circo e Oficina, reunindo seus membros, em 1972, “o ano da Babel”²⁴¹, como diz Zé Celso, então, o “novo grupo” foi chamado de Oficina Brasil. De acordo com Luís, eles organizaram “uma série de shows de música POP às segundas-feiras no Oficina, *Revolisom*” e ele dirigiu “para o Oficina os musicais *The Brazilian Ridiculous Sound* e depois *The Brazilian Antropofagic Sound*”²⁴². Por outro lado, o público e o grupo tinham uma grande expectativa de experimentar e assistir ao novo projeto, *Gracias Señor*, que estreou em fevereiro de 1972, no Rio de Janeiro e, em abril, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo.

Alguns integrantes do Pão & Circo, como Analu Prestes, Luís Antonio e Cidinha Milan, foram convidados a participar de *Gracias Señor*, em São Paulo, algo muito impactante para os jovens atores. Zé Celso e Oficina tinham uma nova concepção de teatro e de vida, de como se relacionar, olhar o mundo, segundo escreve Vitor Lemos, uma “experiência libertária”. Para Luís e os demais componentes do Pão & Circo era “fascinante a experiência do Te-ato de *Gracias e Señor*. Às segundas Pão & Circo se munia de todo o lixo do teatro e apresentava *O casamento*, no resto da semana se despia de todo o lixo do teatro para o Te-ato”²⁴³. Vitor Lemos revela como foi essa experiência para os atores, entre eles, Aurélio Michiles.

Enquanto se promovia esse desmanche de referências, códigos e comportamentos, os integrantes do elenco de *Gracias Señor* estabeleciam novas referências, códigos e comportamentos que ganhavam sentido, apenas, no seio daquele grupo. É nessa perspectiva que Aurélio Michiles reconhece na experiência “aquele sentimento de vida tribal [...] que é um sentimento que o Zé defende e pratica até hoje. Para fazer parte do elenco de *Gracias Señor* era indispensável se

²⁴⁰ LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. *Gracias señor: análise de uma proposta para a atuação*, op. cit., p. 42.

²⁴¹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, op. cit., p. 219-229.

²⁴² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno Casamento S. Paulo – Nancy*, op. cit.

²⁴³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Pão & Circo LTD: Tragédia – Bufa em IV atos*, op. cit.

integrar à tribo, incorporar para a sua vida os rituais, as crenças e valores da tribo²⁴⁴.

Para vivenciar completamente a experiência de *Gracias señor* era preciso estabelecer uma ligação, uma transa com aquela “tribo”, que naquele momento era o Teatro Oficina, assim, era imprescindível “ingressar na tribo”, na “comunidade”, como pondera Analu Prestes,

Eu entrei para a tribo. Você fala a linguagem deles, você atua como eles atuam, você é entendida por eles. Eu fiquei doida e só doida eu poderia me libertar, me soltar para as ideias do espetáculo. [...] um processo terapêutico de autoconhecimento, de provocações e liberações. Você tinha que ter uma postura na sua vida, não tinha nenhum ‘caretão’ lá no palco falando. Careta não entrava na tribo. Pra conseguir aquilo, as pessoas tinham que se despojar de uma série de coisas, entrar nessa comunidade, participar desse ritual todo pra ter uma linguagem comum dada pelo Zé²⁴⁵.

O diálogo e compartilhamento de ideias e concepções com o Teatro Oficina modificaram as relações, o modo ver a vida e de fazer teatro tanto para Analu e Luís Antonio, como para os novos artistas do Pão & Circo, como Cidinha Milan e Aurélio Michiles. Voltaremos a esse assunto na próxima Cena.

Tempos difíceis e “sombrios”, um contínuo “estado de emergência” vivido dentro e fora dos palcos, *Gracias Señor*²⁴⁶ não conseguiu sobreviver à repressão da ditadura militar, com a temporada encerrada após sua interdição. Esse fato levou Luís Antonio e o grupo Pão e Circo, às pressas, do porão para o espaço principal do Oficina, com *O casamento do pequeno burguês*. Segundo Sílvia Fernandes, eles estavam no “Panorama dos grupos teatrais na década de 70”.

Com a interdição pela censura de *Gracias Señor*, espetáculo do Oficina dirigido por Zé Celso Martinez Correa, *O casamento...* deslocara-se do porão para a sala de espetáculo, o que acabara favorecendo a profissionalização da equipe, que legalizara sua existência jurídica por meio de uma firma com vários sócios, a Pão & Circo Sociedade Cultural Ltda.²⁴⁷.

Das observações de Sílvia Fernandes, destaco dois pontos importantes sobre os novos rumos do Pão e Circo, a questão da “profissionalização”, pois eles ainda eram

²⁴⁴ Ibidem, p. 90.

²⁴⁵ PRESTES, Analu apud LEMOS, Vítor Manuel Carneiro. *Gracias señor: análise de uma proposta para a atuação*, op. cit., p. 90.

²⁴⁶ Conferir os artigos: LIMA, Mariângela Alves. *Gracias señor. O Oficina pela crítica. Sala Preta*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 265-270, 2020; RAMOS, Luis Fernando. *Comida de Coro: de Gracias, senõr à Uzyna Uzona. Sala Preta*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 106-115, 2020.

²⁴⁷FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*, op. cit., p. 22.

vistos como amadores, até mesmo pela pouca experiência teatral dos participantes, e a legalização jurídica do grupo.

Já o Teatro Oficina e seus integrantes, mais uma vez, se reinventam e o local se torna a “Casa das Transas”, onde “transava-se” diferentes tipos de manifestações artísticas como, teatro, cinema, festivais e apresentações musicais de vários estilos.

[...] a casa de número 520 da Rua Jaceguai transformou-se na “Casa das Transas” e José Celso Martinez Corrêa passou a ser produtor e exibidor cinematográfico, bem como produtor de *shows* musicais. Segundo José Celso, a “Casa das Transas” aconteceu em virtude da descompartimentação das artes. No fim da década de [19]60, tudo o que obedecia às divisões funcionais baseada na divisão da produção do século XIX, já teria morrido. Em resumo significava, segundo o ex-diretor, não usar mais o braço direito, apenas. Usar, sim, todo o corpo. Eram servidos lanches na “Casa das Transas”: comidas que procuravam combinar com os *shows* que se apresentavam. Assim é que, para ouvir Os Mutantes, comia-se ricota com passas, o Heavy Band combinaria com arroz-doce, Cely Campelo com *milk-shake*²⁴⁸.

Na imagem abaixo, temos um pouco da programação da época, com destaque para *O casamento do pequeno burguês*, além de importantes nomes da música, como Caetano Veloso, que naquela época lançava o álbum *Transa*, com produção de Jards Macalé, em 1972, depois de anos em exílio. O pequeno recorte de jornal anuncia as sessões de *Revolisom* e de *O Demiurgo*, filme experimental de Jorge Mautner, gravado em Londres, num momento em que vários artistas brasileiros lá estavam exilados, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, que nesse filme narram um pouco do que foi viver essa experiência. O espaço do Oficina se transformou num lugar que *transava* teatro, música e cinema.



Imagem 3: Propaganda Teatro Oficina - “Casa das Transas”²⁴⁹

²⁴⁸ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*, op. cit., p. 90.

²⁴⁹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, op. cit., p. 218.

Enquanto Luís Antonio e o Pão & Circo seguiam com o *Casamento*, Zé Celso ensaiava o que seria a última experiência cênica do grupo Oficina, *As três irmãs*, de Anton Tchekhov (1860-1904). Luís Antonio participou da montagem como ator e assistente de direção de Zé Celso. *As três irmãs* estrou em São Paulo, em dezembro de 1972 e no Rio de Janeiro, em janeiro de 1973, simbolizando o rompimento total com o grupo original do Oficina, uma vez que Renato Borghi também decidira abandoná-lo naquele mês.

[...] constituiu-se mais num canto de cisne do que numa montagem teatral. Novamente o Oficina iria ressuscitar seus fantasmas, mexer nas suas feridas, falar de si mesmo. [...] O Oficina não era mais um elenco com uma proposta de pesquisa formal e uma ação ideológica programada. A bem dizer, o Teatro Oficina já não era mais uma *troupe*. A partir daquele momento, a história passaria a ser a de José Celso Martinez Corrêa, pelo menos a partir de 31 de dezembro de 1972, quando Renato Borghi o abandonou²⁵⁰.

Para Luís Antonio e Analu Prestes, que participaram de *As três irmãs*, eles mais uma vez experimentavam algo muito diferente do que produziam no Pão & Circo. Zé Celso propunha aos mais de vinte atores do espetáculo realizarem os exercícios de criação da peça de Tchekhov sob efeito de mescalina²⁵¹. Esse tipo de concepção criativa levou Luís e Analu a entrarem mais profundamente no universo das experimentações lisérgicas.

Em 1973, após conquistar o público brasileiro com *O casamento do pequeno burguês*, o Pão & Circo faz curta temporada no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e em seguida parte para uma turnê internacional. Grupo e montagem receberam ótima acolhida, críticas positivas e premiações, proporcionando outras experiências para eles. Porém, a volta foi complicada, como relembra Luís Antonio,

Voltar é, uma barra pesada para caralho! Voltei: meu pai morreu, meu irmão, minha irmã e até a empregada desapareceram, eu tive que desaparecer, deu um bode terrível no Oficina, já não existia mais nada. Foi uma bosta! Ficamos quase um ano parados. Em 74 fui a Nova York. Me diverti a bessa [sic]. Fui muito ao cinema, vi mais cinema que teatro. [...] vi mais uma porrada de coisas e voltei para montar “O percebejo” de Maiakovski em São Paulo²⁵².

As palavras dele demonstram a situação delicada do Brasil, com muita repressão e violência. Seus irmãos, Zé Celso e Lala, ficaram desaparecidos por vários dias, até

²⁵⁰ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*, op. cit., p. 214.

²⁵¹ Alucinógeno sintetizado a partir de um *cactus*, peiote, natural do México.

²⁵² CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Documento sem título. Arquivo Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Documento datilografado).

descobrirem que haviam sido presos, por sorte, Luís não foi levado, então, a saída foi “desaparecer”.

O grupo Teatro Oficina e Zé Celso estavam proibidos de realizarem qualquer tipo de atividade no Brasil. Luís Antonio permaneceu em São Paulo, para sua primeira tentativa de encenar *O percevejo*, de Vladimir Maiakovski; ele começou a ensaiar, entretanto, o texto não foi liberado, “Maiakovski foi a Brasília e ficou por lá. Sem passagem de volta. Apesar de tudo que puderam fazer até hoje não veio a liberação do texto. O trabalho de Maiakovski ficou reduzido aos dois meses onde estavam sendo preparados”²⁵³.

Diante da não liberação de *O percevejo*, o Pão & Circo decide se mudar para o Rio de Janeiro, dando início a uma nova fase, com projeção para o grupo e para o diretor. Ao Teatro Oficina só retornariam com a montagem de *Sinbad, o marujo!*, no final de 1975. Do palco de onde emergiu, o Pão & Circo encerra sua história, em 1976. Luís Antonio, entretanto, segue à frente do teatro, com novos projetos, enquanto o irmão Zé Celso, permanecia no exílio.

O PÃO & CIRCO E OS GRUPOS TEATRAIS NOS ANOS (19)70: DIÁLOGOS

Considero importante pensarmos que as influências e os diálogos entre Luís Antonio e o Pão & Circo são uma mistura, que reúne as experiências teatrais de Araraquara; uma forte influência de grupos consolidados como o Oficina e o Arena, pela proximidade que tinha com eles, e o Opinião; além da inspiração, dos dilemas em comum com grupos “alternativos”, “experimentais”, que surgiam na mesma época. Então, interessa saber quais coletivos estavam aparecendo na cena daquele momento, para sabermos com quem dialogavam.

Silvana Garcia, em *Teatro da militância*, especialmente no capítulo “O teatro popular de periferia dos anos 70”²⁵⁴, analisa a explosão dos grupos teatrais, sobretudo, daqueles que despontaram nas “periferias” da cidade de São Paulo. A autora afirma que apesar da repressão e da violência do regime militar, nos “meios intelectuais e artísticos” aconteceram importantes “iniciativas” no teatro, destacando o surgimento de “grupos profissionais independentes”.

²⁵³CORREIA, Luís Antonio Martinez. *Pão & Circo LTDA: Tragédia – Bufo em IV atos*, op. cit.

²⁵⁴GARCIA, Silvana. O teatro popular de periferia dos anos 70. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva / Ed. USP, 1990, p. 121-202.

Forçando um caminho alternativo de produção empresarial, fundado em um trabalho de natureza mais coletiva do que os elencos de ocasião e que aportaram importantes contribuições para a pesquisa da linguagem cênica. Entre os pioneiros estão o Pessoal do Vitor, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio²⁵⁵.

Acredito que o Pão & Circo tenha muitas semelhanças com os grupos citados acima, pois também era profissional e independente, prezava por um modo de produção alternativo, coletivo, investia na experimentação da linguagem cênica, mas ao mesmo tempo, sofria e enfrentava as dificuldades comuns daqueles que surgiram “à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais”. Vale lembrar que, em 1972, despontava na cena brasileira os Dzi Croquettes, com uma proposta totalmente inovadora, que burlava a repressão da ditadura militar, com espetáculos irreverentes, pautados pela ideia de coletividade, de estreitamento de relações com o público e de comunidade, “um projeto de vida e teatro”, sempre em constante reformulação como destaca Rosemary Lobert.

Em 1972, estávamos no auge da repressão política: a censura, o medo, a violência, a desconfiança eram nossos companheiros cotidianos. No teatro, o clima de insegurança era constante; até o último momento não se sabia se uma peça seria permitida ou proibida na sua íntegra. O teatro era visto mais como um lugar subversivo, em termos políticos, do que como um espaço de produção de cultura. É nesse momento que surgem os Dzi com uma proposta contestadora das categorias sociais vigentes, fantasiados de purpurina, flores e paetês²⁵⁶.

Os Dzi Croquettes foi um dos poucos grupos que conseguiram uma quase total “aceitação pública”, eram uma espécie de unanimidade para o público e se comunicavam muito bem com os jovens, plateia que grupos como o Pão & Circo almejavam alcançar, além de levarem ao palco questões importantes.

Os atores criaram vestuários que transgrediam todos os padrões socialmente conhecidos até então, fossem tradicionais ou de fantasia. Mas a ressonância simbólica apontava, sobretudo, para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas. O flagrante constrangimento de apresentarem-se assim – postura compreensível numa sociedade que tradicionalmente sempre preservou o “machismo” – ia porém ao encontro de um complexo de expectativas públicas próprias ao tempo em que viviam. Sem dúvida, com as pessoas já sensibilizadas e informadas em relação aos movimentos das chamadas “minorias”, especialmente nos EUA e na Europa (*black power*,

²⁵⁵ Ibidem, p. 121-122.

²⁵⁶ LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 18.

womens's lib, gay-power etc.), a adesão pública à peça *Dzi Croquettes* foi quase unânime²⁵⁷.

Silvana Garcia afirma que dezenas de grupos vão se deslocar “para a periferia das Capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro”²⁵⁸. Geralmente, eram coletivos com artistas profissionais ou com algum nível de experiência teatral, “integrantes de classe média”, mas também havia a formação de grupos originados naqueles locais, com pessoas que pertenciam àqueles espaços e que nunca tinham participado de atividades teatrais. A autora informa que os grupos se formavam em situações diversas, muitas vezes, imbuídos apenas de “garra” e “idealismo”; alguns “têm vida efêmera” e não conseguem montar um espetáculo, outros chegam a competir e a ganhar destaque na cena profissional. Identificasse a dificuldade de formar um coletivo de pessoas que compartilham dos mesmos propósitos. Luís Antonio, desde que chegou em São Paulo, tentou reunir um núcleo de profissionais e adolescentes, porém, somente com a parceria de Analu ele conseguiu constituir um grupo, sempre com gente entrando e saindo, ao longo das montagens das peças.

Heloisa Buarque de Hollanda relata que o grupo Asdrubal trouxe o trombone começou a se organizar em 1971/1972, enfrentando diversos problemas para encontrar pessoas realmente dispostas a se dedicarem ao trabalho teatral que propunham, “foram dois anos muito duros, de muitas tentativas, todas frustradas. Formava um grupo aqui, um grupo ali, mas nenhuma dava muito certo. Foi uma meia dúzia de grupos que, por uma razão ou outra, não geraram um espetáculo”, procuravam entre os “pensantes da PUC”, entre os de “baixa renda, aqueles de vida mais dura”, mas sempre um “fracasso”²⁵⁹.

Para Silvana Garcia, não é possível afirmar a existência de uma “diretriz comum única” entre tantos grupos, porém, existem algumas “semelhanças”, “traços básicos”, como a “intenção de não atuar no mercado profissional do centro”, por um lado, pela “insatisfação” com o “chamado teatrão”, e por outro, pela falta de “acesso facilitado” das “camadas mais populares” ao teatro²⁶⁰. Embora o Pão & Circo permaneça na estrutura do “mercado profissional do centro”, na maioria das vezes em São Paulo ou no Rio de

²⁵⁷ Ibidem, p. 24.

²⁵⁸ GARCIA, Silvana. O teatro popular de periferia dos anos 70. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, op. cit., p. 122.

²⁵⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrubal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 63-64.

²⁶⁰ GARCIA, Silvana. O teatro popular de periferia dos anos 70. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, op. cit., p. 123.

Janeiro, Luís Antonio expressa o desejo de produzir espetáculos totalmente fora do formato “teatrão”, por isso sua tendência ao experimental, com a intenção de atrair outros públicos, especialmente jovens - como o diretor e seu grupo -, que não frequentavam ou deixaram de frequentar o teatro.

Segundo Sílvia Fernandes, outra importante pesquisadora do tema, havia “duas correntes” que guiavam o surgimento intensificado de grupos de teatro, na década de 1970. A primeira, também analisada por Silvana Garcia, pode ser “definida pelo teor político”, eles se “autodenominavam independentes”, se voltavam para as periferias apostando numa “linguagem popular”, abandonando “o mercado” e “optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas”, seus integrantes sobreviviam de atividades paralelas²⁶¹. Nesse sentido, Silvana Garcia observa que, “por opção, a maioria dos grupos adota um sistema amador de sustentação financeira, cada membro mantendo sua sobrevivência por meios de atividades de diversas naturezas e dedicando-se ao teatro durante os períodos noturnos e fins de semana”²⁶².

A segunda corrente, à qual se encaixaria a produção do Pão & Circo, era de “grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de autoexpressão”, voltados para “pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano”, preocupados, na maior parte dos casos, em realizar “investigações do teatro” e a “experimentação de novos modos de fazê-lo”, indicando um “processo criativo”²⁶³. Contudo, Sílvia Fernandes ressalta que as duas correntes tinham um ponto comum, a “única semelhança era o projeto coletivo do teatro”, pois, “todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizam como cooperativas de produção”²⁶⁴.

Para a autora, em alguns grupos, é perceptível que o formato “cooperativas” levou à “diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas”²⁶⁵, propiciando a vivência de outras formas de relação. Esse fato se observa no Pão & Circo, que manteve apenas a direção de Luís Antonio Martinez Corrêa. Fernandes analisa as particularidades dessa maneira de se organizar e se relacionar em grupo e, para tal, busca comparar a estrutura das companhias anteriores com as novas,

²⁶¹ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*, op. cit., p. 13.

²⁶² GARCIA, Silvana. O teatro popular de periferia dos anos 70. In. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*, op. cit., p. 123-124.

²⁶³ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*, op. cit., p. 14.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 14.

por exemplo, como se organizava o Teatro Oficina em relação ao Pão & Circo. Os dois tinham uma “ligação”, que “começava pela afinidade evidente entre os irmãos diretores e prosseguia na mistura de elencos”.

A diferença entre grupo e companhia era que, no caso desta, a associação ainda preservava papéis definidos no processo de criação. O Oficina conservava, pelo menos até *Gracias Señor*, o autor dramático, o diretor, o cenógrafo, o iluminador e os atores. 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 criação²⁶⁶.

Essa ideia de produção e criação coletivizadas também foi a realidade do Asdrubal trouxe o trombone, Pod Minoga, do Dzi Croquettes e de tantos outros que surgiram no início da década de 1970. Lobert ressalta que a ideia inicial dos Dzi partia da concepção de viver esse coletivo dentro e fora dos palcos, muito próximo às ideias do Oficina e do Pão & Circo na montagem de *Simbad*.

O projeto inicial dos Dzi era “assumir o barato na sua totalidade”, isto é, tanto na criação, na montagem e na representação teatral como na infraestrutura e na escolha dos componentes do grupo, compartilhando trabalho, lazer, dinheiro, organização doméstica etc. É sobre essa proposta de vida comunitária que se cultivava a imagem de *família*²⁶⁷.

Ao ler a obra de Heloisa Buarque de Hollanda, *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, fiquei fascinada com a estética, o colorido do livro, encantada com a narrativa, os recursos e as maneiras que encontrou para elaborá-la. Muito interessante os documentos que ela apresenta, por meio deles é possível observar que havia uma estética comum naquele período, uma maneira de produzir partilhada por vários grupos de teatro. Os materiais de pesquisa, como cartazes, anotações, folders de divulgação, presentes na obra de Hollanda sobre o Asdrubal, mas também nas cenas desta tese sobre o Pão & Circo, revelam uma estética, uma linguagem, um modo de produção teatral que comunica e dialoga.

Fui arrebatada pela escrita de Hollanda, pela maneira como ela apresenta a história do Asdrúbal Trouxe o Trombone, a partir das diferentes narrativas e olhares dos

²⁶⁶ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*, op. cit., p. 22

²⁶⁷ LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, op. cit., p. 95.

integrantes do grupo. De certa maneira, há proximidade entre nós, porque nas Cenas seguintes apresento com detalhes, a partir do material pesquisado, a maneira como o Pão & Circo construía os textos, roteiros, cenários e figurinos, como se davam as escolhas das peças, do modo de trabalhar, os conflitos e a organização do grupo, entre outros aspectos da história, sem perder de vista o protagonismo de Luís Antonio Martinez Corrêa e sua direção.

CENA II



Imagem 3: Material de divulgação da peça (1972). Arquivo MC.

“O casamento do pequeno burguês” é a sua primeira comédia. É uma festa de casamento na classe média onde nada dá certo: a luz elétrica não funciona, a comida é absolutamente intragável, os convidados, bêbados, descobrem que a noiva está grávida. O resultado: brigam, destroem todos os móveis da casa (construídos pelo próprio noivo), a família se esfacela. Todos vão embora. Ficam os noivos, sozinhos, no meio dos escombros da casa. Vão para a cama. A cama também arreventa. Em nosso espetáculo esta festa de casamento se transforma na festa decisiva de nosso século onde são destruídas todas as utopias e todos os valores humanos. É a festa da repartição pública e solene do bolo. A família e os convidados, sem o menor pudor, entregam aos “Deuses” a faca e depois o bolo. Esta festa, que tem por sonoplastia os gritos de nascimento e agonia do nosso século, se transforma em um ritual de autodestruição. O homem vai perdendo todo o seu verniz de cultura e civilização até se revelar o que é na verdade: um animal irracional. As possibilidades são duas: ser animal selvagem ou ser animal doméstico. A opção é pela segunda possibilidade. É pela passividade. Pela aceitação passiva e absurda do mal. É o caminho aberto para o fim. O quadro mais terrível de Breughel cria vida: é o “TRIUNFO DA MORTE”.

(Pão & Circo. O texto e o espetáculo, 1974. Arquivo MC.)

“UM BRECHT DEBOCHADO” EM *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUÊS*:
BERTOLT BRECHT POR LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA

O REENCONTRO DE LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA E BERTOLT BRECHT

Início essa cena com a reprodução de um pequeno papel, bastante desgastado, marcado pelas intempéries do tempo ou, como diria poeticamente Arnaldo Antunes, “algo antigo / ido / sido / outrora acontecido / já / quase / esquecido / agora/ fora / de moda / ou de modo / subjuntivo / traço / do que / houve no passado / ultra/ passado / pelo / que houvera / algo / que já era / (embora / vivo) / para (agora) / ser/ livro”³¹⁴. Neste caso, deixa de ser um pequeno papel ou “algo antigo” para se tornar evidência de uma experiência teatral. Com poucas e precisas informações “apresenta” o espetáculo que trazia, “enfim”, a versão de “um Brecht debochado”, que os espectadores assistiriam no palco do Teatro Oficina.

Em seguida, o leitor poderá ver a concepção do que seria o “texto e o espetáculo” de *O casamento do pequeno burguês*³¹⁵ (1919) para o grupo teatral Pão & Circo, dirigido por Luís Antonio Martinez Corrêa. A Cena II é muito importante para pensarmos a obra e a direção teatral de Luís Antonio Martinez Corrêa; nela, procuro destacar e analisar algumas características do diretor, buscando olhá-lo (figura/função), como ressalta a professora, pesquisadora e atriz Ana Carneiro, observando-o “como pessoa de teatro,

³¹⁴ ANTUNES, Arnaldo. *Algo antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 219.

³¹⁵ BRECHT, Bertolt. *O casamento do pequeno-burguês* (1919). Tradução de Luís Antônio Martinez Corrêa com colaboração de Wilma Rodrigues. In. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, v. 1, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 129-161. O texto, escrito em 1919, estreou sua primeira versão cênica em 11 de dezembro de 1926, na cidade de Frankfurt. A peça conta com nove personagens: O pai da noiva, A mãe da noiva, Sua irmã, O noivo, Seu amigo, A madame, O marido e O moço. Pelos personagens se pode deduzir que a narrativa trata do casamento de Jacob e Maria. As cenas se passam na casa dos noivos, em geral na sala, em volta da mesa, onde acontece o banquete e a festa de casamento. O interessante é que nada dá certo nessa noite de celebração: a luz elétrica não funciona; a comida preparada pela mãe do noivo é ruim; o pai da noiva fala sobre assuntos desagradáveis, como a morte de um Tio; a irmã tem uma postura inadequada, deixando subentendido que está interessada por um dos convidados; a madame e o marido discutem o tempo todo - entre outras situações que dão um tom de comicidade ao texto. Com o desenrolar da noite e à medida que bebem, os personagens passam a falar de assuntos e temas com duplo sentido, principalmente com conotações sexuais; enquanto isso, os móveis da casa, feitos pelo próprio noivo, não funcionam, emperram e começam a quebrar. Eles comem, bebem, cantam e dançam enquanto tudo parece ruir. Uma das músicas deixa a noiva extremamente constrangida, pois dá a entender que ela perdeu a virgindade antes do casamento. Em meio a isso, há um diálogo entre os personagens masculinos, que explicita suas opiniões sobre a encenação de Baal (texto de Brecht); para eles, a peça é uma “merda”, essa parte do texto chama a atenção não só por fazer uma alusão a outro texto do dramaturgo, mas por demonstrar, de certa maneira, que esse não era um assunto voltado aos personagens femininos e que o teatro talvez não fosse um espaço “adequado” para as mulheres. À noite e a história se encaminham para um desfecho: a madame, de modo insinuante, diz que o vestido da noiva foi muito bem confeccionado, dando a atender que foi feito para esconder algo, que logo ela deixa explícito, afirmando que a noiva estava grávida. A partir de então, começa uma confusão generalizada e todos jogam objetos uns nos outros, até que decidem ir embora, restando apenas os noivos e toda aquela destruição. Os noivos se acusam mutuamente sobre o mau comportamento dos convidados, enquanto bebem o que restou das bebidas; a noiva se mostra extremamente preocupada com sua reputação, porque a cidade toda ficará sabendo que ela se casou grávida. Por fim, as roupas dos dois começam a se rasgar e eles decidem finalizar a noite de núpcias, mas ao se deitarem na cama, ela também se quebra, encerrando a trama.

como foi sua formação”, “qual é o tipo de trabalho que ele desenvolve”, “com quais coisas ele gosta de trabalhar”, “de que forma ele gosta de trabalhar com ator”, porque “tudo isso vai determinar as propostas que ele vai apresentar na sua proposta, no seu projeto de cena”³¹⁶.

O objetivo é trazer elementos e narrativas que se coadunam, de forma a me permitirem vislumbrar as questões levantadas por Carneiro em relação a Martinez Corrêa, tomando a sua experiência com a montagem de *O casamento do pequeno burguês*. Procuo evidenciar quais rumos sua carreira foi tomando ao longo das várias temporadas do espetáculo (entre 1972 e 1975), tendo em vista que os processos de criação e de montagem do espetáculo também compuseram sua formação e amadurecimento como diretor.

O Casamento do pequeno burguês, de Bertolt Brecht, ocupa um lugar importante na perspectiva teatral de Luís Antonio, pelo conjunto de textos do dramaturgo alemão que ele estudou e pela qualidade da encenação realizada em Araraquara, no final da década de 1960. As falas de Eduardo Fernando Montagnari, Zezé Brandão e de outros (apresentadas na Cena I) reafirmam as considerações de Luís Antonio sobre como ele atribui ao *Casamento* o seu efetivo “descobrimento” de Brecht, além do deslumbramento pelo texto, que se mostra contraditoriamente como “inacabado”, “imaturado” e ao mesmo tempo “muito forte”, impactante, distinto e “superdiferente”, em relação aos demais trabalhos, Luís Antonio diz que em *O casamento* via-se um Brecht “mais livre”, “mais solto”³¹⁷.

No Arquivo Martinez Corrêa há poucos documentos da fase amadora em Araraquara, como também da fase inicial em São Paulo, contudo, encontrei um *Caderno de estudos sobre Brecht*, com teorias e propostas estéticas, que apesar de não estar datado pertence à época de Araraquara, uma vez que contém esboços de encenações realizadas naquele período, além de nomes de pessoas etc. O Caderno demonstra o interesse de Luís Antonio em mergulhar no universo brechtiano.

Estudando detidamente este caderno de Luís Antonio Martinez Corrêa é possível identificar que parte dele foi dedicada ao estudo da obra teórica de Bertolt Brecht, em

³¹⁶ CARNEIRO, Ana. Processos de criação: direção, espaço e criação. *Conexão teatro* - programa do Curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Convidadas: Ana Carneiro, Maria de Maria e Amanda Barbosa. Mediadora: Mara Leal. 29/07/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PdMvpBENiTo>. Acesso em: 23/11/21.

³¹⁷ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 341.

especial, *Estudos sobre o teatro*³¹⁸, com a primeira edição brasileira em 1978³¹⁹. No acervo do diretor encontra-se um exemplar da edição portuguesa³²⁰. Descobrir quais as leituras e as referências do diretor e como ele as lia, as compreendia, é muito valioso para mim, pois me aproxima de seu olhar e me permite entender o modo como transpunha essas ideias, colocando-as em seu trabalho prático. Isso me ajuda a identificar qual a sua apropriação de Brecht e como ela aparece na montagem de *O Casamento do pequeno burguês* e em outros textos encenados. Enfim, qual é a leitura que Luís Antonio fazia de Brecht?³²¹

CADERNO DE ESTUDOS SOBRE BRECHT

Ao estudar a parte “Anotações” do *Caderno de estudos sobre Brecht*, busquei fazer o cotejo com a tradução brasileira de *Estudos sobre teatro*, a fim de compreender

³¹⁸ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Essa foi a primeira edição brasileira da obra, a qual foi consultada e utilizada na confecção da presente tese.

³¹⁹ Wolfgang Bader, na apresentação do livro *Brecht no Brasil*, de 1987, ressalta que a entrada de Brecht em nosso país começou na década de 1940, “pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas”, depois pelos “alemães exilados” e “pelo contato direto que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa”. Já a primeira encenação foi em 1945 e desde então, sua presença na cena brasileira foi se tornando mais intensa, não só no Rio de Janeiro e São Paulo, mas também em outras regiões do Brasil; segundo o autor, “Brecht no Brasil é um fenômeno verdadeiramente nacional”. O que gostaria de destacar é como a situação das “traduções em português não acompanhou o intenso interesse teatral por Brecht”, Bader enfatiza uma série de questões que contribuíram para isso: “edições que não se completam” e que logo se esgotam; algumas peças que só circularam por meio de manuscrito; outras que foram publicadas e não foram traduzidas do original, levando a um “desequilíbrio entre a presença de Brecht nos palcos brasileiros e sua presença em forma de livro”. BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987, p. 15-18.

O historiador Rodrigo da Costa Freitas, em um dos capítulos de sua tese sobre a Companhia do Latão e sua estreita ligação com Bertolt Brecht, analisa a “recepção” e as “nuanças das releituras de Brecht no Brasil”. Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. O engajamento teatral no Brasil: as propostas de Bertolt Brecht revisitadas em outro contexto histórico e social. In. *Brecht, nosso contemporâneo? O engajamento como prática intelectual e uma opção artística da Companhia do Latão*. 2012. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História. Uberlândia, 2012, p. 76-130.

³²⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Portugal: Portugália Editora, 1957.

³²¹ No Arquivo Martinez Corrêa é possível identificar algumas obras sobre Brecht, que pertenciam a Luís Antonio, a grande maioria são edições estrangeiras, mostrando o descompasso mencionado por Wolfgang Bader entre as traduções e o interesse pelo dramaturgo alemão no Brasil. Esses livros e revistas estão cheios de grifos e comentários de Luís e demonstram sua imersão na obra brechtiana. Alguns títulos levantados e consultados nesta pesquisa:

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. O livro foi um presente de Cacá Rosset e tem a seguinte dedicatória: “Ao Luís, amigo e companheiro de empreitadas Bre(ch)tianas, esta ‘escolha dos demônios’”;

EWEN, Frédéric. *Bertolt Brecht: sa vie, son art, son temps*. Paris: Éditions du Seuil, 1973;

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Petite Collection Maspero, 1969;

HOLTHUSEN, Hans Egon. *Brecht*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1963;

REVUE EUROPE, n. 133-134, Janvier-février, 1957, numéro spécial Bertolt Brecht – Europe Brecht. A capa traz uma reprodução de uma fotografia com Helene Weigel e outros dois atores, em *Mãe coragem*; GISSELBRECHT, André. *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1958.

os conceitos-chaves e os diversos temas que o texto de Brecht apresenta. Em seu estudo, Luís Antonio se detém em onze temáticas apresentadas no texto de Brecht, que compreendem as primeiras setenta páginas da publicação brasileira de *Estudos sobre teatro*: 1 - “Sobre Mahagonny”; 2 - “Sobre A Ópera de três vinténs”; 3 - “Sobre a maneira de cantar”; 4 - “O efeito imediato do teatro épico – notas sobre Mãe”; 5 - “Representação épica”; 6 - “O efeito ‘imediato’ de superação”; 7 - “Teatro recreativo ou teatro didático?”; 8 - “Teatro épico”; 9 - “Teatro didático”; 10 - “Será porventura o teatro épico uma ‘instituição moral’?”; e 11 - “Teatro chinês”³²².

Luís inicia suas observações pela ópera *Mahagonny*, que encenou posteriormente, em 1986. O espetáculo compôs a comemoração de trinta anos da morte do dramaturgo alemão, a qual contou com uma série de atividades, como publicações, exposições, concertos, seminários, entre outras³²³. “Sobre Mahagonny”, Luís Antonio destaca a importância que a música tem na ópera, como uma “terceira dimensão”, que quebra, anula o “realismo” e os “elementos racionais” da apresentação, o que na concepção de Brecht era fundamental, pois, quanto mais “irreal” se tornar a realidade, melhor seria para o espectador, mais “prazer” ele sentiria. Como dito por Martinez sobre a ópera, a “forma”, o “tema”, seu “conteúdo é o prazer”.

Em seguida, elabora um esquema com duas colunas, uma espécie de resumo das principais modificações sofridas na passagem do “teatro dramático” para o “teatro épico”, uma exigência da ópera e do “teatro moderno”, como apresentado por Brecht. Luís Antonio elenca dezenove pontos na leitura que faz do sucinto “esquema” escrito pelo dramaturgo na referida obra³²⁴. Interessante notar que essas transformações estão ligadas à cena, à elaboração, aos sentidos da encenação e à relação que se estabelece com o espectador, tudo pensado para um teatro de “forma épica”. Por exemplo, no tópico dois, lê-se: a “forma dramática” “faz o espectador participar numa ação cênica”, enquanto que a épica “torna o espectador uma testemunha”; ou no tópico 9, em que de um lado “o espectador está no centro, comparticipa dos acontecimentos” e do outro, “o espectador está de frente, analisa”.

³²² CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht. Rio de Janeiro, 1975. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

³²³ BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*, op. cit., p. 11-12.

³²⁴ Cf “esquema”: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 16.

Indago até que ponto e de que maneira Luís Antonio se apropriou dessas questões sobre a encenação, o espectador, o homem, o teatro épico, ou seja, interessa saber o que disso é levado em consideração ao elaborar as cenas sobre as peças de Brecht.

Após o esquema sobre teatro de “forma dramática” e de “forma épica”, encontramos as seguintes anotações (final da segunda folha do Caderno, aqui reproduzida): “é necessário renunciar a tudo o que representa uma tentativa de hipnose que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação. A música é a mais valiosa contribuição para o tema”³²⁵, em que Luis Antonio cita Brecht. Da mesma forma que elencou as modificações decorrentes da passagem do teatro dramático para o épico, Luís Antonio se detém em cinco aspectos das transformações da “Ópera dramática” para a “Ópera épica” e o novo lugar que a música deve ocupar. Com a transição, a música deixa de ocupar um “plano de subserviência” para “auxiliar”; passa de intensificar “o efeito do texto”, para “interpretar o texto”; ela deixa de impor o texto para pressupô-lo; não mais ilustra, pois toma “uma posição”; antes permitia “a situação psicológica” e agora “revela um comportamento”³²⁶. Luís Antonio sempre deu atenção especial à parte musical dos espetáculos, garantindo que ela nunca ocupasse, em cena, um papel de “subserviência” ou de ilustração.

Transcrevendo as anotações do diretor, me chama atenção a seguinte passagem do livro *Estudos sobre teatro* sobre “a imagem”, enquanto recurso constitutivo do espetáculo,

A inclusão de imagens autônomas na realização teatral é um fato inédito. As projeções de Neher assumem uma posição em relação aos acontecimentos em cena; [...] A cena repete por si, fielmente, o que se depara na imagem, dando-lhe continuidade. As projeções de Neher são uma parte integrante da ópera, tão autônoma como a música de Weil e como o texto. Constituem o material plástico³²⁷.

Esse recurso cênico foi utilizado na montagem de *O casamento do pequeno burguês*, quando em cena eram dispostos telões e pequenos cartazes, que revelavam passagens de atos/cenas, que se comunicavam com a ação dos atores. Isso pode ser verificado nas informações sobre o espetáculo e nas fotografias reproduzidas aqui.

Luís segue tratando da ópera *Mahagonny* e de seus possíveis desdobramentos até chegar no segundo aspecto de seus estudos, “Sobre a *Ópera de três vinténs*” - outro texto

³²⁵ A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 17.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 18.

que parece ter seduzido o diretor brasileiro. *A ópera de três vinténs* foi traduzida por Luís Antonio na segunda parte da década de 1970 e fazia parte de um projeto que ele juntamente com Marieta Severo, Rita Murinho, Maurício Sette, Carlos Gregório e Maurício Arraes gostariam de levar para o palco. De acordo com Marieta, Luís propôs que o grupo estudasse a peça de Brecht e a de John Gay, *Ópera do mendigo*, texto que sabia ter inspirado o dramaturgo alemão. A proposta era investigar, comparar e analisar os dois textos para uma encenação posterior elaborada a partir desse material. Entretanto, não gostaram do resultado e tudo que foi levantado serviu de inspiração, de ponto de partida para a escrita de *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, encenada por Luís Antonio, em 1978.

Nas anotações de Martinez sobre *A ópera de três vinténs*, salta aos olhos a indagação “esta peça dirige-se a quem no teatro”?, uma questão importante a ser pensada por todo diretor ao propor um espetáculo e Luís Antonio sempre apontava o público que gostaria de alcançar, de conversar. A quem a “versão brasileira” de *A ópera de três vinténs* se dirigia? Sobre a *Ópera* ainda comenta que deveria ser vista “não como diversão”, ou seja, era outra a finalidade. Além disso, há um pequeno trecho transcrito, onde Brecht enfatiza as especificidades dessa ópera,

A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera de três vinténs* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas não de objeto), é, em princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função³²⁸.

Mais uma vez, Luís Antonio se detém em trechos das reflexões de Brecht que tratam da posição e do lugar que o espectador ocuparia no processo de elaboração do espetáculo. No que diz respeito à encenação, o seu papel de “objeto” acarretaria “ao teatro uma nova função”. O diretor também faz anotações sobre “a atitude do espectador”, tendo em vista a referida ópera.

Entendo que o terceiro ponto das ponderações do diretor, “sobre a maneira de cantar”, é um tema primordial para ele, que já manifestava encantamento em relação à música, ao musical, ao teatro de revista, ao teatro musicado em suas diferentes

³²⁸ A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 25.

perspectivas. A música, o cantar são importantes para Luís Antonio não apenas no seu trabalho de direção, mas também em sua atuação como ator. Nessa parte de seu texto, ele anota tudo sobre o tópico “Da maneira de cantar as canções”³²⁹, em que Brecht fala da importância do ator perceber a “mudança de função”, quando ele deixa o “discurso prosaico” para cantar e fala também da relação do ator com os músicos e com a melodia e que o principal é que “ao cantar, o ator mostre que está mostrando algo”.

Em “O efeito imediato do teatro épico – Notas sobre *Mãe*”, Luís Antonio destaca as considerações de Brecht sobre a peça “escrita no estilo das peças didáticas”, que têm o objetivo de despertar no espectador algo diferente ao que estava “habituação”. Também comenta sobre o papel que “textos e documentos fotográficos” adquiriam quando projetados em cena, esclarecendo que não seriam um “expediente mecânico, um complemento”, pois constituíam a “obra de arte” ao tornar “seu efeito mediado e indireto”³³⁰.

Tendo em vista a função de diretor/encenador ocupada por Luís Antonio é interessante a primeira anotação que ele faz no quinto ponto sobre a “Representação épica”: “O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber orientar-se por argumentos de ordem artística e política e, além disso, não deve dar jamais ao encenador oportunidade de se “expressar” individualmente”³³¹.

Nesse sentido, como as questões suscitadas por Brecht se dão na prática do diretor brasileiro? Suas cenas são orientadas pelos “argumentos de ordem artística e política”? Martinez tinha a preocupação de fazer um teatro que falasse das questões políticas e sociais, contudo, esse não era o único mote dos seus espetáculos. Algo notável nos trabalhos de direção de Luís Antonio, que entendo estar para além dos espetáculos de criação coletiva, é a tentativa de evidenciar não apenas as convicções e concepções próprias, mas também as dos outros envolvidos na montagem do espetáculo. A “simplificação” na representação épica, a importância da “simplicidade ao máximo”, que não deve ser confundida com “primitivismo”, é foco de interesse do diretor, além de “dois detalhes importantes” do desempenho dos atores: a “dicação e o gesto”.

³²⁹ A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 27-28.

³³⁰ *Ibidem*, p. 30-32.

³³¹ *Ibidem*, p. 38-39.

Nas Anotações sobre Brecht, há a crítica deste dramaturgo sobre “o efeito ‘imediat’ de superação”, uma concepção “estética” de “efeito imediato” que o espectador tem ao assistir certos espetáculos, em que são superadas a “diferença de classes” e outras diferenças inerentes aos indivíduos. Um “efeito de superação dos antagonismos de classes”, pelo qual cria-se a ideia de um coletivo, que na perspectiva de Brecht deve ser superado, buscando-se “dividir o público”, como em *Mãe*³³².

No sétimo ponto, “Teatro recreativo ou teatro didático?”, Luís Antonio observa o que Brecht ressalta ao falar da importância do Teatro de Berlim, com suas características de “teatro moderno”, sendo a última fase de extrema relevância: “[...] fase que, ao que ficou dito, representou a tendência evolutiva do teatro moderno na sua forma mais pura, foi o chamado teatro épico. Nesse se enquadra o que é costume designar por ‘peça da época’, ‘cena Piscator, ou ‘peça didática’”³³³.

Luís resume o tópico sobre o “Teatro épico” com a seguinte passagem de Brecht: “é importante o fato de a cena através de aquisições técnicas ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas elementos narrativos”³³⁴; ele também destaca a “transformação da cena” com a inserção de elementos mecânicos, motores, vindos do cinema. Com a ausência da quarta parede, o palco começa a “narrar” para além do ator, que não deve se “transformar completamente”, mantendo certa distância do seu personagem. Do espectador do teatro épico também se espera uma reação e um comportamento diferentes, que não tenha uma identificação, mas sim um distanciamento dos personagens, um olhar crítico sobre o que se passa no palco, “rio de quem chora e choro com os que riem”³³⁵.

Outra questão focalizada é o “Teatro didático”, quando “o teatro passa a ensinar”, colocando em cena os mais variados temas e dilemas do cotidiano, do “petróleo” à “guerra”. Nesse tipo de teatro considera-se que “aprender” e “divertir-se” não são opostos. Brecht exemplifica como o aprender desempenha diferentes funções na sociedade, proporcionando caminhos de acordo com a posição que ocupa o indivíduo; diz que “o gosto pela instrução depende então de muitos e variados fatores. Mas, não

³³² A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 44.

³³³ *Ibidem*, p. 45.

³³⁴ *Ibidem*, p. 46.

³³⁵ *Ibidem*, p. 48.

obstante, há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa”³³⁶, o teatro.

Luís Antonio termina o tópico com a seguinte frase do livro: “o teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e desde que seja bom teatro, diverte”³³⁷. Essa frase me lembra muito a postura dele como diretor, que sempre defendeu que a validade de uma obra, de um autor está na maneira de elaborar a encenação; quando bem-feita, sempre terá o seu valor, o seu lugar no teatro. Essas questões, por sua vez, me remetem a um trecho de uma entrevista, concedida por Luís Antonio, na década de 1980, depois de não conseguir realizar o projeto de encenação da peça, *Alta vigilância*, de Jean Genet. Questionado sobre qual tipo de teatro gostava, quais textos e autores ele acreditava agradarem o público naquele momento, ele diz,

Eu acho tudo legal, entendeu?! Se for uma obra boa ela é eterna, ela vai durar pra sempre, ela sempre vai ser interessante... [...] acho que isso é relativo, bate tudo né?! Tem muita gente, muitas cabeças, essa massa coletiva ela não é, ela é a soma de mil pensamentos, entendeu?! O Brecht hoje pode ser tão forte como Maiakóvski ou Jean Genet, isso é muito relativo, depende de como faz, de como é que bate no público³³⁸.

No décimo ponto, “Será porventura o teatro épico uma ‘instituição moral’?”³³⁹, Luís Antonio é bem sucinto, anotando apenas: “não falávamos em nome da moral, mas sim em nome de todos os que sofrem danos, o que efetivamente é diferente”. Algo que Brecht afirma ao colocar em debate o “propósito” do teatro épico, que deveria “analisar” mais do que moralizar.

Por fim, Luís Antonio termina suas ponderações sobre *Estudos sobre teatro*, de Bertolt Brecht, comentando sobre o “Teatro chinês”, temática que foi de interesse do diretor, ao longo de sua carreira. Dentre as observações de Brecht sobre esse tema, chama a atenção de Luís a questão dos “efeitos do distanciamento” produzidos pelos modos de organizar o espaço, de representar, de o ator se portar, do “artista chinês”, dizendo que “o ator pretende parecer alheio ao espectador”, outro tema importante para a estruturação do

³³⁶ A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 49.

³³⁷ Ibidem, p. 50.

³³⁸ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Trechos de entrevista sobre *Alta vigilância*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vpE2vqshxp0&list=PLTN97D_XfEOGSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=3; https://www.youtube.com/watch?v=ob7OzTV0ODc&list=PLTN97D_XfEOGSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=4; https://www.youtube.com/watch?v=2TSnP9uCu8&list=PLTN97D_XfEOGSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=5. Acesso em: 19/08/19.

³³⁹ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975. In. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 52-53.

teatro épico. Luís destaca que uma “diferença do teatro chinês” é que o efeito do distanciamento pode ser “provocado” também pela música e pelos cenários³⁴⁰.

Percebe-se que Luís Antonio não se debruçou no livro como todo, apenas em algumas partes que poderiam lhe auxiliar nas montagens de Brecht, as quais fazia naquele momento, em Araraquara. Mas, por outro lado o caderno de estudo é composto por outras temáticas sobre o dramaturgo alemão.

Luís Antonio sempre foi um pesquisador e um estudioso de teatro, lhe interessava pensar não só o autor e a obra a ser encenada, mas também o momento histórico em que foi escrita, a conjuntura política, as propostas artísticas vigentes nas artes em geral, os contemporâneos do artista. Esse era o seu método inicial: conhecer de forma ampla e profunda o que seria levado para a cena, seja em suas direções profissionais ou nas realizadas nos espaços de ensino. Essas características foram ressaltadas por todos os entrevistados e é perceptível nos documentos do Arquivo Martinez Corrêa.

No Caderno em análise, Luís Antonio mostra seu interesse por Bertolt Brecht e sua obra. Nele, há uma parte em que aponta os principais acontecimentos políticos ocorridos na Alemanha a partir de 1918/1919, uma “Alemanha destruída pela 1ª Guerra Mundial”, mas contraditoriamente, como escreve o diretor, uma “época de possibilidades tremendas”, com a organização de “instituições científicas” e “grupos políticos” distintos. Ele escreve sobre os principais grupos políticos do momento e seus principais representantes: “R. Luxemburgo” e “K. Liebknecht”, grupo tido como “+ esquerdista”; “Kantsky”, o “centrista”; e “Ebert” como “direitista”. Comenta sobre o “anarquismo/conformismo espontâneo” do “povo alemão”, sobre a “Revolta operária”, “fracassada” pela “falta de força real pra conduzir” o movimento, que levou à execução de Rosa e Karl, provavelmente no “zoológico de Berlim”, em 1919. Seus corpos foram encontrados em um rio. Luís fala do “Epitáfio 1919” escrito por Brecht em homenagem à Rosa Luxemburgo - “Aqui jaz Rosa Luxemburgo, judia da Polônia, vanguarda dos operários alemães, morta por ordem dos opressores. Oprimidos, enterrai vossas desavenças!”.

Como se trata de um caderno de anotações dos estudos, não há uma sequência muito lógica de assuntos, sendo apresentada uma variedade de temas. Como ressalta Walter Lima Torres, ao falar do “caderno de direção”, esse é um objeto que “pode ter os

³⁴⁰ A citação de CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno sobre Brecht, 1975, pode ser encontrada em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, op. cit., p. 55-65.

mais diversos formatos e ser portador de diferentes conteúdos”, é também “um local de devaneio, onde os rabiscos e desenhos falam mais que do que as palavras”³⁴¹.

Os conteúdos anotados no caderno, com certeza eram considerados importantes. Um deles, o expressionismo, representava, segundo Martinez, a “exaltação ao começo / volta da Guerra: tudo está podre. Época do acabou-se tudo”. Depois, o diretor retoma o tema tendo em vista a relação de Brecht com esse movimento artístico.

Luís Antonio elenca algumas personalidades que fizeram parte da “geração Brecht”, entre eles estão o poeta e dramaturgo, Ernest Toller; o dramaturgo e diretor, que muito contribuiu para o teatro épico, Erwin Piscator; o pintor, Georg Grosz; o poeta, pintor, caricaturista, Wilhelm Busch e o famoso poeta, Arthur Rimbaud. Uma época tida como o “tempo do fim”, marcada pelo “deboche terrível” de uma “geração tão forte”, “tão anarquista”, “tão jovem”, “tão louca”, “tão enfurecida”, “tão debochante”. Segundo Luís Antonio, para “impedir essa gente, essa energia, esse fluxo libertador”, foi “preciso um stalinismo, um fascismo, um nazismo”. Para Luís Antonio, “eles estavam vivendo sua experiência interna pra enfrentar” e se “preparavam pro tempo de guerra que viria depois dos anos 30”, a experiência de uma “repressão tremenda”, de que “tudo acabou” e “só restou a clandestinidade”.

Outro fato histórico assinalado é a República de Weimar (1918/1933) instaurada “no meio do caos”. Luís Antonio destaca a “Constituição de Weimar”, que “dava aos alemães uma série de liberdades democráticas, mas ao mesmo tempo censura todos eles”; em sua opinião, era um “governo mistificador”, que “iludiu todo mundo”. Ponto importante do resumo histórico de Luís Antonio, é o aparecimento do Partido Nacional Socialista e “aos poucos” de Hitler, no cenário político alemão. O diretor aponta o “fim da República de Weimar” (1933) e conseqüentemente diz que “Hitler assume a chancelaria do Reich”. Luís Antonio descreve esse momento como a “materialização de *O triunfo da morte* de Bruegel”, em referência à famosa pintura de 1562, que também seria utilizada para nomear um dos quadros da encenação do *Casamento*. Será se no Brasil, em fins dos anos de 1960 e início de 1970 vivíamos o nosso “*triunfo da morte*”?

Tal como a morte retratada por Pieter Bruegel, derrota tudo e todos. Luís Antonio escreve sobre como a “classe operária” foi “esmagada e iludida”, que “comunistas, judeus, intelectuais” foram “fuzilados, torturados, perseguidos, presos, queimados”. Em meio a essa situação desoladora, o diretor diz que era necessário “o silêncio para pensar,

³⁴¹ TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit., p. 150.

tomar fôlego para poder enfrentar o inimigo com cálculo, pela razão”. Ele aponta que “Brecht começa a escrever peças de caráter dialético”, fazendo um “Teatro didático” e que diante da conjuntura política se exilou.

Também identifiquei nas Anotações de Luís Antonio pequenos e esparsos fragmentos de um texto de Bertolt Brecht escrito em 1934, intitulado “As cinco dificuldades para escrever a verdade”. Verdade reprimida e sufocada pelo fascismo, pelo capitalismo, como num dos trechos anotados pelo diretor,

Hoje em dia, quem quiser combater a mentira e a ignorância e escrever a verdade, tem de passar pelo menos por cinco obstáculos. Tem de ter coragem de escrever a verdade, muito embora por toda parte, esta esteja reprimida; tem de ter a inteligência de a reconhecer, muito embora por toda a parte ela esteja encoberta; tem de ter a arte de a tornar manejável como uma arma; tem de ter a capacidade de aguçar, selecionar aquele que em mãos ela será eficaz; tem de ter engenho de a difundir entre outros³⁴².

Escrever certas verdades nunca é fácil; no contexto da década de 1930, na Alemanha, parecia impossível para muitos, mas para Brecht e outros, o momento era justamente o de falar, de questionar, de tomar posição, de se engajar.

Luís anota outro fragmento em que Brecht fala da contradição daqueles “que são contra o fascismo e não querem tomar posição contra o capitalismo” e de como essa atitude se parece com “pessoas que querem comer carne de porco sem matá-lo”, que se “contentam em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a carne”. Se tais reflexões eram muito válidas no contexto brasileiro do início da década de 1970, imagina agora, na conjuntura em que escrevo o presente trabalho.

Outro argumento de Brecht considerado importante por Luís Antonio é o que diz que “quem quiser fazer uma análise sobre o fascismo e a guerra”, que são “grandes catástrofes”, mas “não são catástrofes da natureza, tem que argumentar com verdades práticas. Tem de mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios de produção, para grandes massas humanas que não os possuem”. São essas “verdades” que Brecht afirma que deveriam ser ditas, escritas, reconhecidas, para assim poderem “lutar contra essas situações”.

Como mencionado anteriormente, “Brecht e o expressionismo” também é tema do caderno de Martinez Corrêa, que começa tratando da amizade entre o dramaturgo e o escritor expressionista, Arnolt Bronner. Para o diretor, mesmo que “seus nomes sempre

³⁴² BRECHT, Bertolt. As cinco dificuldades para escrever a verdade. Tradução livre de Luís Antonio Martinez Corrêa. In. *Caderno sobre Brecht*, op. cit.

fossem citados juntos como exemplo de anarquismo artístico e intelectual, como os *Enfants terribles* da literatura alemã etc.”, a influência de Bronner e sua ligação com o expressionismo não foram tão significativas para Brecht como muitos acreditam.

Luís Antonio ressalta que Brecht e Bronner levaram à cena *Pastor Ephraim Magnus*, de Hans Henny Jahnn, no ano de 1921, em Berlim, “um drama” de “forte acentuação sexual”. Ele também conta que Brecht falou sobre a peça *Tambores na noite* com o amigo, segundo o Martinez,

Foi um julgamento bastante desfavorável e autocrítico. Mas, não há possibilidades de controlar a autenticidade desse fato. Mas o que é verdade, é que na obra de Brecht não há influência bronneriana. O naturalismo de Brecht é muito sincero, despretensioso, frente ao tom sensualismo ao exotismo exasperado, inquieto de Bronner³⁴³.

Neste trecho, fica ainda mais clara a opinião de Martinez sobre a relação e a influência de Bronner sobre Brecht e sua obra. Ele faz a ressalva de que a “única afinidade” entre os dois, “e assim mesmo em pontos de partida e escolha inicial”, está no “interesse em certos problemas do sexo”, que às vezes são “encarados sob um ângulo comum da anormalidade”, por exemplo, em “algumas passagens de *Baal*, *Na selva das cidades*, *Eduardo II da Inglaterra*”, que na “adaptação de Marlowe é centrada na mórbida paixão pederasta do protagonista pelo seu favorito”.

Em outra parte do *Caderno de estudos sobre Brecht*, Luís Antonio dedica alguns comentários sobre *Baal*, peça escrita em 1918, na cidade de Munique, quando “Brecht tinha 21 anos”. Ela representa a “estreia de Brecht como dramaturgo”, em 1922, quando foi “editada e encenada”, entretanto, foi um “fracasso”. Luís Antonio explica que a peça “pertence ao período expressionista” do dramaturgo e “se caracteriza por sua violência extrema e por seu lirismo, como todo mundo diz”. Pondera que *Baal* é “considerada como chata, ruim” por muitos, mas para ele é preciso pôr “ao lado uma série de fatores”. Diz: “Achei que *Baal* não é tão ruim assim” e “a peça tem um tema bom”, que “mostra o espírito jovem da primeira grande guerra e a sua solidão”, característica que ele também destaca em *O casamento do pequeno burguês*.

Por outro lado, Luís Antonio escreve que considera a peça “muito superficial”, que “poderia ser mais profunda” e “mais explorada”. Diz que ela tem um ponto comum com as demais peças de Brecht, a crítica à “sociedade burguesa”, mas que a crítica “que

³⁴³ CORRÊA, Luís Antonio M. *Caderno sobre Brecht*, op. cit.

Brecht faz em *Baal*” é diferente daquela “crítica objetiva e construtiva”, que o dramaturgo fazia desde que “aderiu ao marxismo”. *Baal*, para o diretor, apresentaria uma “crítica destrutiva”, com um “niilismo” que “não adianta nada”.

Luís Antonio assinala que a peça tem uma ligação íntima com seu autor - “há, como disse Pierre Hainaut, alguma semelhança de *Baal* com Brecht”. Hainaut é um autor francês responsável por uma das traduções da peça e de estudos sobre ela. Luís escreve que o próprio Brecht “intitulou *Baal*, como uma biografia dramática”. Entre Brecht e *Baal* existem várias semelhanças, “como Baal, Brecht cantou seus primeiros cantos de revolta acompanhado de guitarra”; tal “como o personagem, o autor frequentou cabarés” e foi um homem “só e abandonado” em uma “sociedade que o condenava e que era condenada por ele também”.

De *Baal*, damos um salto para *a Ascensão e decadência de Mahagonny* e *A Ópera de três vinténs*, ambas escritas em 1928, “quando Brecht tinha 30 anos”. Luís Antonio destaca que “sob certos aspectos” as duas peças têm “o mesmo tema”, que diz: “toda civilização, a moral, enfim: tudo depende de dinheiro”. *Mahagonny* ocupa um lugar especial na trajetória de Brecht, pois “assinala a segunda fase criadora” do dramaturgo, “encaminhando-se para sua então futura teoria do teatro épico”. Ressalta que a peça é uma “ópera, mas é uma ópera com inovações, uma ópera séria.” *Mahagonny* apresenta uma “crítica violenta à sociedade por esta necessitar tais óperas”, em que “a música não comenta o texto apenas, mas também auxilia, interpreta, toma uma posição e revela toda um comportamento”, como dito por Brecht em *Estudos sobre teatro*.

Mahagonny é uma cidade “legendária”, onde “todo mundo pode viver como entender”; a peça apresenta uma liberdade “caricaturada”, “condicionada pelo dinheiro” e “em tal sociedade ninguém pode fazer nada por ninguém. Luís Antonio finaliza dizendo que a peça o faz lembrar “um pouco *Ilha da bagunça – gordo e magro*, só que este último é inferior”. O objeto lembrado por Martinez é um filme de 1951, estrelado pelos famosos comediantes Oliver Hardy e Stan Laurel, importantes figuras do cinema estadunidense, desde o mudo até a “era de ouro” de Hollywood.

Ao longo de todo o Caderno de Martinez sobre Brecht, existem listas de nomes de peças, a maior parte delas de Brecht, Shakespeare, Bráulio Pedroso, entre outros dramaturgos. Há também alguns fragmentos, estrofes de poemas escritos por Brecht, por exemplo, o poema “Do pobre B. B.” ou como noutras traduções “Sobre o pobre B. B.”.

Outro assunto das anotações é o processo de encenação da peça *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht. Luís Antonio comenta sobre os principais elementos da

trama, elabora alguns esboços dos cenários, havendo indícios de um trabalho coletivo, que contava com nomes como Luiz Flávio Carvalho da Costa, Luiz Arnaldo Haddad (Didinho), Max Brandão, entre outros que participaram das primeiras experiências de direção de Martinez Corrêa.

É interessante observar que o diretor Luís Antonio ao mesmo tempo que delega tarefas e atividades aos membros do grupo, também procura ouvir as opiniões e as sugestões de todos, anotando-as no referido caderno. São questões ligadas a esse modelo de trabalho, mais coletivo; reclamações em relação às dificuldades do trabalho em grupo, da necessidade de maior empenho por parte de alguns, da falta de “espírito de grupo”. Afinal, o estilo, a postura de trabalho a ser adotada era uma preocupação constante do diretor e do grupo de Araraquara.

Isso está evidente nas anotações do Caderno, por exemplo, ao comentar que “antes de escolhermos *O casamento do pequeno burguês*, o TUA, todos nós estávamos em crise interna”; e que eles se perguntavam sobre o modo de fazer teatro, se “faríamos dentro de linha comportada, um teatro moldado em estruturas acadêmicas, procurando através do apuro das interpretações cânones a plateia no sentido mais primário?”. Questionavam-se também sobre o público, em relação aos assuntos e temas a serem explorados, entretanto, tinham algumas certezas, como a de que não queriam “fazer um teatro badalado, passivo, sem forças de penetração”.

Martinez ressalta que o interesse era “falar ao homem médio brasileiro”, colocar em cena os seus “problemas”, falar sobre o “Brasil de hoje”, “descobrir a mitologia e o folclore da classe média” e foi em busca de explorar esses temas que o grupo TUA se deparou com “toda a violência”, “a crueldade artística do texto de B. Brecht”, essenciais para repensarem questões importantes.

Precisamos comer o Brasil como se come um churrasquinho; engolir a sul américa, o mundo, o terceiro mundo. O teatro de hoje muito se violenta – é a condição necessária e suficiente. É preciso destruir em cena nosso horror cotidiano, pequeno, mesquinho; nossa mentalidade limitadora consumidora; nossa falta de espírito crítico, nossa absoluta falta de consciência nacional. Só nos interessa um teatro que balance, transforme e comunique³⁴⁴.

Esse questionamento, a crítica e a vontade de mudança, que se desejava acontecer dentro e fora dos palcos, pode ser vista como uma influência nítida das ideias propostas por Brecht, que naquele momento chegavam e eram ressignificadas em solo brasileiro.

³⁴⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. *Caderno sobre Brecht*, op. cit.

Nas falas de diferentes artistas e intelectuais, que compõem os textos de *Brecht no Brasil*, é unânime a importância do dramaturgo alemão para a geração de Luís Antonio; mas não apenas no teatro, pois, a partir da década de 1960, todo o campo das artes começa a se debruçar mais detidamente sobre sua produção. Como destaca Wolfgang Bader, “acompanha cada projeto particular, está presente nas escolhas das peças, nos princípios das montagens, nos comportamentos dos atores no palco, [...] nas criações de autores teatrais e diretores de cinema³⁴⁵ etc.”³⁴⁶.

*Brecht no teatro brasileiro*³⁴⁷, da estudiosa alemã Kathrin Saringen é outra referência para compreender a maneira como o público e os artistas brasileiros receberam a obra de Brecht, como ela impactou e influenciou a forma de ver e fazer teatro em nosso palcos.

Brecht foi e é uma forte influência, seja por meio de suas peças, suas propostas teóricas e estéticas, ou por aquilo que Yan Michalski destaca - a sua maneira de ver o mundo.

Na verdade, não estou muito longe de pensar que a maior contribuição de Brecht para o nosso teatro nem sequer são suas peças que vimos em cena, e sim sua visão de mundo, que passa pelo menos tanto pelos seus escritos teóricos quanto pela sua dramaturgia. Se a parte mais especificamente técnica da sua teoria não parece ter contribuído muito para o enriquecimento da linguagem cênica do nosso teatro, sua visão de mundo, dos homens, da organização social e, por que não, do teatro, veiculada através de escritos teóricos antológicos, influenciou decisiva

³⁴⁵ Pode-se citar a influência de Brecht nos trabalhos cinematográficos de Júlio Bressane, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Glauber Rocha e outros.

³⁴⁶ BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*, op. cit., p. 13-14.

³⁴⁷ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. A autora aponta que desde a primeira encenação de Brecht com *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, em 1945, em São Paulo até 1986 foram realizados cerca de 126 espetáculos de Brecht, nos palcos brasileiros dentre estes alguns “constituíram em acontecimentos importantes e destacados” como: *A Alma de Boa de Se-Tsuan* (1958), considerada como “a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil”, dirigida por Flaminio Bollini Cerri, no Teatro Maria Della Costa; *Mãe coragem e seus filhos* (1960), direção de Alberto D’aversa; *Senhor Puntila e Seu Criado Matti* (1966), no Rio de Janeiro pelo diretor Flávio Rangel; *Galileu Galilei* (1968) por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina; no mesmo ano *Os Fuzis da Senhora Carrar*, ganha duas versões, uma por Flávio Império, no Teatro Universitário de São Paulo e outra por Augusto Boal, no Teatro de Arena; *Na Selva das Cidades* (1969), por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina; *Arturo Ui* (1970) e *O Círculo de Giz Caucásico* (1971), no Teatro de Arena, por Augusto Boal; *Aquele que diz sim e aquele que diz não* (1971), pelo Grupo Mambembe; *Homem é homem* (1974), pelo Teatro Opinião; *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, em 1976 pela Companhia Teatro Vivo e em 1982 pelo o grupo Teatro Ornitorrinco, com a direção de Cacá Rosset. Kathrin Saringen também analisa “a influência de Bertolt Brecht nas peças de teatro brasileiras”, as quais destacam *Eles não usam Black-tie* (1955) e *Ponto de partida* (1986) de Gianfrancesco Guarnieri, *Rasga coração* (1974), de Oduvaldo Vianna Filho, *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal e *Gota d’água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes.

e muito positivamente as cabeças da minha geração e da geração que se seguiu, e espero que continue influenciando os jovens de hoje³⁴⁸.

Segundo Michalski “a gente não passa impunemente pela leitura e pelo estudo de Brecht”, pois, seus ensinamentos são “coisas que serão importantes para as nossas vidas e para nosso trabalho no e em torno do teatro”³⁴⁹. Essas afirmações se confirmam em relação à trajetória de Luís Antonio, na qual é visível o impacto de Brecht, suas peças, teorias e “visão de mundo” no trabalho do diretor.

Luís Antonio afirma que a encenação do *Casamento do pequeno burguês* (1968) resulta da leitura que fizeram do texto de Brecht, utilizando-se “de tudo que Brecht utilizou, principalmente de sua liberdade de criação”. Para o diretor, realizar uma encenação “tipo fidelidade ao autor em Brecht é um contrassenso”, pois, em seu modo de ver, a “fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação envolvente”, “em estado selvagem”, que perpassasse a “criação dos atores, do cenário, dos figurinos, da música etc.”³⁵⁰.

Ao propor uma adaptação livre de Brecht, Luís Antonio toma uma posição oposta à de outros diretores que, muitas vezes, apenas queriam reproduzir Brecht tal e qual os textos e ideias do dramaturgo. Décio de Almeida Prado, numa crítica da peça *José do parto à sepultura*, de Augusto Boal, afirma,

O que os nossos encenadores esquecem, ao imitar Planchon ou Brecht, é que as soluções pessoais dos criadores cabem a eles e somente a eles. Podem-se admirar Brecht, pode-se sofrer a influência de Brecht, o que não se pode fazer é aplicar mecanicamente fórmulas que não nasceram apenas da inteligência crítica mais da totalidade de uma experiência humana e artística³⁵¹.

Para finalizar essa revisitação ao *Caderno sobre Brecht* de Luís Antonio, gostaria de salientar o olhar crítico do jovem diretor sobre o teatro brasileiro e uma certa forma de fazer teatro; creio que suas observações são permeadas por tudo que nele foi despertado com encontro de Brecht.

Afinal, que teatro é criticado por Luís Antonio? Aquele considerado superado, ultrapassado, “velho”, “passivo”, como o teatro feito pelo TBC (entre 1948 e 1964,

³⁴⁸ MICHALSKI, Yan. O papel de Brecht no teatro brasileiro. In. BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*, op. cit., p. 228-229. No apêndice da referida obra é possível consultar uma lista com as principais “montagens de peças de Brecht no Brasil”.

³⁴⁹ Ibidem, p. 229.

³⁵⁰ CORRÊA, Luís Antônio Martínez. *Caderno sobre Brecht*, op. cit.

³⁵¹ PRADO, Décio de Almeida Apud MICHALSKI, Yan. O papel de Brecht no teatro brasileiro. In. BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*, op. cit., p. 227.

enquanto companhia), que o diretor afirma que “já acabou”, que “foi engolido e vomitado”? Em contraponto a esse teatro, escreve, “hoje, o que vemos é a fase do teatro como expressão artística, livre tentando captar os sintomas, a sensibilidade de uma nova cultura”³⁵² - um teatro que Martinez Corrêa buscava para seus projetos cênicos. Segundo ele, “o teatro deixou de ser artesanal como era no TBC”, que era um “veículo de expressão e badalação pequeno-burguês, cafonice aristocratizante”; o teatro passou a desempenhar outro papel, se tornou “um instrumento verdadeiro de tudo que se passa, conturbadamente no terceiro mundo”, em que tudo “conclama o indivíduo, o ser, com sua própria história”³⁵³. E, categórico, diz que “já se foi o tempo em que o teatro fazia conscientizar o espectador”, que era necessário bem mais que isso, “hoje se sabe que não basta conscientizar, o mais importante é fazer chegar a verdadeira consciência” de colocá-la em “ação”³⁵⁴.

Luís Antonio concluiu que o “sentido” do teatro no “III mundo” está “no grau de agitação que consegue na ação do indivíduo e na preparação para as novas ações que se esperam do homem nos países subdesenvolvidos”. Naquele momento que escrevia essas anotações, o diretor acreditava que o país tinha “meios humanos” para “ter um teatro maravilhosamente funcionando”. “É o momento. Trópicos!”, frisava ele³⁵⁵.

Revisitar essas anotações de Luís Antonio sobre o universo brechtiano e a sua maneira de lê-lo, me fez apreender concepções e afirmações de sua trajetória que estão muito presentes nas encenações do *Casamento do pequeno burguês* em São Paulo, no Rio de Janeiro, mas também nas falas do diretor sobre o espetáculo, o que foi dito à revista *O Bondinho*, já citada, bem como, em outros materiais que surgirão ao longo dessa Cena.

DO PORÃO DO TEATRO OFICINA PARA A CENA TEATRAL PAULISTA: O GRUPO PÃO & CIRCO E A (RE)ELABORAÇÃO DE *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS*

Na referida entrevista para a revista *O Bondinho*, Luís Antonio destaca a retomada do texto do *Casamento do pequeno burguês* e a escrita de um roteiro para cinema. Luís Antonio comenta que, devido ao curso de graduação, permanece em São Paulo enquanto o Oficina viaja para vários lugares “em busca de Te-Ato”, como diria Armando Sérgio da Silva. O jovem diretor aproveita o momento para tentar montar o *Casamento*, com elenco

³⁵² CORRÊA, Luís Antônio Martinez. *Caderno sobre Brecht*, op. cit.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ibidem.

de profissionais, como as atrizes Myriam Muniz, Cacilda Lanuza, Dirce Migliaccio, dentre outros³⁵⁶.

Tentativa nada fácil, principalmente pelo convívio, “a gente não falava a mesma linguagem”, eram pessoas com perspectivas teatrais muito diferentes, com “aquele ranço do teatro velho”³⁵⁷, entrando em contradição com próprio espírito da peça; “agora essa peça, como você percebeu, é sobre teatro também, a destruição do teatro como forma, a gente procura uma linguagem nova”³⁵⁸, frisa Luís Antonio à entrevistadora. A relação com esses atores e atrizes e demais integrantes se tornou insuportável, “até que um dia o produtor chegou e falou: olha, você não tá mais na peça. Pode ir embora. Eu falei tá bom, né? Aí no dia seguinte eu fui no SBAT e comprei os direito da peça... E ninguém mais fez...”³⁵⁹. Essa experiência serviu para aprender “o que quer dizer teatro no Brasil”, a identificar o público que frequentava esse tipo de arte, totalmente distinto daquele que assistia as suas primeiras cenas, “universitário não quer mais saber disso”. A encenação do *Casamento do pequeno burguês*, em São Paulo, se deve muito ao encontro de Luís Antonio com Analu Prestes e aquela atmosfera de trabalho, de criação conjunta que eles estabeleceram com primeira experiência cênica do grupo, *Cypriano e Cha-ta-lan*.

Encerrado esse primeiro experimento cênico foi o momento para retomar Brecht, “daí eu tinha que fazer o *Casamento*. Ensaiar essa peça foi um negócio incrível. [...] A gente quase chorou no dia do ensaio geral, quando viu que tudo deu certo”³⁶⁰, como ressalta o diretor. Luís Antonio, ao lembrar a história do grupo, escreve que eles sentiram a necessidade de “ampliar seu trabalho”, de pensar e “reestruturar um outro tipo de atuação”, voltada “para um público maior”, com anseios de “falar do aqui e agora, da classe média” e o texto do Brecht era o caminho.

Daí “O casamento do pequeno burguês” de um Brecht quase totalmente desconhecido; o Brecht jovem, imaturo, anárquico, enlouquecido, mas com “o coração no lugar” como diria um carroceiro a “Baal”. Um

³⁵⁶ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. In: JOST, Michel, COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 342.

³⁵⁷ Esse “teatro velho”, do qual fala Luís Antonio, está ligado ao que chamamos teatro comercial das grandes companhias, regido por determinadas relações de trabalho e produção, com papéis muito bem definidos no processo de criação da encenação, ficando o trabalho de ator, muitas vezes, reduzido a transposição do texto para o palco. Um exemplo desse teatro é o TBC, criticado por Luís Antonio.

³⁵⁸ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. In: JOST, Michel, COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 343.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 344.

Brecht que via e vivia na escuridão, sofrendo muito, mas muito vivo e não se entregando jamais³⁶¹.

Aprofundando-se na montagem de São Paulo, a entrevista de Luís Antonio para *O Bondinho* revela como ele e o grupo construíram a parte musical do espetáculo, os figurinos e tudo mais. Nela, reafirma-se o tipo de relação que pretendiam estabelecer com o público, as incertezas quanto à recepção da peça, os planos futuros para melhor utilização do espaço principal do Oficina e do seu porão, o palco do *Casamento*.

Agora, as músicas a gente pegou do Kurt Weil, é o cara que compôs as músicas pro Brecht. Esse cara é usado que nem o Brecht, como um santo. Agora nós usamos a música dele como negócio debochado, o jeito de cantar, as orquestrações também. A gente pega a própria gravação canta junto em português, só que com uma letra super debochada. As roupas são todas velhas, agente foi num posto de trocas que tem lá na rua do TBC, levou roupa de casa, velha também, e pegou essas lá. O negócio de dinheiro, agente vai dando um jeito. Pra fazer o *Casamento*, a gente passou um livro de ouro, entre os amigos que têm dinheiro; e cada um de nós entrou com um pouco, o que tivesse... A gente não pretende cobrar os ingressos; as pessoas levam palitos de fósforos ou roupas velhas. Há uma insegurança total quanto ao futuro da peça, como o público vai reagir. A gente quer chamar o público pra porrada mesmo; mas a gente tem uma segurança incrível dos nossos objetivos. Agora o John Herbet vai ficar lá até junho; depois disso, o Zé tem um plano magnífico: fazer daquilo um *drugstore* cultural. Primeiro fazer um buraco, um túnel, que vá até lá embaixo, uma entrada independente que chegue até nós, pra funcionar simultaneamente, os dois espetáculos. Aí a gente passa filme lá, toca música, faz uma lanchonete macrobiótica, o que quiser³⁶².

Interessante notar como o diretor e o grupo entendiam o uso recorrente que os artistas faziam de Brecht e Kurt Weil, como se houvesse uma única maneira de se apropriar da produção dessas duas grandes personalidades e do que eles propunham. Em contrapartida, propunham um trabalho que quebrasse as concepções e leituras preestabelecidas, sem muitas preocupações formais, apostando no deboche, na adaptação livre, muito do que já vinha sendo feito pelo Oficina nas encenações de Brecht.

Para a encenação, além, dos personagens da peça o grupo contava com a “Banda dos Assim Assado”³⁶³ e com “As coristas do inferno”, que davam um toque musical especial à apresentação. Analu relembra o papel das coristas e de como isso se somava, se integrava à encenação, enquanto um recurso de teatralidade.

³⁶¹ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. *Pão & Circo LTDA*, op. cit.

³⁶² CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. In: JOST, Michel, COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 344.

³⁶³ Fato curioso que os Secos e Molhados quando lançaram seu primeiro álbum, em 1973, uma das suas canções se chamava “Assim assado”.

Tinha as Coristas do Inferno, as meninas todas de peitos de fora recebendo a plateia sabe, vendendo sagus e a gente cantando já músicas sobre o encontro com passarinhos, tudo parece um sonho, tudo parece lindo e a coisa vai, aquilo vai se esgarçando, vai se tencionando até romper aquilo totalmente, aquela coisa linda, aquele papel crepom, o sonho do pequeno burguês, eu criei tudo de papelão, com purpurina, o sonho de valsa, o carro, o sonho pequeno burguês né?! Elas vinham trazendo aquela imagem, toda uma coisa feérica, então, a montagem tinha esse diferencial né, que acrescentou ao texto do Brecht uma coisa muito mais forte, porque as Coristas do Inferno, em contraponto com aquelas cenas que elas sempre viam cantando, essas mulheres de peito de fora, coristas mesmo né?! É cantando Kurt Weill, músicas de outras peças do Brecht né, que o Luís enxertou ali, aquilo ali acrescentava ao texto uma coisa mais forte, né³⁶⁴.

A presença das coristas trazia euforia, irreverência, sátira e o deboche que eles gostariam de colocar em cena. O interessante é que o enredo do *Casamento* retrata a comemoração regada à música e bebida, mas não menciona no próprio texto as canções, como em outras peças de Brecht, havendo apenas uma canção intitulada “A balada da castidade”³⁶⁵.

A estratégia foi trazer outras canções de Brecht e Kurt Weil, como destaca Analu Prestes. Uma delas era “Alabama song”, de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, texto que também é utilizado com outros recursos na encenação do *Casamento*. Segundo a atriz, “tinha uma lua que descia e a noiva se sentava nessa lua e suspendia essa lua e esse rock e essa banda em cena, isso era muito lindo”³⁶⁶. O recurso cênico fazia jus aos versos - “Oh, moon of Alabama / We now must say goodbye / We’ve lost our good old mama / And must have whiskey, oh, you know why”³⁶⁷ -, ao som da banda “Os Assim assado”.

Significativas são as afirmações de Martinez Corrêa sobre o modo de produção da peça, sem grandes recursos, contando com investimentos dos próprios integrantes do grupo, recorrendo aos amigos, com figurinos improvisados, tentando-se um teatro “mais acessível” e atrativo, sem cobrar ingressos e propondo a “doação” de coisas de valor simbólico.

Contudo, quem eram as pessoas que trabalhavam com Luís Antonio Martinez Corrêa? O que o diretor esperava delas? Quais relações ele estabelecia dentro do seu

³⁶⁴ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁶⁵ BRECHT, Bertolt. O casamento do pequeno-burguês (1919). Tradução de Luis Antônio Martinez Corrêa com colaboração de Wilma Rodrigues. In. *Teatro completo*, op. cit., p. 147-148.

³⁶⁶ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁶⁷ Cf. canção em BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny (1928-1929). Tradução de Luis Antônio Martinez Corrêa e Wolfgang Bader. In. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, op. cit., p. 114-115. Essa canção ganhou versões memoráveis nas vozes de The Doors, David Bowie e outros.

modo de trabalho? Quem era o grupo? Em que se inspirava o Pão & Circo? O que esperavam da tão sonhada encenação? Essas são indagações mencionadas na entrevista para *O Bondinho*:

O grupo, a gente ta chamando agora de “Pão e Circo”, sabe? Aquele negócio do Nero. Mas a gente teve uma dificuldade incrível para arranjar gente. E a gente catou mesmo as pessoas. Por exemplo, o que faz o amigo e a que faz a mãe, fizeram EAD e tal, não conseguem entrar na da gente... Sabe, esse trabalho físico que a gente faz, varrer, fazer cenário, costurar uma roupa, não sei, eles querem ser ator e atriz mesmo. Porque é muito importante fazer de tudo, pôr a mão em tudo, participar de todo o processo criativo, é o que a gente quer. E depois essa peça ta na minha cabeça, tou curtindo ela desde 68 e agora a gente liberou o animal. Os outros trabalhos serão feitos com mais tranquilidade. Essa peça tem muito da Alemanha de 1919. Lá o pessoal procurava uma estética nova pras artes; quando houve o movimento revolucionário, mataram todo mundo e não sobrou ninguém. E também a descrença total, tudo tava ruindo. E todos se dividiram: o cara ou virava boêmio ou ele se engajava. O contrário do burguês, pra eles, era o boêmio. E há muito do que se passa agora, com as rodas de samba, todo esse pessoal que tinham discussões incríveis, aquelas coisas sérias, agora os caras vão, dançam, cantam extravasam aquela energia imensa e saem meio dopados³⁶⁸.

A primeira coisa que chama a atenção nessa fala de Luís Antonio é a referência ao nome do grupo, inspirado na prática do “pão” e “circo” (*Panem et Circenses*) da Roma Antiga. Contudo, historicamente poderia se mostrar um pouco contraditório, pois, a distribuição de alimentos e os espetáculos de diferentes tipos, no contexto romano, eram utilizados para manter a população entretida e sem questionar as mazelas sociais e seus muitos problemas. Penso que o sentido que Luís Antonio, Analu Prestes, Zezé Brandão e outros, que fundaram o grupo, deram ia na direção da importância da arte como algo essencial, que pudesse atingir um maior número de pessoas. Acredito que como na poesia de Mario Quintana, utilizada na dedicatória desta tese, que fala de algo “natural e simples” “como o pão nosso de cada dia”³⁶⁹, extremamente necessário, essa talvez fosse a concepção de teatro que o grupo Pão & Circo desejava levar para a cena brasileira³⁷⁰.

³⁶⁸ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 345.

³⁶⁹ QUINTANA, Mario. Dedicatória. In. *A cor do invisível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 36.

³⁷⁰ O nome do grupo também me remete a outro acontecimento cultural brasileiro, o lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, em 1968, o “disco-manifesto”, com Caetano Veloso, Nara Leão, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes e Rogério Duprat. Para conhecer mais: VELOSO, Caetano. *Panis et circensis*. In. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 275-303. Sugiro também que aproveite e ouça o álbum, pois acredito que você, leitor e leitora, não seja uma das “pessoas da sala de jantar”, que “são ocupadas em nascer e morrer”.

As considerações tecidas por Analu sobre a escolha do nome do grupo destacam justamente a importância de promover o teatro, a diversão e da necessidade básica de alimentar a população. Outro ponto interessante é que a referência circo também era no sentido de circense, da estética que, segundo ela, chamava muito a atenção do grupo,

Porque era assim que se falava pros romanos, eles davam pão e circo pra eles e a história veio da coisa romana, entendeu?! De que o povo precisa de pão e circo, de comida e teatro, diversão e circo e a gente amava circo, nós éramos completamente enlouquecidos com essa estética circense, né?!³⁷¹

Voltando à fala de Martinez, ficam evidentes as dificuldades encontradas pelo jovem diretor, para conseguir agrupar pessoas que tivessem as mesmas concepções de trabalho, que abraçassem realmente as propostas do grupo. Esse era um desafio constante enfrentado pelos grupos que adotavam essa forma de organização e produção teatral, o que é ressaltado por Mariângela Alves de Lima, “a história dos grupos de teatro é caracterizada por uma luta intensa e a cada espetáculo reafirmada pela unidade grupal”³⁷².

A dificuldade em manter a “unidade grupal” deriva de vários fatores; no caso do Pão & Circo e também de outros grupos, o fato de os integrantes terem formações distintas (alguns profissionais, outros amadores) gerava alguns impasses - como destaca Luís Antonio ao comentar que os colegas formados na Escola de Arte Dramática se interessavam apenas pela atuação cênica e deixavam de lado a participação em outros processos criativos e organizativos da montagem. Luís Antonio e o grupo tinham que lidar com conflitos de geração e de formação devido à circulação dos atores e atrizes que atuaram nas montagens do *Casamento*, desde a do porão do Oficina até a do Teatro Ipanema (RJ), que resultou, como destaca Analu Prestes, na criação de uma “linguagem”, que vinha dela e de Luís Antonio.

Contudo, para ele, era de extrema importância a participação do grupo na elaboração das atividades, pois, era primordial “fazer de tudo, pôr a mão em tudo”, sem ter funções estabelecidas. Isso era a proposta de organização da maioria dos grupos teatrais que surgiram no final da década de 1960 e na década de 1970, como enfatiza Mariângela Alves de Lima:

A tendência é eliminar, ou tentar eliminar, as funções de cenógrafo, figurinista, iluminador, autor e ator. Na medida em que o espetáculo

³⁷¹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁷² LIMA, Mariângela Alves. Quem faz teatro. In. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 55.

veicula um consenso interpretativo, todos os participantes devem estar capacitados para opinar em cada área do espetáculo e, se possível, para passar das palavras à ação³⁷³.

A tendência de eliminar as funções aconteceu no Pão & Circo, mas como se deu na prática? Percebe-se que no referido grupo algumas funções são assumidas e assinadas por Luís Antonio e Analu Prestes, contudo havia momentos de criação coletiva, em que todos opinavam no conteúdo da peça, ajudavam na elaboração do figurino, do cenário, na limpeza e organização do espaço cênico.

Em suas considerações, Luís Antonio expõe as questões que estavam vigentes no momento da escrita de *O casamento do pequeno burguês* e que, de certo modo, iam ao encontro de algumas situações ocorridas no Brasil, em 1972. Ele comenta que, como em várias partes do mundo, também na “Alemanha de 1919” surgia uma “estética nova pras artes”. Desde o final do século XIX, vemos emergir vários movimentos e personalidades artísticas propondo novas “estéticas” no campo do teatro, com foco na encenação, nos signos teatrais e seus sujeitos, podemos citar as contribuições de André Antoine (1858-1943), Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meierhold (1874-1940), Max Reinhardt (1873-1943), Antonin Artaud (1896-1948), Bertold Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-2022), entre outros.

No início dos anos 1960 e 1970, no Brasil, também houve o despontar de outras formas de fazer e de pensar a arte teatral, em diálogo com as novidades teatrais que surgiam e circulavam no exterior. Segundo a historiadora Kátia Paranhos,

Os anos 1960, em especial, trariam novos e ricos rumos para o teatro, desde o *Living Theater*, seus rituais e *hapennings*, às teorias do polaco Jerzy Grotowsky, autor de uma corrente mais despojada, dando larga importância à expressão do corpo cênico, o chamado “teatro pobre”, passando pelos *angry Young men* da Inglaterra até Peter Brook e sua peculiar noção de espaço teatral e da nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam aos anseios criadores, artistas e público jovem que não se reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas – transformando, amiúde, o teatro num laboratório, permeável às diferentes experiências e fusões com elementos cênicos de outras culturas³⁷⁴.

³⁷³ LIMA, Mariângela Alves. Quem faz teatro. In. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 59.

³⁷⁴ PARANHOS, Kátia. Teatro fora do eixo: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-64. In. FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*, op. cit., p. 42-43. Para pensar o que estava sendo feito e gestado “fora do Brasil”, para analisar o trânsito, as influências entre o teatro brasileiro e o internacional, considero

Richard Schechner também trouxe novos ares para o teatro na Europa e na América com *The performance group* (1967) e o Teatro Ambientalista. As tendências mencionadas por Paranhos estavam presentes no pensamento e na formação teatral de muitos artistas e, de certa forma, influenciaram a maneira de Luís Antonio dirigir e produzir suas propostas teatrais, afinal, eram referências importantes no repertório da maioria dos artistas e grupos teatrais brasileiros.

Nesse sentido, Armando Sérgio da Silva chama a atenção para o “processo de radicalização” do Teatro Oficina a partir de *Roda viva*, que se intensificou com *O rei da vela*. Isso se ligava, de certa forma, à maneira com que o grupo acompanhava, assimilava e “antropofagizava” as tendências teatrais em ebulição pelo mundo, criando a própria concepção de teatro, que Bernard Dort (1929-1994) chamou de “teatro da insurreição”. De acordo com Armando Silva, *O rei da vela* e o Oficina se inseriam

[...] num período de grande criatividade teatral em todo o mundo. Numa época onde os principais grupos começavam a receber novos nomes para novos teatros; onde a pesquisa de Grotowski recebeu o nome de “Teatro Pobre”, onde o teatro do Living Theatre recebe o nome de “Teatro Revolução”, onde o teatro de San Francisco Mine Troupe recebe o nome de “Teatro Guerrilha”, onde Peter Brook chama o seu trabalho de “Teatro do Imediato”; o Teatro do Oficina, na Europa, mediante a lúcida crítica de Bernard Dort, também recebe o nome de um teatro com características novas³⁷⁵.

Como mencionado na Cena I, durante um curto período, Martinez acompanhou e participou das atividades do *Living Theatre* no Teatro Oficina (em 1970), experiência que levou o diretor a (re)pensar sua criação teatral. Também é evidente a inspiração e influência de Grotowsky desde a primeira encenação do *Pão & Circo* (*Cypriano e Chata-lan*), quando o diretor afirmou que a intenção do grupo era fazer um “teatro pobre”. O mesmo pode ser dito da “nova relação palco/público” proposta por Peter Brook, considerada essencial nas montagens do grupo de Luís Antonio, tendo em vista a participação do público, como propõe Richard Schechner,

¿Qué le sucede a una representación cuando se rompen los acuerdos establecidos entre el actor y el espectador? ¿Qué pasa cuando los actores y los espectadores de hecho se ponen en contacto? ¿Cuándo se hablan y se tocan? ¿Qué sucede cuando se transgreden los límites entre el teatro y la política, el arte y la vida, los acontecimientos artísticos y

interessante a segunda parte do livro *Teatro em movimento*, de Fernando Peixoto, na qual busca-se mapear tendências teatrais em países como Uruguai, Paraguai, Argentina, Portugal, Cuba etc. Cf. PEIXOTO, Fernando. Fora do Brasil. In. *Teatro em movimento 1959-1984*. São Paulo: Editora Hucitec, 1986, p. 79-135.

³⁷⁵ SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao Te-Ato*, op. cit., p. 156.

los acontecimientos sociales, el escenario y el auditorio? La participación del público amplía el campo de lo que abarca la representación porque *ésta se lleva a cabo precisamente en el momento en que la representación pasa a ser un acontecimiento social*. En otras palabras, la participación es incompatible con la idea de una obra de arte contenida en si misma, autónoma y un principio – una mitad – y un final³⁷⁶.

Como veremos, a experiência cênica proposta pelo grupo era justamente de envolver o público numa relação corpo a corpo entre atores e espectadores, que por fim entravam na cena sem “acordos estabelecidos”.

Os movimentos por uma nova forma de fazer teatro, destacados por Kátia Paranhos, também vinham de propostas que buscavam “uma relação distinta entre texto, público e criadores”. Isso “nos EUA era patente na ação de Elia Kazan, primeiro no *Group Theatre* (1931) e mais tarde (1961) no *Lincoln Center*, com a criação do *Lincoln Center Repertory Theatre*”³⁷⁷, além de outros grupos estrangeiros, mas também era muito presente e importante para os grupos brasileiros, que usavam de uma nova linguagem para chegarem ao que pretendiam, como escreve Alves de Lima.

Dentro desse panorama a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. A linguagem é o campo da experimentação, mas o fim é atingir, através desse labirinto, novos conteúdos³⁷⁸.

Os aspectos salientados pela pesquisadora são identificáveis nas propostas de Luís Antonio e do grupo Pão & Circo desde a encenação do *Casamento*, passando pelos demais espetáculos, em que o “fim” desejado era produzir “novos conteúdos”, outra “linguagem” ou, como disse Kátia Paranhos, “transformando, amiúde, o teatro num laboratório”. Nessa mesma busca se insere a parceria de Luís Antonio com o ator e diretor argentino Carlos Traffic, um dos fundadores do grupo Los Lobos e responsável pelo trabalho corporal dos atores de *Horácios e Curiácios* (1971), encenado em Araraquara.

Retomando *O casamento do pequeno burguês*, é curioso o fato de no acervo do diretor quase não haver material sobre o processo de montagem da peça, em 1972 no porão do Oficina, bem como de sua passagem para o palco principal do teatro. Há

³⁷⁶ SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. México: Árbol Editorial, 1987, p. 39.

³⁷⁷ PARANHOS, Kátia. Teatro fora do eixo: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-64. In. FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*, op. cit., p. 43.

³⁷⁸ LIMA, Mariângela Alves. Quem faz teatro. In. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 58.

documentos a partir da montagem de 1973 realizada no TBC, da temporada no exterior no mesmo ano e relatos do grupo e de Luís Antonio sobre a primeira encenação do texto em São Paulo, que foram feitos *a posteriori*.

Há também um roteiro da peça *O casamento* de 1970/1971; um folder de divulgação, reproduzido no início desta Cena; e o último documento, que remonta à fase inicial da encenação do *Casamento*, é um Caderno do diretor, datado de 1972, período em que Luís Antonio se debruça sobre o processo de montagem de *As três irmãs*, de Tchekhov. Nessa montagem, realizada pelo Teatro Oficina, ele participou como ator juntamente com as parceiras do Pão & Circo, Analu Prestes e Cidinha Milan. Essa experiência e o conteúdo do caderno mostram a afinidade que Martínez tinha com o modo de produção teatral coletivo empregado pelo Oficina e experimentado com o seu grupo, desde as primeiras peças.

Assim, os poucos registros produzidos durante a temporada de *O Casamento do pequeno burguês*, no porão e no espaço principal do Teatro Oficina, são as escassas críticas teatrais e a entrevista de Luís Antonio para *O Bondinho*, da qual já falei. Interessante que o comentário da entrevistadora que precede a fala de Luis Antonio nesta entrevista, trata de ponderações sobre o espetáculo, com comentários sobre como transcorreu a peça encenada no porão, além de descrever como é a experiência de assistir ao *Casamento* e todas as questões suscitadas pelo grupo, que “enterraram o casamento, Brecht, a peça, o teatro, o público, tudo no porão do Oficina”.

A gente chega e é convidado a ir entrando, a peça vai começar. Só que o teatro está vazio: todo mundo passa por trás do palco, então depois a gente sai num corredor ao ar livre, que dá para uma sala. As pessoas que iam assistir ficaram todas ali no corredor de fora, esperando, conversando; deviam ser umas vinte e cinco, quase todos jovens. Aí os atores todos apareceram no corredor; as caras pintadas de branco, roupas de casamento antigo. Estavam sorrindo muito. Daí teve um barulho que não sei do que foi, todo mundo olhou pra frente, na direção da descida do balcão, e tudo começou a acontecer às nossas costas. Uma menina, com uma roupa incrível, antiga, toda pintada, começou a girar uma caixinha esquisita, também pintada e desenhada, de onde ia saindo uma musiquinha de disco bem velho, depressa, e a menina cantava junto, acompanhando a canção com gestos exageradíssimos, e a voz também com entonação exagerada.

Todo mundo em volta, assistindo, que nem as pessoas ficam em volta do homem do realejo. Isso aí já pintou, o pessoal já foi se descontraindo para o que viesse. E veio. Ah, antes os noivos cantaram também, no meio de duas molduras de papelão pintado, enfeitado de prateados e cupidos e todos aqueles babados de cartão de namorados de antigamente, lembram?

Então, chegou um bando de gente, tudo com roupas malucas, mas na hora você nem repara direito porque eles são a família e os convidados dos noivos, e se misturam com os convidados da peça, uma zona, e te convidam, todos falando junto, pra entrar, faz o favor, se acomode, a noiva e o noivo na porta recebendo, aquelas mil coisas mesmo dos casamentos, e você fica assim meio grilado e alegre ao mesmo tempo, não sabe se cumprimenta a noiva ou se continua na de espectador. Então a gente entra, eles arrumam as luzes, e tal, e você senta nuns bancos com almofadas; em frente, a mesa da festa de casamento. Os noivos e família se acomodam, os convidados também, e começa uma transa absolutamente incrível. Tem horas que parece a família da gente ali, outras você saca que o negócio vai além “do casamento” e que os personagens na realidade estão é falando duma outra coisa, dum troço que provavelmente tem te incomodado também: de certa situação que a gente vive, certa angústia, a indefinição... Tem uma hora, lá pelo meio, quando sai um tremendo quebra-pau na festa, que é impressionante, a turma se arrebeta ali em cima de você, voa bolo, bebida, roupa, você quase que entra na bagunça também. E depois, os caras falam com o público, sentem você, não existe aquele negócio do faz-de-conta que a platéia não está ali. É uma salinha, e você está mesmo, não tem essa de ir sentando na cadeira e descansado em cima do teu ingresso pago, não! Aquele tom de exagero continua em tudo, aquele negócio de filme mudo, as maneiras de falar do ator tradicional, só que bem exagerado, e o gozado é que dessa confusão toda de coisas velhas sai um troço completamente novo, que fala muito do que agente de agora sente: um jeito assim de rir e gozar essas velharias, mas nessa linguagem deles levada à histeria. Quando “acaba a palhaçada”, a gente tem até pena de sair; porque está muito boa mesmo a festa de casamento³⁷⁹.

O comentário da entrevistadora de *O Bondinho* nos permite visualizar alguns detalhes interessantes da encenação do *Casamento*: como o grupo realizou a adaptação do texto, quais recursos foram utilizados, quais propostas estéticas os inspiraram e a relação que buscaram estabelecer com o público, da qual já falamos. Primeiramente, o público era limitado por sessão devido ao espaço restrito do porão do Oficina que, conforme destacado no comentário, comportava umas vinte e poucas pessoas, em sua grande maioria eram “jovens”, o alvo do grupo, já que para Luís Antonio essa faixa etária não frequentava mais o teatro, por não encontrar propostas interessantes em cena.

A relação com o público é muito intensa, o grupo realmente o chama “pra porrada”; os atores buscam se misturar e se integrar aos espectadores no espaço cênico, em um contato constante que convida quem está assistindo para participar ativamente da encenação. Não existe um limite entre palco e plateia a ponto de poder voar “bolo, bebida, roupas”, além da confusão dos atores em cena, algo que talvez não fosse bem aceito por outro tipo de público. Foram muitas as polêmicas em torno das encenações do Oficina.

³⁷⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In. JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 341.

Analu Prestes relembra como a montagem no porão do Oficina era vigorosa, principalmente em relação ao público. Isso de certa maneira estava ligado à caixa cênica e o esquema palco/plateia³⁸⁰, então, essa relação vai mudando de acordo com as temporadas e as especificidades de cada palco.

[...] o do porão era incrível, o do porão era realmente incrível, era assim o auge do *underground* paulista né?! Porque a gente recebia a plateia já do lado de fora do corredor, lá em baixo do Oficina, antes da reforma e a gente já recebia e já começava as fotos do noivo e da noiva, do lado de fora, convidava a turma, a turma toda sentava no chão, num espaço menor que isso, baixinho e aqui a gente fazia aquela peça, muito louco, porque a gente quebrava o cenário todo, jogava bolo na cara das pessoas, porque a coisa ia ficando louca e as pessoas iam recebendo aquela energia toda sentada num porão, era muito incrível, e aí quando a gente passa para o teatro, é um teatro, palco e plateia, era um teatro italiano, então já teve aquele distanciamento né?! O que é muito legal, porque você vê o trabalho um pouco de fora, você não tá tão dentro dele, você já tem um espetáculo e visualmente, como eu também fazia os cenários e tudo pra criar os cenários, pintar aquilo, a linguagem que a gente desenvolveu era muito legal, foi muito legal ali, depois quando a gente veio pro Rio mudou também aqui, a gente já veio pro Teatro de Arena, foi uma outra linguagem também, porque a plateia também tava junto com a gente e depois a gente ainda foi pro Teatro Ipanema, novamente palco italiano, mas cada montagem, a gente foi incrementando e inventando coisas também, né?!³⁸¹

Esta fala de Analu, principalmente sobre a encenação no porão, me remete às considerações do professor e diretor Richard Schechner sobre o teatro ambientalista e de como a utilização, a organização do “espaço” pode incitar a participação do público e criar uma “cooperação entre os intérpretes e os espectadores”³⁸². A integração entre personagens/atores e público era tão intensa na encenação do porão, que em certos momentos ficava difícil distinguir quem era quem, como comenta Maria Helena Martinez Corrêa, irmã de Luís Antonio, em nossa entrevista,

[...] a estreia foi maravilhosa, foi no porão do Oficina, então, naquela época tava um desbunde total, teatro era uma loucura, você ia e não entendia nada, uns cantavam, outros choravam, outros riam, uma coisa assim muito louca. Na plateia tinha uma menina, ela foi com um vestido amarelinho, bem rodadinho e curtinho e levou uma sanfona e ela tocava, a gente não sabia se era da peça, se era espectador³⁸³.

³⁸⁰ Walter Lima Torres Neto comenta as tipologias do espaço cênico, que surgem ao longo dos anos e apresenta, por meio da planta baixa, como se configurava cada “esquema palco/plateia”. Cf. TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, p. 200-223.

³⁸¹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁸² SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*, op. cit., p. 10-38.

³⁸³ CORRÊA, Maria Helena Martinez. Entrevista concedida à autora, op. cit.

Percebe-se a multiplicidade de emoções e sentimentos que o *Casamento* e o Pão & Circo suscitavam naqueles que assistiam, sem falar da concepção de teatro daquele momento, muito marcada pelo experimentalismo, que em outras palavras poderia ser chamado de “desbunde total”, de “loucura”.

Interessante como a narrativa e a linguagem usadas pelo Pão & Circo conseguiam falar sobre questões que iam além da trama representada, despertando no espectador uma identificação com os problemas familiares postos em cena e ao mesmo tempo tocando em dilemas e dificuldades comuns aos jovens do início dos anos 1970. Esse era um dos objetivos que Luís Antonio expressava nas anotações do *Caderno sobre Brecht*: falar dos problemas cotidianos advindos da conjuntura política, social, cultural limitadora do “Brasil de hoje”.

De grande valor também são as considerações sobre o figurino, a maquiagem, os gestos dos atores, que remetiam ao cinema mudo, sobre o emprego do exagero e do deboche nas ações, no tom de voz, na caracterização dos personagens; um pouco desses detalhes podem ser apreciados no registro fotográfico, imagem 4, que também compõe a reportagem de *O Bondinho*.



Imagem 4: Analu Prestes e Luís Antonio Martinez Corrêa³⁸⁴

³⁸⁴ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. Entrevista concedida a Marcia Sauchella. In: JOST, Michel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*, op. cit., p. 340.

O amigo Beto Haddad, que acompanhou a montagem do *Casamento*, relembra algumas referências utilizadas por Luís Antonio para a criação do exagero na composição das cenas, da caracterização dos personagens. De acordo com ele, isso viria do próprio dramaturgo,

[...] era muito mais do Brecht, de criar uma máscara, de você não ser aquela pessoa, você tá fazendo teatro, não é uma coisa solta, é uma máscara que você tá usando, é nesse sentido que gostava muito de fazer isso aí. É uma coisa que se usava antes e ele puxou pra ele também, da mímica, pra você se distanciar da pessoa dele, pra entender o que ele tá fazendo, é nesse sentido que ele usava a máscara³⁸⁵.

O exagero também pode ser visto como uma marca da direção, que acompanhava Luís Antonio desde as primeiras encenações em Araraquara, como destacaram Valdir Coutinho Brandão e Max Brandão, que participaram das peças. Valdir comenta que a marca era o “exagero da personagem, com falas e gestos muito exagerados”, “ele pedia pra exagerar em tudo, pra cena ficar marcante, isso com todos os personagens que eu me lembro”³⁸⁶. Max Brandão ressalta que

Ele não gostava de seguir o texto muito a linha, ele gostava de pegar o espírito do texto e as falas tinham que atualizar como tava corrente na rua. Ele era bastante expressionista, a expressão de como você fala quando tá furioso, quando você fala que tá com medo, então, não era pra ser natural, ele queria um teatro que exagerasse as coisas, ele gostava desse tipo de coisa, que a expressão fosse bastante acentuada, o que lembra o expressionismo alemão e lembra Brecht, até certo ponto Maiakóvski³⁸⁷.

Os aspectos levantados por Valdir Coutinho Brandão e Max Brandão, que dizem da direção de Luís Antonio e da maneira como ele instruía os atores a construírem os personagens, são perceptíveis na encenação de *O casamento do pequeno burguês*. A “crítica e a gozação da sociedade”, como fala Valdir, eram colocadas nas peças por meio do exagero, do deboche, indo ao encontro das propostas estéticas de Brecht.

Zezé Brandão, também enfatiza o lado “expressionista” da montagem do *Casamento*, que se misturava com outras referências ao longo do espetáculo.

A montagem, expressionista, se iniciava como um espetáculo delicado e romântico e terminava como uma luta de MMA, sem regras, em que todo mundo ofendia todo mundo, a irmã da noiva era currada pelo

³⁸⁵ HADDAD, Beto. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁸⁶ BRANDÃO, Valdir Coutinho. Entrevista concedida à autora. Araraquara, 27 de junho de 2019.

³⁸⁷ Ibidem.

padrinho e todo o cenário era destruído. Um delírio! O público era pequeno (cabiam só umas 30 pessoas no porão), mas a experiência era intensa³⁸⁸.

Tal como Max Brandão, Zezé Brandão e outros, Analu Prestes relembra que a questão expressionista se ligava às leituras que faziam, aos filmes que assistiam e que os influenciavam, referências como Brecht, Maiakóvski e o cinema do início do século 20 dentre outras.

Olha a gente via muitos filmes expressionistas, a gente tinha uma linguagem corporal bem expressionista, né?! A gente desenvolvia aquelas maquiagens dos filmes mudos também, aquela maquiagem branca com preto, o olho bem preto, é essa coisa exagerada do gesto, dos gestos expressionistas, a gente viu muitos filmes dessa época, a gente lia muito Maiakóvski, Brecht. Era basicamente isso que a gente fazia, a gente era muito brincalhão, o Luís era muito brincalhão né?! Então, a gente tinha muito a tônica do humor também, o tempo todo, a gente se divertia muito, a gente brincava muito, era uma coisa bem leve, era um grupo bem leve³⁸⁹.

Estão visíveis nas imagens apresentadas ao longo dessa Cena que as referências eram tomadas e aplicadas, como destaca a atriz, na construção da “linguagem corporal”, dos “gestos” e na elaboração da maquiagem.

Chama a atenção também a questão do humor, uma característica do próprio diretor, que fica evidenciada nas memórias daqueles que conviveram com ele. Beto Haddad, em diversos momentos de nossa conversa, destaca que Luís Antonio era muito brincalhão, divertido e com um humor ímpar. De acordo com o amigo, “ele tinha sempre esse lado crítico e com humor, mesmo no texto que ele usava, que ele adaptava ali”, era um humor “picante assim”, “muito alegre”, “muito criativo”, “assim fantástico”³⁹⁰. Luís é lembrado como uma pessoa, um artista que “sempre brincava com tudo, mexia com tudo, uma pessoa que tinha até um certo humor negro, mas era muito divertido”³⁹¹, o que acabava sendo incorporado nas montagens e no grupo Pão & Circo.

Num documento encontrado no Arquivo MC, de autoria do grupo Pão & Circo, eles afirmam que o espetáculo *O Casamento do pequeno burguês* ganhou três versões. Em entrevista, Analu Prestes menciona cinco versões, que ocorreram entre os anos de 1972 e 1975. Se o teatro é arte do presente, experiência única a cada apresentação, o que dizer de um espetáculo que foi representado em diferentes espaços teatrais, por diferentes

³⁸⁸ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op. cit.

³⁸⁹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁹⁰ HADDAD, Beto. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁹¹ Ibidem.

atores e versões? Ao fazerem um balanço sobre a trajetória do espetáculo, em 1974, os atores do grupo dizem que vários deles passaram pelas duas versões apresentadas durante as temporadas, em São Paulo e no exterior,

Analu Prestes, José Luiz Brandão, Renato Borghi, Paulo Adário, Esther Goes, Edna Portari, Cecília Rabelo, Flávio São Thiago, Kate Hansen, Maria Alice Vergueiro, Rosa Maria Penna, Zé Paulo Pessoa, Vera Lucia Bueno, Cleyton Feitosa, Antonio Naschio, as gêmeas Goldfeder, Silvinha Werneck, Suzy, Dalva Blue, entre outras, fizeram as duas primeiras versões do espetáculo³⁹².

Pelos nomes, percebe-se a diversidade de artistas que compuseram o elenco do *Casamento*; atores e atrizes com experiências distintas, por exemplo, Renato Borghi, Esther Góes, Kate Hansen ligados ao Teatro Oficina, que já eram profissionais, e os jovens amadores Edna Portari, José Luiz Brandão, que faziam parte do grupo de Luís Antonio, de Araraquara. Um *folder* de divulgação de uma apresentação do espetáculo *O Casamento do pequeno burguês*, que aconteceu na Universidade Federal de Minas Gerais apresenta o elenco dessa montagem, que é composto dessa mistura de atores profissionais e amadores; no papel do noivo, por exemplo, temos Renato Borghi.

Outro aspecto relevante nesse *folder* é que a montagem é veiculada como pertencente ao Teatro Oficina. Encontra-se um pequeno histórico do grupo Oficina e *O Casamento* entra como uma das produções do ano de 1972, juntamente com *Gracias, Señor*. O *folder* aponta a montagem como pertencente à “ala jovem do grupo” Oficina e ressalta que tal experiência rompia com a “divisão tradicional” de funções, que era um trabalho em que todos participavam, resultando num espetáculo que “é uma criação coletiva”.

Lembrando do retorno do Teatro Oficina aos palcos paulistas em abril de 1972, com a montagem de *Gracias, Señor*, em que participaram Luís Antonio, Analu Prestes e Cidinha Milan, do Pão & Circo, que naquele momento preparava o *Casamento do pequeno burguês*, com estreia no porão do Oficina prevista para maio daquele ano.

O que se vê nos anos de 1972 e 1973 é uma aproximação e um compartilhamento do elenco dos dois grupos em algumas montagens. A união de Teatro Oficina e Pão & Circo traz influências e impactos, principalmente aos jovens atores do Pão & Circo, como relembra Analu Prestes,

³⁹² GRUPO PÃO & CIRCO. São Paulo 72 - Rio de Janeiro 1974. (Datilografado). CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

Aí o Zé chega; eu fiquei completamente fascinada com aquela turma, aquela gente louca, com aquele discurso do antiteatro, que vinha completamente ao contrário daquilo que eu e o Luís Antonio desenvolvíamos, porque nós éramos a geração *milk-shake*, que o Zé chamava, né, eram jovens que gostavam de circo, de musical, muito jovem a gente era né?! E totalmente diferente deles, que eram pessoas que já faziam experiências com drogas, LSD e tudo pra fazer as festas e tudo, mas você fazia as improvisações e tudo a base de mescalina ou de LSD e eu nunca tinha tomado, [...] e a gente vem de uma geração que batalhou a liberdade sexual, a gente já era uma turma livre, chega o Zé Celso com aquela galera louca, livre, libertária, aí eu falei: gente eu quero tá nessa turma! Aí ele chama a gente pra fazer o *Gracias Señor*, eu e o Luís entramos em *Gracias, Señor* em São Paulo, isso deu uma dispirocada na gente, foi uma porradassa na nossa cabeça, por causa dessa história de viver o antiteatro, um teatro aqui e agora, um teatro de referência política, em contraponto com o que a gente fazia, que tinha também uma coisa política, mas tinha todo uma outra visão, ainda muito adolescente, ainda muito pequeno burguesa e a gente rompeu com esses valores pequeno-burgueses justamente nessa época, o que serviu muito pra gente fazer o *Casamento do pequeno burguês*, porque era uma coisa bem antropofágica, doida e a gente logo estreou³⁹³.

A fala de Analu mostra como foi impactante, principalmente para ela e Luís Antonio, o convívio com o grupo Oficina; mostra como as novas ideias do “Te-Ato”, as referências distintas e, claro, as experiências lisérgicas, muitas vezes utilizadas nos momentos de criação artística do grupo de Zé Celso, se chocaram com as concepções e percepções teatrais e com a vida dos integrantes do Pão & Circo.

Analu chama a atenção para um “teatro aqui e agora”, um “teatro de referência política” e salta aos olhos sua ponderação de que ela e Luís Antonio também faziam um teatro de cunho político. Mesmo com a influência do Zé Celso e do Teatro Oficina, esse “político” se apresenta de modo distinto nas montagens do Pão & Circo, até porque tinham concepções distintas do que era militância. Como destaca Prestes,

O Luís também tinha uma militância, diferente do Zé, mas também tinha militância, entendeu? Com uma outra estética, com outra forma, gerações diferentes também, pessoas diferentes, o Zé é de um jeito e o Luís era do outro, dois artistas incríveis, mas o Luís tinha mais uma militância, ele era mais brincalhão, galhofeiro, muito brincalhão. A gente ia por um outro caminho, que não deixa de ser político também né?! Só não precisava de ser aquela coisa do Teatro de Arena, aquela coisa que era bem forte, já tinha uma turma que tava fazendo isso, deixa eles fazerem isso, a gente vai fazer o que a gente achava que tinha que fazer, com a nossa linguagem, desenvolvendo a estética que a gente gostava de desenvolver³⁹⁴.

³⁹³ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

³⁹⁴ *Ibidem*.

Aliando uma “militância” a uma “linguagem” e a uma “estética” próprias vai se formando, em torno de Analu Prestes, Cidinha Milan, Luís Antonio Martinez Corrêa e Aurélio Michiles (que entrou na temporada do *Casamento* do Rio de Janeiro), uma espécie de núcleo do Pão & Circo, que participou das outras produções do grupo.

Nesse momento, acho pertinente indagar: Da primeira versão do *Casamento*, no porão do Oficina, à última, no Rio de Janeiro, quais modificações foram realizadas? Por que foram feitas e com quais objetivos? Houve cortes ou acréscimos no texto apresentado? Será que é possível identificar uma profissionalização do grupo? Como ocorreu o processo da mudança do espetáculo, que inicialmente era apresentado a poucas pessoas, num espaço pequeno e sem grandes recursos e passa a ser uma encenação no palco do Teatro Oficina, para dezenas e centenas de espectadores?

Numa entrevista ao jornal *Opinião*, por ocasião da temporada no Rio de Janeiro, Luís Antonio inicia ponderando sobre as alterações que foram feitas ao longo das três versões do espetáculo apresentado pelo grupo. De acordo ele, “cada versão foi se aprofundando cada vez mais. *O casamento do pequeno-burguês* é um espetáculo sobre as relações e isso é material que nunca se esgota”³⁹⁵. Durante a entrevista, Luís Antonio discorre sobre as três versões do espetáculo; sobre o que se desenrolou em cada uma; como foi cada experiência; quais foram as mudanças até chegarem à última versão, com todas as arestas aparadas - questões que também são apontadas em um texto do grupo chamado “São Paulo 72 – Rio de Janeiro 1974”.

Em ambos os textos (entrevista e o texto do grupo), se começa pela primeira versão do *Casamento*, que se desenrola em São Paulo, em maio de 1972, no porão do Teatro Oficina, a qual é vista como “um trabalho essencialmente experimental com atores não profissionais”, uma espécie de “primeiro saldo das pesquisas” do grupo Pão & Circo. Luís Antonio detalha como o público poderia desfrutar do espetáculo e como ele de fato acontecia.

O espetáculo não era para ser visto, mas para ser saboreado, *curtido*. Acontecia de forma ambulante: começava no pátio interno do teatro, continuava no porão (a casa dos noivos) onde entravam o público e nós os atores. O público representava o papel de convidados da festa: comia bolo, às vezes levava bolo na cara, o quebra pau acontecia bem no nariz do espectador. Esta primeira versão subiu ao palco do Oficina em estado de emergência: *Gracias, Señor* foi interdito e o *Casamento*

³⁹⁵ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Os três casamentos do pequeno-burguês. Depoimento do diretor Luís Antonio Martinez Corrêa. *Opinião*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1974.

subiu as escadas do porão ao palco dando de cara com todas as limitações e restrições impostas pelo reumático e falido esquema teatral³⁹⁶.

Fica explícito nas considerações de Martinez Corrêa, mais uma vez, a importância que o grupo dava ao público, chamando-o, convidando-o para participar ativamente do espetáculo, vendo os espectadores como parte integrante da peça.

Outro ponto importante do *Casamento* foi a modificação no espaço, do porão para o palco do Oficina, que segundo o diretor foi o momento que experimentaram todas as implicações do teatro profissional. Zezé Brandão e Analu Prestes se recordam de como foi drástica essa mudança e destacaram a censura sofrida pelo Oficina, em contraposição à necessidade do Pão & Circo de ocupar o espaço. Como ressalta Brandão,

Coube ao Pão e Circo ocupar o espaço. Ganhamos *status* profissional! O Luís adaptou a montagem para o “palcão”, a Analu redimensionou os cenários (eram dela) e, expondo a cara a tapa, fomos parar até no programa da Hebe Camargo! Não foi um sucesso de público, mas a temporada rendeu críticas positivas e um convite para o Festival de Nancy, na França³⁹⁷.

A primeira coisa associada à mudança do espetáculo para o “palcão” é a questão da profissionalização do grupo e a necessidade de enfrentar esse novo “status”. Havia também as urgências das adaptações, realizadas principalmente por Luís e Analu. Interessante notar as ponderações de Zezé Brandão, quanto aos altos e baixos da montagem, que também são destacados por Analu,

Enfim, a gente teve que ocupar o teatro, que o teatro tava vago, então foi a nossa estreia profissional, enquanto o Zé montava *As três irmãs*, que a gente também fez, a gente ocupou o Teatro Oficina profissionalmente, foi nossa estreia profissional, tiramos a carteirinha de profissional e o nosso grupo Pão & Circo apareceu no meio teatral paulista, a gente saiu do *underground* e subimos pro palco oficial. Ganhamos os prêmios, fomos convidados para representar o Brasil no Festival Mundial de Teatro em Nancy³⁹⁸.

Analu relembra que a mudança de palco serviu para tornar o grupo mais conhecido no cenário teatral paulista e, tal como Brandão, destaca a importância da profissionalização, o convite para o Festival Mundial de Teatro, na França e os prêmios.

³⁹⁶ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Os três casamentos do pequeno-burguês. Depoimento do diretor Luís Antônio Martinez Corrêa. *Opinião*, op. cit.

³⁹⁷ BRANDÃO, Zezé. Depoimento escrito concedida à autora, op.cit.

³⁹⁸ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

No registro fotográfico abaixo vê-se Analu Prestes, em meio à multidão nas ruas da cidade, com o cartaz de divulgação da temporada do *Casamento*, no Teatro Oficina, afixado em seu próprio corpo.



Imagem 5: Analu Prestes divulgando a peça. Acervo pessoal da atriz.

Outro vestígio da nova temporada é a carta/bilhete enviada por Analu Prestes aos amigos e companheiros de cena, Luís Antonio, Zezé Brandão e “Tosquinha” (Edna Portari), em que comemorava a “estreia pra valer” do *Casamento*. O que me chama a atenção é a passagem a seguir, em que fala da importância do trabalho construído por eles e o quanto isso era significativo para ela,

Ontem foi maravilhoso ver a gente junto trabalhando, pôrra como isto é vital pra mim, eu quero muito que o nosso trabalho cresça porque ele é importante demais, é a nossa ligação também. Vocês são muito importantes pra mim sabe, as pessoas + importantes que eu consegui chegar, que eu consegui fazer alguma coisa junto, participando com vocês de tudo e podendo uma vez pelo menos trocar coisas e ideias juntos³⁹⁹.

A imagem a seguir é um desenho dos noivos de *O casamento do pequeno burguês* que explicita um pouco a linguagem que a atriz (Analu Prestes) e o grupo imprimiam na peça, ao construir sua teatralidade.

³⁹⁹ PRESTES, Analu. Carta. (manuscrito) 1972. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

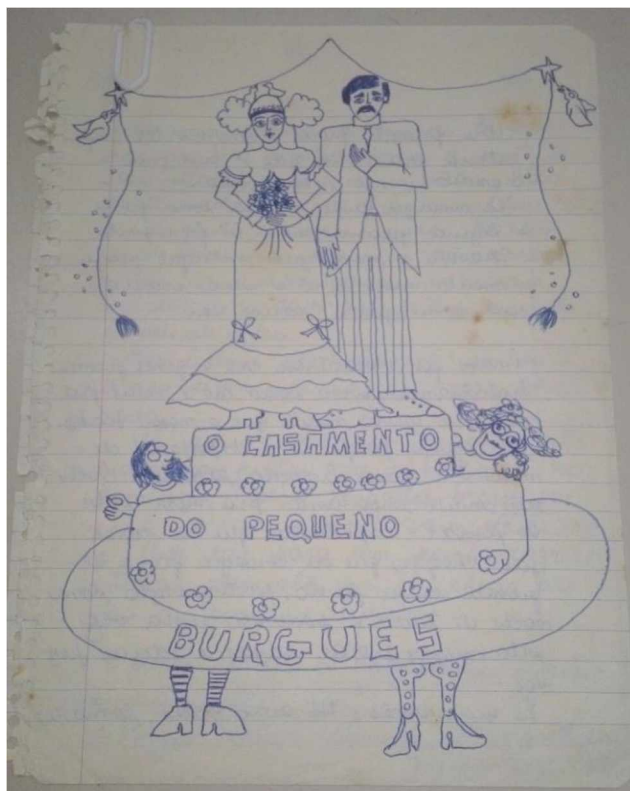


Imagem 6: Desenho de Analu Prestes. 1972. Arquivo MC.

Em outra entrevista, de 1976, sobre a trajetória do grupo, Luís Antonio relembra como foi essa mudança não planejada do *Casamento* frente à interdição da peça do Oficina e a necessidade política e cultural de ocupar aquele espaço.

E quando a gente teve que subir, sabe as escadas, de repente, pra... pra não deixar o teatro fechado com a interdição de “Gracias Señor”, não é, a gente... ah... teve que adaptar às pressas o espetáculo pra ir, quer dizer, pra um palco italiano, quer dizer, ficou uma outra coisa. Quer dizer, não foi uma coisa que a gente queria, não é? Então, depois que a gente viu, então, que o espetáculo tinha que ser uma outra coisa, sabe? Então a gente reestudou a proposta do trabalho e fez uma 2ª versão. Essa 2ª versão ela acabava com o triunfo da morte, sabe, quer dizer a família, né, a família e os convidados, né? Agora, tudo é uma destruição, sabe, uma destruição que [pausa] tornava, sabe, irresistível, não é a ascensão é de... [procurando lembrar do termo] um regime totalitário, sabe, de um fascismo. Sabe, então, acabava no triunfo da morte, numa coisa sem saída⁴⁰⁰.

Fica claro que o novo espaço exigiu do grupo reformulações, adaptações, até mesmo pelo novo tipo de palco no qual o espetáculo seria apresentado, resultando “uma outra coisa”, ou seja, um novo espetáculo que foi se moldando àquela nova realidade e

⁴⁰⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida a Carlos de Moura. Teatro Oficina, São Paulo, 24 de fevereiro de 1976, In. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

que se tornou a segunda versão do *Casamento*, levada ao palco do TBC, no início de 1973.

“BRECHT PELO AVESSO”: AS CONSIDERAÇÕES DA CRÍTICA SOBRE O *CASAMENTO* E O GRUPO PÃO & CIRCO

Na entrevista para o *Opinião*, Luís Antonio comenta que o espetáculo “foi bem recebido em São Paulo”, diz que a crítica gostou, “adorou” e o público o considerava como “muito simpático e agressivo”. Para ele, “tudo era uma armadilha” e o “final era meio obscuro: terminava com telão enorme com um desenho terrível com os dizeres em sangue “o triunfo da morte”⁴⁰¹. O diretor também ressalta que a primeira versão rendeu dois prêmios ao Pão & Circo, de “diretor revelação” para Luís Antonio e de “atriz revelação”, para Analu Prestes.

Luís Antonio diz que a crítica especializada foi calorosa, mas o que ela teria destacado na encenação de *O casamento do pequeno burguês*, do grupo Pão & Circo? O que considerou sobre a leitura e adaptação de Brecht pelo grupo? Para essa discussão, trago três críticas sobre o espetáculo apresentado no palco do Oficina: uma de Fausto Fuser, publicada na *Folha de S. Paulo*; outra de Ilka Marinho Zanotto do *Estado de S. Paulo*; e a terceira de Sábado Magaldi, publicada em *Amor ao teatro*, livro que reúne boa parte de sua produção crítica.

O livro de Sábado Magaldi é organizado por datas, começando em 1966. Não contém a indicação do nome original da crítica, nem o veículo, em que foi publicada originalmente. É apresentado o nome do espetáculo, neste caso, *O casamento do pequeno burguês*; a data em que a crítica foi escrita, 12 de julho de 1972; e o nome do diretor do espetáculo, “Luiz Antônio Martínez Corrêa”. O crítico começa seu texto advertindo sobre a necessidade de “encontrar a perspectiva exata” para assistir ao espetáculo em questão, uma “peça dos 21 anos de Brecht” e “a mesma idade do diretor”, Luís Antonio. A encenação de acordo com Magaldi é composta “por um elenco jovem” e pode ser vista como um “acontecimento” teatral de “revelação animadora”⁴⁰².

O ar jovial que cerca o texto e os atores do *Casamento* é um elemento destacado também na crítica de Fausto Fuser, ao dizer que “o texto do Brecht jovem foi revirado

⁴⁰¹ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Os três casamentos do pequeno-burguês. Depoimento de Luis Antonio Martínez Corrêa ao Jornal Opinião. *Opinião*, op. cit.

⁴⁰² MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro*: Sábado Magaldi. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 259.

pelo avesso, cruzou a linha do Equador e identificou-se com os jovens que o apresentam”. Para o crítico, o espetáculo “é antes de mais nada, uma aventura maravilhosamente bem sucedida”⁴⁰³. Sábato Magaldi chama a atenção para o fato de que talvez a escolha do texto, os recursos utilizados pelo grupo e Luís Antonio tenham sido influenciados pelo irmão do diretor, Zé Celso.

Não vejo mal nenhum em reconhecer em Luiz Antônio a influência de seu irmão José Celso. Desde a escolha do texto: ao invés do Brecht maduro, em que o didatismo tende a domesticar os instintos, o autor formado na atmosfera expressionista violento e caótico (*Na selva das cidades* de preferência a *Galileu Galilei*). E nunca a reprodução tímida do dramaturgo tomando o espetáculo uma simples leitura da obra: o diálogo como ponto de partida para a inventividade do encenador⁴⁰⁴.

Acredito que a importância e a influência de Zé Celso, do Teatro Oficina, da leitura e da apropriação que fizeram de Brecht foram primordiais não só para Luís Antonio, mas também para inúmeros artistas da época e para o teatro brasileiro. As duas encenações da citação são destacadas pelo crítico num dos textos de *Brecht no Brasil, Galileu Galilei*, “acomodava Brecht ao temperamento brasileiro”, e sobre *Na selva das cidades*: “foi um espetáculo de extraordinária poesia, sem dúvida o mais belo, no gênero, visto em minha carreira de crítico”⁴⁰⁵. Segundo Magaldi, “a partir daí nossos diretores passaram a não se preocupar muito com uma exegese ortodoxa de Brecht, dando largas à sua imaginação, mais próxima do expressionismo e de um certo gosto anárquico”, como “o irreverente *O casamento do pequeno-burguês*”⁴⁰⁶.

Carlos Gregório, que participou das montagens de *Galileu, Galilei, Na selva das cidades e O casamento do pequeno burguês* enfatiza como Zé Celso buscou outras formas de olhar e encenar Brecht, abrindo caminhos para outros diretores, como Luís Antonio.

[...] eu creio que antes das montagens do Zé, Brecht ficava engessado por uma tentativa de colocar em cena as teorias do Brecht e muito daquelas teorias eram contraditórias, algumas não faziam sentido e não serviam pra gente também, né?! E o Zé pega aquilo e explode com aquilo, o Zé não quer saber, o Zé monta um Brecht como Brecht poderia ser montado, sem sacralizar transformando aquele texto já de algum tempo atrás, de algumas décadas, transformava aquele texto em texto atual, contemporâneo, mantinha a época da peça e tudo, mas tinha uma

⁴⁰³ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, LII, n. 015.735, 15 de julho de 1972.

⁴⁰⁴ MAGALDI, Sábato. O casamento do pequeno burguês. In: STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábato Magaldi*, op. cit., p. 259-260.

⁴⁰⁵ MAGALDI, Sábato. O papel de Brecht no teatro brasileiro. In: WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*, op. cit., p. 224.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

coisa, um frescor contemporâneo, assim ele fez com Gorki, ele fez Brecht, isso ele fez com Oswald de Andrade e quando o Luís Antonio monta o Brecht, monta com essa mesma visão, ali já se tinha dado permissão pra mexer nesses textos, mexer não para mudar o texto, mas pra encenar o texto de uma forma viva, não de forma morta⁴⁰⁷.

De certa maneira, Luís Antonio também influenciou o irmão Zé Celso. No “histórico”, que compõe a ficha técnica do espetáculo *Sinbad, o marujo!*, está escrito que o diretor do Oficina assistiu à “1ª versão” do *Casamento*, na Faculdade de Filosofia de Araraquara, e “que decidiu-se em seguida a montar *Na selva das cidades*, entusiasmado pelo jovem Brecht”⁴⁰⁸.

Voltando aos críticos, Fausto Fuser tal como Magaldi considerava positiva a maneira como Luís Antonio e o grupo se apropriaram do texto “como ponto de partida” e que o espetáculo “tira Brecht das concepções de museu em que o encerram até em seu país natal”. Fuser pondera que o grupo conseguiu transformar o “texto original em pretexto de uma proposta coletiva” e que isso funcionou, “a julgar pela coerência” apresentada na “sátira” de figurinos e cenários. O crítico ainda escreveu que Brecht foi “revivido num sentido de atualização ao novo país a que o aclimataram por bem ou por mal”⁴⁰⁹. Ilka Marinho Zanotto na crítica “*Casamento é fiel ao estilo de Brecht, mas não à letra*”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, começa suas considerações enfatizando as concepções e as leituras de Martinez Corrêa sobre a maneira como Brecht tem sido representado.

Segundo Luiz Antonio Martinez Corrêa, o jovem diretor do espetáculo do Oficina, se Bertold Brecht se erguesse da tumba onde jaz desde 1956, certamente não aprovaria o que o *Berliner Ensemble* está fazendo com suas peças: a mumificação completa de uma obra que se pretendia em constante reformulação face às exigências novas de um público e de uma realidade não estáticas⁴¹⁰.

Magaldi comenta que apesar de Luís Antonio apostar no jovem Brecht, o diretor “não se acanhou de utilizar recursos da fase posterior de Brecht, quando ele definiu os princípios do teatro épico”, como exemplo, o crítico cita as coristas que durante a apresentação “afixam diversos cartazes no corredor do espetáculo, demonstrando o

⁴⁰⁷ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁰⁸ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. *Sinbad, o marujo!* Ficha da montagem teatral. 24 de fevereiro de 1976. In. *Arquivo Multimeios*, Centro Cultural São Paulo.

⁴⁰⁹ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁴¹⁰ ZANOTTO, Ilka Marinho. “*Casamento*” é fiel ao estilo de Bertold Brecht, mas não à letra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, LII, n. 015.729, 9 de julho de 1972. In. *Arquivo MC*, Funarte, Rio de Janeiro.

significado das cenas que se sucedem (*Comer, beber, lutar e amar, Acabou a palhaçada*); ele também cita a música que é “mobilizada permanentemente, para romper a sequência dramática dos episódios”⁴¹¹.

Zanotto destaca o domínio do diretor em relação às proposições de Brecht, ao se referenciar e se apropriar de características presentes em outras peças. De acordo com a crítica, a encenação pode ser vista/lida como

[...] uma colagem monstruosa, alucinada, maravilhosa, às vezes cansativa, disposta em cinco rounds como *Mahagonny* (comer, beber lutar, amar, acabar a palhaçada); anárquica, como a negação de *Baal*; sarcástica como *Tambores na noite* – e cuja estrutura flexível reorganiza-se em configurações novas de caleidoscópio, sensíveis às reações do público⁴¹².

É pertinente o destaque da crítica à estrutura do espetáculo, organizado em *rounds*, característica de organização presente em todas as versões do *Casamento*, o que me permite concluir que o grupo a considerou como um elemento de teatralidade importante, que deu certo em cena.

Para Fuser, ao elaborar a encenação do *Casamento*, o grupo não se preocupou “em respeitar a obra do autor” e tampouco buscou “originalidade às custas do que tem a dizer”. Quanto às músicas, observa que usaram as originais de Kurt Weil, entretanto, foram utilizadas de tal forma que “soam como vindas de outro mundo” e, segundo o crítico, isso “não aconteceria se o espetáculo tivesse respeitado a época”⁴¹³.

Já Sábado Magaldi tem outro olhar e considera que “a música ao vivo ainda não se ajustou ao espetáculo, prejudicando inclusive a sonoridade da excelente criação de Kurt Weil para *A ópera de três tostões*”⁴¹⁴. Ilka Marinho afirma que as “vozes dos atores” soavam “abafadas pelos instrumentos ou pelas gravações em fita”⁴¹⁵. Parece que a música utilizada “como um negócio debochado”, como disse Luís Antonio para *O Bondinho*, não surtiu o efeito esperado, além disso os desajustes podem ter sido gerados por falhas técnicas.

⁴¹¹ MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*, op. cit., p. 260.

⁴¹² ZANOTTO, Ilka Marinho. “Casamento” é fiel ao estilo de Bertold Brecht, mas não à letra. *O Estado de S. Paulo*, op. cit.

⁴¹³ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁴¹⁴ MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*, op. cit., p. 260.

⁴¹⁵ ZANOTTO, Ilka Marinho. “Casamento” é fiel ao estilo de Bertold Brecht, mas não à letra. *O Estado de S. Paulo*, op. cit.

O crítico de “Brecht, pelo avesso e muito bom” considera que apesar dos integrantes do Pão & Circo serem “ainda imaturos tecnicamente para um trabalho nos palcos comerciais”, nenhum deles estava “ausente ao que a encenação pretendeu”. Fuser pondera que muitas vezes os atores “parecem improvisar no momento da representação”, tanto nas falas quanto nas ações, dando a sensação de “ser feito pela primeira vez”. Entretanto, o que poderia ser visto como algo ruim, na verdade também era uma qualidade, então, indaga o crítico: “não serão essas as virtudes dos bons atores?”⁴¹⁶. Muito dessa imaturidade cênica dos jovens atores era percebida por Luís Antonio, como pode ser notado na entrevista para *O Bondinho*, em que ele comenta o teor amador do espetáculo, que era balanceado com a clareza e a firmeza com que o grupo desempenhava as ideias propostas para o espetáculo.

Fausto Fuser salienta que um dos aspectos positivos do espetáculo era a festa do casamento e a maneira como o público se integrava a ela, “realmente uma festa que acontece ao lado do espectador e está diretamente voltado para ele, chamando-o a uma participação-cumplicidade sem entretanto molestar quem está na platéia”⁴¹⁷. É interessante a ponderação de que a peça respeita os limites e o lugar do espectador, tendo em vista que a crítica chegou a chamar algumas encenações do Teatro Oficina de agressivas.

Também para Sábado Magaldi a festa é um dos pontos altos da encenação de *O casamento do pequeno burguês*, em cena via-se todas as experimentações propostas por Luís Antonio,

Aspectos positivos da montagem são a audácia, o risco, o gosto de experimentar até o fundo as possibilidades cênicas de cada situação. O diretor alcança um clima denso nos desdobramentos do jantar de núpcias, quando os convivas abandonam as etiquetas e dão largas à sua natureza animalesca. O grotesco expressionista converte-se numa festa macabra dos nossos dias⁴¹⁸.

Magaldi realça a “garra e inteligência” do elenco, o que indica “o conhecimento íntimo de todas as intenções do espetáculo”; diz que nenhum dos atores “mostra a inibição dos principiantes”, que todos se empenham da melhor maneira na festa de casamento,

⁴¹⁶ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*, op. cit., p. 260.

onde “todos ingerem sem pudor a comida e a bebida, além de sujar-se com os detritos do palco”⁴¹⁹.

Os críticos também apontam as fragilidades e pontos negativos da encenação. Para Sábato Magaldi, “o espetáculo trai a juventude na falta de medida das soluções encontradas”, pelas seguintes causas:

Os achados prolongam-se em excesso, as pausas tornam-se cansativas e a repetição da entrada das coristas, por exemplo, abole a possível graça. E não se pode esquecer que o ritual sinistro do desfecho, com a volta dos que participaram da festa, parece decalcado em recurso semelhante de *O rei da vela*⁴²⁰.

Ilka Marinho concorda com Magaldi e considera que o espetáculo foi prejudicado por alguns excessos, como as “quebras no ritmo do espetáculo”, as “repetições de *gags*” e “aparecimento das coristas” em certas cenas. Para Fausto Fuser, os “excessos” vistos em cena, as contradições do espetáculo são de outro caráter, com o predomínio “dum pessimismo sarcástico, de um humor e de uma crítica que termina por dissolver na amargura até mesmo aquele amor inicialmente apresentado como figuras de confeito adocicado”⁴²¹.

Outro tema tratado pelos críticos é o desempenho dos atores, destacando a atuação de Analu Prestes, “quase que demais no resto do elenco”. Segundo Fausto Fuser, a atriz com sua “noivinha toda encantos” apresenta grande “propriedade de jogo cênico”, pela “expressividade” e a “espontânea comunicação com a platéia”⁴²². Magaldi também reitera a *performance* de Prestes como “enérgica”, dominando “voz e os movimentos”⁴²³.

As imagens 7 e 8 possibilitam que vejamos um pouco da criação e caracterização dos personagens, em específico a noiva, desempenhada com maestria por Analu Prestes, como dito pelos críticos. No croqui do figurino, realizado pela atriz, veem-se os detalhes de um vestido de noiva antigo, com mangas bufantes, confeccionado com rendas e lantejoulas e, para arrematar, um véu com adereço de passarinhos e a maquiagem, que deveria deixar em evidência os olhos.

⁴¹⁹ MAGALDI, Sábato. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro*: Sábato Magaldi, op. cit., p.260.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ MAGALDI, Sábato. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro*: Sábato Magaldi, op. cit., p. 260.



Imagem 7: Croqui - Figurino da “Noiva”, por Analu Prestes. Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa, Araraquara, SP.



Imagem 8: A noiva de Analu Prestes. Fotografia de Carlos Ebert. Acervo pessoal da atriz.

No registro fotográfico, em preto e branco, a atriz Analu Prestes parece cantar alegremente. Nota-se que o figurino é bem fiel ao croqui, no *close* destaca-se a maquiagem do rosto branco em contraste com o preto dos olhos e da boca; o véu com os dois passarinhos, que parecem querer se beijar e é um charme só; e outro detalhe que não passa despercebido é o original buquê da noiva, composto por folhas de couve.

Analu Prestes arrancou elogios dos críticos pela confecção e supervisão dos cenários e figurinos, que contaram com a colaboração dos demais integrantes do grupo. Segundo Sábado Magaldi, eles serviam de “moldura crítica para a ação, desde os quadros iniciais para as fotos do matrimônio” e a maquiagem também ajudava a compor essa moldura branca, que “remete para o estilo circense”, que “marcou os inícios de Brecht”, como se pode ver nas imagens aqui reproduzidas⁴²⁴.

Fausto Fuser enfatiza que os figurinos e cenários “arranjados” por Prestes “emprestam com muitíssima propriedade o colorido e a super alegria desse matrimônio superfeliz com a super ingenuidade que afinal é posta na berlinda e arrasada”. O crítico analisando o desempenho dos atores, comenta como José Luiz Brandão como O noivo consegue alcançar “momentos de grande intensidade”, mesmo “calado” e “imóvel”, observando e acompanhando o “decair da sua amada”⁴²⁵.

Junto com José Luiz Brandão, Luís Antonio Martinez Corrêa, Edna Portari e Esther Góes constituem “um grupo homogêneo, mas por sua vez denotando muito mais experiência de palco que os demais intérpretes”. De igual destaque são “as quatro simpaticíssimas Coristas Infernais”, que esbanjam “tamanha alegria” e “tornam-se presenças contagiantes e verdadeiras artisticamente” no espetáculo⁴²⁶.

A temporada de *O casamento do pequeno burguês*, de 1972, segundo Sábado Magaldi demonstrou “a vitalidade, a força, a simpatia das iniciativas jovens de valor”⁴²⁷. No “balanço de 1972”, o crítico destaca Luís Antonio Martinez Corrêa como um dos três diretores teatrais, ao lado de Odvalas Petti e Kiko Jaes, que “surgiram como promessas”, sendo que Luís Antonio foi eleito diretor “revelação” pela Associação Paulista de Críticos Teatrais⁴²⁸. No geral, nota-se que a crítica se mostrou receptiva ao espetáculo do jovem

⁴²⁴ MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*, op. cit., p. 260.

⁴²⁵ FUSER, Fausto. Brecht, pelo avesso e muito bom. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ MAGALDI, Sábado. O casamento do pequeno burguês. In. STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (orgs.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*, op. cit., p. 260.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 281.

diretor Luís Antonio Martinez Corrêa, ressaltando a leitura acertada, em alguns pontos, a sua apropriação do texto de Brecht e o domínio das concepções teóricas do dramaturgo.

É interessante pontuar que enquanto Luís Antonio e o grupo Pão & Circo apresentavam o *Casamento do pequeno burguês* no porão do Oficina, outro texto de Brecht, também escrito no ano de 1919, era encenado em outro palco, em São Paulo. Trata-se de *Tambores na noite*, levado à cena pelo diretor Fernando Peixoto e o grupo de atores que compunha o Núcleo 2 do Teatro de Arena. O espetáculo estreou em março de 1972, no Studio São Pedro, trazendo as marcas da experiência do diretor, com seu engajamento político e teatral, que foi ao encontro das aspirações dos atores. O historiador Rodrigo de Freitas Costa, pesquisador do espetáculo, no livro *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*, ressalta que foram justamente “as posições políticas e sociais do diretor, produtor, atores, cenógrafo e demais agentes envolvidos na construção do espetáculo de 1972 que os levaram a recuperar uma peça escrita em 1919”⁴²⁹.

O diretor Fernando Peixoto, conhecedor e grande estudioso da obra de Brecht, já havia participado de importantes encenações do dramaturgo no Teatro Oficina. Esse foi um dos fatores que teria levado a crítica a criar determinadas expectativas em relação ao espetáculo. Um aspecto muito cobrado, também de Luís Antonio, foi o modo de apropriação de Brecht. De acordo com Freitas Costa, “perpassa entre eles a percepção de que as ideias do teórico necessitam ser cumpridas “às riscas” e os críticos cobram do espetáculo uma encenação condizente com as que foram realizadas no Berliner Ensemble”⁴³⁰. O historiador ressalta que os críticos tinham por “parâmetro de avaliação”, a ideia de que em “se tratando de uma montagem de um texto de Brecht, espera que seja condizente com as propostas do dramaturgo/teórico”⁴³¹. Tal como na encenação do Pão & Circo, em que os críticos também destacaram o “descompasso” dos atores, cabe ressaltar que no caso de *Tambores*, não era só uma questão de pouca experiência teatral, “o descompasso”, segundo os críticos, estava “entre a proposta do espetáculo – e do texto dramático – e a capacidade profissional dos intérpretes”⁴³².

⁴²⁹ COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010, p. 218.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 290.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 295.

⁴³² *Ibidem*, p. 294-295.

Um ponto em comum levantado pelos críticos, pensando-se nos dois espetáculos, é a maneira como as encenações buscam aproximar o palco e a plateia. Rodrigo de Freitas Costa enfatiza as considerações que Fausto Fuser faz em relação a esse “propósito” de Fernando Peixoto, que também foi de Luís Antonio e do Pão & Circo, além de ser frisado pelo mesmo crítico.

Outro dado em relação às encenações de *Tambores* e do *Casamento* é a presença dos atores Cecília Rabelo e Antonio Maschio nos dois espetáculos. Seus nomes começam a aparecer nos registros de Luís Antonio sobre a temporada de 1973, além disso, o texto *Tambores na noite* será um dos materiais utilizados para repensar *O Casamento*.

Já que me referi ao trabalho de Fernando Peixoto, interessante dizer que ele, ao escrever um pouco da história do Teatro Oficina, do qual fez parte por vários anos, comenta o surgimento do grupo Pão & Circo e o *Casamento*, como parte dessa trajetória do Oficina. Segundo Peixoto,

1971 não pode ser encerrado sem uma referência mais ou menos paralela: no porão do Oficina encontrava-se o senhor Bertolt Brecht, novamente – nascia o grupo Pão & Circo, dirigido por Luiz Antonio Martinez Corrêa, irmão de José Celso, a princípio com uma criação coletiva baseada em contos de fada, “Cypriano & Chantalan”, em seguida com uma livre adaptação de “O casamento do pequeno burguês”, de Brecht, que em 72 passaria do porão para a sala de espetáculos e em 73 representaria o Brasil no Festival de Nancy, na França⁴³³.

Como mencionado por Peixoto, o grupo Pão & Circo partiria para uma turnê internacional, que começou no Festival de Nancy, contudo, antes disso, passaram pelo palco do TBC, espaço que representava, para Luís Antonio, o “velho” teatro, que ele tanto criticava e desejava superar.

O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES NO PALCO DO TBC

De acordo com Zé Celso, o TBC de certa maneira era o referencial do irmão e dos integrantes do grupo “Pão & Circo – gente da mesma origem que a minha (cultura TBC), mais jovens ainda”. No entanto, com a encenação de *O casamento*, “eles acabaram de anarquizar totalmente a cultura que tinham recebido”⁴³⁴. O diretor ressalta que fazia parte do universo criativo do Oficina, a crítica e a esculhambação, “mas sempre numa de ter

⁴³³ PEIXOTO, Fernando. *Teatro oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 97-98.

⁴³⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*, op. cit., p. 220.

que dar um duro” e Luís Antonio e o seu grupo “eram a própria esculhambação: toda a cultura e a subcultura ocidental, numa gozação que as crianças no poder faziam, uma diabrura de feiticeiros infantis”⁴³⁵.

Toda a “esculhambação” de Luís Antonio e do Pão & Circo de todos esses referenciais culturais, teatrais, entre eles o Teatro Brasileiro de Comédia, levados à cena por meio da encenação do *Casamento*, mostrava o esfacelamento daquela concepção de teatro. Zé Celso comenta que a encenação do grupo no TBC foi essencial para perceber as mudanças explicitadas pelo irmão,

O Luís Antônio, meu irmão, decide remontar “O casamento do pequeno burguês”, no Teatro Brasileiro de Comédia, nesse teatro vermelho que tinha sido a origem de tudo. Não sei porque cargas d’água o Luís resolveu fazer o espetáculo lá...! Eu acabei entendendo: no final da peça, na cena do “Triunfo da morte”, eu saquei que tudo tinha acabado, um ciclo tinha se encerrado... Era isso mesmo? Era a morte que eles estavam anunciando ali. O escracho deles era maravilhoso, mas era nostálgico, cheio de fantasmas. No TBC, os nossos avós tinham procurado “fazer a coisa bem-feita” e agora, naquele mesmo palco, chegavam seus netos, com uma cena linda de ópera, linda, bem-acabada..., mas uma cena feita de caveiras, de pedaços de gente, de trapos, um museu de horrores dançando no palco, uma miscelânea mórbida, um gordo e uma gorda..., os netos horrorosos do TBC! Era nisso que tinha dado aquela cultura importada nesse país; tinha dado naquilo, naquele horror! [...] Vendo o espetáculo, eu tinha a impressão de que o espírito do Sérgio Cardoso, da Cacilda Becker estavam baixando ali. Porque o grupo do Luís era excelente, não podiam representar melhor..., mas era tudo uma comédia que não era mais, era o vampirismo de toda a cultura paterna que tinha acabado, que estava apodrecendo ali, em cena... era o triunfo da morte mesmo!⁴³⁶.

A fala de Zé Celso considera que as propostas de Luís Antonio e do Pão & Circo, colocadas em cena, iam muito além do texto de Brecht, pois eram a tentativa de pensar e de buscar outras formas de ler, representar e de fazer teatro, maneiras de se tentar outras apropriações e outros modelos, para além daquele do TBC, que era a “cultura importada”, seguida por várias gerações de artistas brasileiros.

São interessantes as palavras utilizadas pelo diretor do Oficina para falar da encenação do Pão & Circo: “cena linda” e “bem-acabada”, marcada pelo “escracho” e feita por um grupo considerado “excelente”, que “não podia representar melhor”. Mas como foi a passagem do grupo por esse espaço, por esse palco repleto de “fantasmas”

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ Ibidem., p. 225.

pertencentes ao “ciclo encerrado”? Afinal, o que representou essa experiência para o grupo?

Luís Antonio, em entrevista concedida a Carlos Moura, diz que a “remontagem do *Casamento*” foi realizada com intuito de angariar recursos para participarem do 8º Festival de Teatro de Nancy. Nesse momento, o grupo “começou a entrar em contato mais com o esquema” e conseqüentemente “com todas as restrições”, “todas as imposições que o esquema nos apresenta”⁴³⁷. A essa altura, os atores que haviam realizado o *Casamento* desde o porão já não são os mesmos, pois, aconteceu uma espécie de rompimento, principalmente com aqueles que vinham de Araraquara, devido a alguns conflitos internos entre Pão & Circo e Oficina. Assim, permaneciam apenas Luís Antonio e Analu Prestes trabalhando com a criação do espetáculo e Cidinha Milan, que compunha as Coristas do Inferno.

Como ressalta Prestes, os novos atores que compunham o elenco “entravam pra fazer já uma coisa que já existia, já tinha coisa estabelecida, uma linguagem estabelecida que tinha que entrar e fazer”⁴³⁸, ou seja, havia uma concepção de espetáculo criada por Luís Antonio e Analu Prestes. Segundo ela, foram importantes essas mudanças no elenco por agregarem novas experiências.

Houve uma mistura de elencos ali, porque a gente já ia fazer também *As três irmãs*, então, houve essa mistura, que pra gente foi muito legal, pra mim foi muito legal, de repente estar trabalhando com atores já consagrados e tudo, eu que tinha vindo do Naum, da FAAP. Era muito jovem, a gente desenvolvia um trabalho muito diferente do que eu fiz depois com o Luís, depois a gente fez com o Zé Celso, nas *Três irmãs*, então, isso foi muito interessante pra gente, essa mistura de atores, de fases diferentes, de escolas diferentes e quando a gente chega aqui no Rio também, porque, né, a gente veio com outros atores⁴³⁹.

Contudo, Prestes se recorda de que muitos conflitos surgiram dessas misturas de elencos: “em vários momentos a gente teve conflitos sérios”, principalmente quando o grupo deixa o porão do Oficina, “quando a gente saiu do nosso guetozinho ali do porão, claro que lá a gente tinha conflitos, como todo grupo tem, mais era diferente, todo mundo na mesma, quando a gente entra pra lidar com outros atores de outras gerações, de outras escolas, é existiu conflitos”⁴⁴⁰. Segundo a atriz, parte do elenco que comporia a temporada

⁴³⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida à Carlos Moura. São Paulo, 24 de fevereiro de 1976. In. *Centro Cultural São Paulo - Arquivos Multimeios - Divisão de Acervos, Documentos e Conservação*.

⁴³⁸ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

do *Casamento* no TBC, em 1973, participou da montagem de *As três irmãs*, de Anton Tchecov, no Teatro Oficina, em dezembro de 1972 e no Rio de Janeiro, no início de 1973.

Em nossa entrevista, Analu disse não se lembrar de fatos significativos sobre a passagem do *Casamento* pelo palco do TBC; segundo ela, “montamos o cenário e tudo mais pra viajar, tivemos que criar coisas novas para viajar e aí a gente fez uma pequena, bem pequena temporada lá no TBC”. O intuito era experimentar essas mudanças do espetáculo antes da viagem, como ela diz, “minha memória maior foi essa temporada rápida, foi só um pé pra gente já, o nosso foco era o festival, né?!⁴⁴¹”.

Na imagem abaixo, podemos ver um croqui do figurino da Madrinha, desenhado por Analu Prestes, repleto de detalhes como os tipos de tecidos, as cores, o sapato a ser usado (coturnos pretos), os adereços. Essa personagem, na temporada do TBC, passa a ser interpretada pela irreverente Maria Alice Vergueiro.

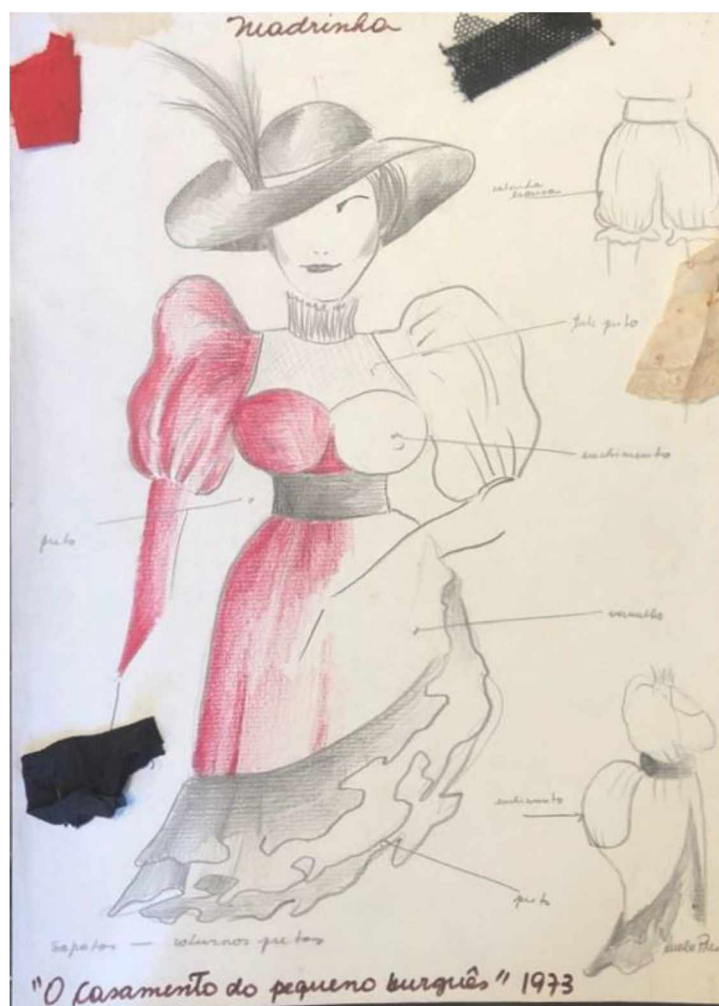


Imagem 9: Croqui do figurino “Madrinha”. Por Analu Prestes. Acervo do Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa, Araraquara.

⁴⁴¹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

Da temporada de *O Casamento do pequeno burguês* no TBC existem registros de críticas, um caderno de Luís Antonio e o programa do espetáculo, que são pertencentes ao Arquivo Martinez Corrêa. O caderno pessoal do diretor intitulava-se “Casamento S. Paulo → Nancy”⁴⁴² e começou a ser escrito em fevereiro de 1973. Seu conteúdo vai além da reformulação do espetáculo; nos escritos é possível perceber o esforço que o grupo fez para levantar recursos para participar do Festival de Nancy e a preocupação de Luís Antonio de tornar possível a temporada do grupo no exterior.

Ao longo deste Caderno, encontram-se listas de preços, com o “orçamento do trabalho e viagens”, os quais são refeitos várias vezes, pois o orçamento parece não fechar. É possível notar a peregrinação de Luís Antonio e dos integrantes em busca de patrocínios junto a bancos, companhias aéreas e outros estabelecimentos comerciais; segundo as anotações do diretor, o grupo organizou um “leilão” para a “venda de acervo”. A preocupação financeira também se estendia ao período da pré e da temporada no TBC, meses que antecederam a viagem para Europa. Luís mostra-se apreensivo em relação às despesas gerais, à folha de pagamento, bem como com a produção e seus custos com figurino, cenários, acessórios, publicidade (cartazes, faixas, tijolinhos, fotos) etc.

Outro fato importante é o “registro da firma”, a “fundação da sociedade”, detalhado desde a criação do logotipo até os documentos pessoais necessários para que a “Sociedade Civil Cultural Pão & Circo” fosse fundada por Luís Antonio, Analu Prestes, Joacyr da Silva Castro e Paulo Adário. Chama a atenção a “distribuição de cargos e funções” delegados por Luís Antonio aos demais colegas. Há também vários “organogramas”, contendo as atividades do dia e o que cada membro deveria fazer, isso tanto em relação à encenação e aos ensaios quanto à organização para a viagem.

De certa maneira, Luís Antonio demonstra ser um diretor organizado, sempre preocupado com o “plano geral de trabalho”, estabelecendo um “calendário” que considerava reuniões, estudos, ensaios individualizados e em grupo, fotos do espetáculo entre outros, tendo em vista a temporada no TBC e, principalmente, a viagem. Percebo que o grupo passava por restrições e dificuldades com coisas elementares, como a falta de espaço para encontros, reuniões e ensaios; isso fica evidente pelas várias anotações de atividades a serem realizadas nas casas das atrizes Cecília Rabelo, Maria Alice Vergueiro e de outros colegas.

⁴⁴² CORRÊA, Luís Luís Antônio Martinez. *Caderno Casamento S. Paulo – Nancy*, op. cit.

Logo nas primeiras páginas do Caderno, vê-se que Luís Antonio busca fechar o elenco de profissionais que comporia o espetáculo de 1973. Atores, coristas, músicos, técnicos, que provavelmente participariam da temporada no exterior, tudo que faziam para as apresentações de São Paulo é pensado em consonância com Nancy e tudo mais. Muitas listas remetem ao que Analu destacou da necessidade de repensar e de redimensionar o espetáculo. Numa dessas listas, Luís Antonio anota alguns elementos que deveriam ser refeitos por Prestes, como o “desenho do plano de iluminação” e o “desenho do plano dos cenários”, enquanto Cidinha Milan deveria se concentrar no “jogo” do espetáculo, na “coreografia”, “maquiagem” e “expressão corporal”.

Na mesma lista o diretor dá atenção às questões necessárias para a temporada no exterior, como a “tradução do texto”, a “cópia dos direitos autorais do texto e da música”, o “histórico do grupo”, as “traduções do roteiro”, o “currículo vitae de todos”, as “fotos do espetáculo” e os “depoimentos sobre o espetáculo”.

Há várias anotações de Luís Antonio que tratam da importância de Analu findar sua participação no espetáculo *As três irmãs*, do Teatro Oficina, de “deixar logo 3 irmãs”, “Analu sai das Três Irmãs no carnaval”, talvez para se dedicar mais à reformulação do *Casamento*, uma vez que a parte criativa das montagens era mais da responsabilidade dos dois, como mencionado por Prestes.

Gostaria de destacar que uma das “pautas” do diretor no Caderno é o questionamento sobre os objetivos do trabalho “São Paulo – Nancy”, o “porquê, “pra que” e sobre as relações do grupo e seus objetivos. De acordo com Luís Antonio, a “formação deste grupo de trabalho” se daria pelos “critérios” do “voto de confiança”, em que o “denominador comum” seria o “trabalho” “prático/político”. Luís Antonio segue anotando tudo aquilo que considerava benéfico para a constituição do grupo de trabalho, diz que deveria apostar num “teatro universitário” e “popular”, na “pesquisa de formas estéticas” correspondentes à “realidade” vivenciada pelo grupo, buscando “transitar com todo o tipo de teatro”, de “bonecos, mistos, musical, declamado, mudo etc.”. São questões que demonstram a inquietação de Luís Antonio, enquanto diretor do grupo, para esclarecer em quais objetivos o grupo deveria se pautar, qual a “aposta” de trabalho, que segundo ele deveria ser baseada na “paciência/persistência”.

Há também anotações sobre a “volta” da temporada no exterior e uma possível agenda de trabalho do grupo, que deveria realizar algumas apresentações do *Casamento* no Rio de Janeiro e participar do “Circuito Universitário – CET”, bem como começar o “trabalho novo”, que seria *Ópera de três vinténs*, também de Brecht.

O caderno é repleto de referências que serviram para Luís Antonio e o Pão & Circo repensarem Brecht e *O casamento do pequeno burguês*. Numa de suas anotações há uma alusão à psicóloga e cientista política Marta Harnecker (1937-2019), participante do governo chileno de Salvador Allende (1908-1973), que pode ter auxiliado Luís Antonio a refletir sobre a “teoria (conjunto de conceitos)” e o “método (a forma de utilização desses conceitos) marxista”.

Para seus estudos sobre Brecht, Luís Antonio constrói um quadro comparativo das principais características do romantismo e do neorromantismo, movimentos que teriam acompanhado, respectivamente, o “jovem Brecht” e o “velho Brecht”. Portanto, nota-se a busca do diretor por entender o dramaturgo nessas duas fases de sua vida e de sua produção teatral, a fim de saber como pensava o homem e a sociedade em que vivia, duas percepções distintas marcadas pela revolução “existencial” e pela revolução “social”.

O diretor designa o jovem Brecht como “rebelde, existencial, imaturo, anárquico”, enquanto o velho Brecht seria “revolucionário social, científico, maduro”. Procura aprofundar no que chama de “desenvolvimento do drama neorromântico”, em que se tem a “perda gradual dos princípios morais, dos ideais, da individualização, do verniz civilizado”; um processo que resulta na “crueldade nua e crua” do homem. De acordo com as anotações de Luís Antonio, isso é perceptível na peça inacabada *Woyzeck*, de Georg Büchner, a qual analisa principalmente o seu protagonista. Ao lado de Büchner, outras referências intelectuais habitam o caderno, como Max Weber, Walt Whitman e outros objetos artísticos, como os filmes *Blow-up* (1966) e *Anjo Azul* (1930), o livro *Um pequeno sim um grande não*, do alemão George Gronsz, entre outros.

Luís Antonio também anota várias palavras, termos, nomes de textos em alemão; entre esses registros está a frase “GLOTZT NICHT SO ROMANTISCH”, escrita assim com letras maiúsculas, a qual me chamou a atenção por parecer um lembrete importante. A tradução literal da frase nos remete a uma recomendação de Brecht em *Tambores na noite*, a qual sugere que sejam afixados cartazes na plateia, com os dizeres: “Não façam essas caras tão românticas”⁴⁴³. Talvez, isso fosse uma sugestão a ser adotada na encenação do *Casamento*.

Uma parte considerável das anotações do caderno de Luís Antonio são reflexões, análises e estudos sobre Brecht, as suas peças teatrais com as tramas e personagens e como tudo isso deveria ser usado enquanto “conhecimento primário” para repensar o

⁴⁴³ BRECHT, Bertolt. *Tambores na noite* (1919). Tradução de Fernando Peixoto. In. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, v. 1, op. cit., p. 77.

Casamento. Luís Antonio lista as “leituras” de *Baal*, *Tambores na noite*, *Na selva das cidades*, *Ópera dos três vinténs*, *Mahagonny*, *Lux in tenebris*, *O mendigo ou o cachorro morto*, *A expulsão do demônio*, que deveriam ser feitas durante a preparação para a temporada no TBC e no exterior. As leituras eram dívidas e deixadas a cargo dos atores e atrizes, que deveriam apresentar suas percepções dos textos durante as reuniões do grupo. Para mim, o exercício proposto pela direção era refletir sobre como esses outros textos e personagens poderiam contribuir para o processo criativo dos atores com seus papéis e/ou do enredo de *O casamento*.

Por exemplo, na leitura de *Baal*, o “foco” era analisar o “amigo do noivo” e a “irmã” e isso ficaria para o próprio Luís Antonio; *Tambores na noite*, ficaria com Cecília e Dulce e serviria para estudar os “noivos”, a “mãe” e o “pai”; *A selva das cidades* com Flávio, para compreender o/a “padrinho/madrinha” e a “noiva”; *Ópera dos três vinténs* e *Mahagonny* deveriam ser exploradas por “todos”; já *Lux in tenebris*, *Expulsão do diabo* e *O mendigo ou o cachorro* poderiam ser tomadas para entender a “fusão dos opostos”, o “antagonismo”, os “lados opostos”, pois, o “fator profundamente característico é o extremo”, pondera Luís.

Há no Caderno vários esclarecimentos sobre *Baal*, características, dados e as conexões estabelecidas pelo diretor a serem inseridas em *O Casamento*. Luís Antonio escreve que a peça “nasce de uma aposta c/ Pfanzelt⁴⁴⁴”, considerando-a uma “biografia de um expressionismo sem ilusões”, que pode ser um “atestado de óbito”; também adverte que “ainda não é uma peça política”. Para Luís Antonio *Baal* poderia ser vista como um “ataque”, uma “agressão brutal aos valores da sociedade burguesa”, o “melhor teatro expressionista”, um “teatro antiburguês” - temas que o diretor fazia questão de evidenciar na encenação do *Casamento*.

De acordo com as anotações, *Baal* destaca-se como um “gigantesco hino à vida”, pela “liberdade anárquica, individual”. Seu personagem é “meio planta/meio animal”, portanto, “temos de libertar o animal”, afirma Luís Antonio, essa libertação poderia ser expressa pelas canções “balada do Anarquismo e balada do Nihilismo”. O diretor ainda anota “Strange fruit”, a famosa música interpretada por Billie Holiday, um protesto contra o racismo e os linchamentos sofridos pelos negros nos E.U.A.

Luís Antonio traça um panorama da trama com os personagens e situações pelas quais passa Baal. Desse “desenho”, o diretor frisa “cama/banco” como elementos da

⁴⁴⁴ George Pfanzelt um colega de escola. Brecht aposta com o amigo que escreveria a peça (*Baal*) em quatro dias, como uma forma de resposta a obra *O solitário*, de Hans Johst.

“transa poética”. Por fim, faz um comparativo entre *Baal* e a *Ópera dos três vinténs*, em que esta apresentaria uma “luta de classes”, enquanto *Baal* seria a “luta individual”.

O próximo texto analisado por Luís Antonio no Caderno “Casamento S. Paulo – Nancy” é *Na selva das cidades*, marcado pela “utopia” do “sonho americano”, pelo embate “indivíduo x propriedade”, que leva à “queda de uma família”. O diretor adverte para não se perder “tempo com o sentido desta luta” e copia frases impactantes da peça, como “eu sou um animal, eu sou um negro, mas eu posso ser salvo, eu sou um homem simples, na minha boca só tenho dentes” ou “o caos acabou, esse foi o melhor tempo da minha vida”⁴⁴⁵. Em *Ópera dos três vinténs*, Luís Antonio destaca os seguintes elementos: “comércio-valorização do produto”, “criadores-fornecedores”, “trabalho-mercadoria”, além disso, pontua que a peça é uma “ópera gustativa”, marcada pela “cultura do gosto”, pela “atitude de fruição”, enquanto *Mahagonny*, outra ópera de Brecht, traz o “prazer como mercadoria”.

Martinez assinala algumas indagações do elenco do *Casamento* sobre as várias leituras realizadas da dramaturgia brechtiana. Por exemplo, temos as considerações de Maria Alice Vergueiro sobre a “coragem de ousar / convite pra botar pra fora / violência, humor negro / chanchada / circunstâncias-implicações / justaposição”. Rosinha Maria Penna fala do “cinismo / poesia amarga” de *Baal*; da “figura de cristal / poliforme girando no espaço da trajetória – oriente / ocidente” em *O mendigo*; da “cidade como espaço do capitalismo” em *Mahagonny*, *Na selva das cidades* e *Ópera dos três vinténs*; além dos questionamentos sobre se “o casamento impede transações”, “\$ compra tudo?”.

O diretor também tece observações sobre a condição do noivo, um “funcionário público” “massacrado” em face de sua “vontade” de ser “chefe de seção”. Pondera como o “casamento” é uma “função social” e a “família” uma “instituição reacionária”. Luís Antonio encerra seu Caderno voltando-se para a reelaboração de uma das partes do espetáculo “BEBER!”, primeiramente aponta como o “ritmo do discurso/bolo”, os “móveis”, as “danças” e o “baile” deveriam ser pensados nesse momento da peça. É interessante a análise que ele faz sobre o significado, os sentidos dos móveis, o que eles poderiam representar em cena: a “cama” é a “manutenção da espécie”; a “mesa” é o “come p/ continuar vivendo”; a “cadeira” é “privada-solitária” e “acomoda”; o “sofá” é a “união”, “a parte social”; e a “cristaleira” é a “face oculta”. Luís Antonio faz

⁴⁴⁵ BRECHT, Bertolt. *Na selva das cidades*. Tradução de Geir Campos. *Teatro de Bertolt Brecht*, v. 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 143; 211.

tem um formato pequeno aparentando um carnê, contém poucas páginas, todo em preto e branco.

Compõe a capa do programa um desenho aludindo a uma situação de confronto, de conflito, de guerra, com militares, oficiais armados lutando, agredindo pessoas “comuns” (operários, protestantes, revoltosos), enquanto em primeiro plano tem-se dois senhores muito bem-vestidos, dois “burgueses” numa mesa farta de comida e bebida. A situação representada na imagem faz clara alusão ao cenário político e social da Alemanha do início do século XX, na Primeira Guerra Mundial, e aos conflitos internos daquele país, momento em que o jovem Brecht começa a escrever a sua obra.

Além do desenho, a capa do programa apresenta a ficha técnica do espetáculo, com os nomes dos “agentes criativos e colaboradores da montagem”, que desempenham papéis cruciais para a realização da peça e que, em geral, são esquecidos ao se abrirem as cortinas do teatro. Primeiro, tem-se o nome do grupo Pão & Circo, que “apresenta” *O casamento do pequeno burguês*, seguido do nome original da peça (em alemão), o nome do autor, “Bert Brecht”, a tradução do texto por Wilma Rodrigues e Luís Antonio Martinez Corrêa. Interessante o fato de indicarem que a montagem é uma “adaptação livre” de Luís Antonio com as músicas de Kurt Weill, grande parceiro de Brecht, e Chiquinha Gonzaga, para trazer aquele toque de brasilidade.

Cidinha de Jesus é a responsável pela coreografia; Cebolinha Lopes, iluminação; Joacir Castro, sonoplastia; Carlinhos Moura, administração; Kate Hansen cuidava da divulgação; Bia era camareira; e Serginho Fruta do Conde é o “*against rules*” ou contrarregra. “As coristas do inferno” eram Serginho Fruta do Conde, Suzy de Lesbos, Vera Hierofanta, Odilles dos Divãs, Cidinha de Jesus e Sergião Ponte Grande. Já Ricardo Rizek, Mario Lima, João Pedro Dias e Eduardo Neves integravam a “Banda dos Assim Assado”. Nota-se que “As Coristas do Inferno” e alguns técnicos são apresentados pelos nomes artísticos, “apelidos”.

Os personagens e seus respectivos intérpretes são dispostos como num *ring* de luta, em referência à estrutura do espetáculo. De um lado, “a família” composta pelo “noivo” de Paulo Adário, “a noiva” de Ana Lucia Prestes (Analu), “o pai da noiva” de Antonio Maschio, “a mãe do noivo” de Cecilia Rabelo e “a irmãzinha” de Rosa Maria Penna (Rosinha) “versus” “os convidados”, que eram “o padrinho” de Luís Antonio Martinez Corrêa, “a madrinha” de Maria Alice Vergueiro e “o amigo” de Zé Paulo Pessoa.

Na primeira página do programa encontramos os dados da direção de Luís Antonio Martinez Corrêa, dos cenários e figurinos de Ana Lucia Prestes (Analu Prestes) e da direção musical de Ricardo Risek e Carlos Kater. A isso segue uma reprodução de uma imagem não muito nítida de Brecht e Karl Valentin, segundo a legenda, o primeiro tocando clarinete e o outro trombone, “num *sktech* em Munique por volta de 1920”.

Na mesma página temos várias frases retiradas de diferentes peças de Brecht como, “Que pode um furação contra um homem com tesão?” – *Mahagonny*; “A tempestade foi boa, mas eu prefiro a escuridão” - *Eduardo II*; “Minha filha vale cinquenta quilos de carne” - *Ópera dos três vinténs*; “Se entupirmos um navio com milhares de corpos humanos a solidão vai ser tão grande que todos vão morrer congelados” - *Na selva das cidades*; “O meu dinheiro acabou. Agora eu vou apostar a minha alma” - *Baal*; “Só o povo pode acreditar que existe um rei. Vem um cara que se acha com a cara de rei e pronto, ele é rei. E depois que eles fabricam muito caros de guerra e aprendem de cor uma marchinha militar, vão correndo matar o inimigo!” - *O mendigo ou o cachorro morto*. A maioria das peças referidas no programa são aquelas que Luís Antonio e o grupo investigaram na preparação para a temporada.

Na segunda página, mais duas imagens, a representação de uma cidade “grande” sob dois pontos de vista ou momentos diferentes: na primeira imagem, as ruas da cidade são tomadas por dezenas de pessoas de distintos grupos sociais; na segunda, essa mesma cidade aparece devastada, com as ruas cobertas por corpos de pessoas mortas; no primeiro plano, um soldado está triunfante, numa das mãos levanta uma espada e na outra, uma taça, comemorando o seu triunfo.

Entre as imagens, há um resumo histórico da “Alemanha 1918-1919”, com os principais fatos e acontecimentos que marcaram esses dois anos, desde as “grandes greves operárias em Berlim e nas principais cidades alemãs”, de janeiro de 1918 até 13 de junho de 1919, até os “funerais de Rosa Luxemburg, cujo corpo foi encontrado, somente em 31 de maio”. Esse resumo ocupa as páginas 2, 3 e 4 do programa e termina com a reprodução dos seguintes versos de Brecht, “Vocês, aprendam a ver em vez de olhar / Bobagem. É preciso agir em vez / de discutir. / Aí está o que uma vez conseguiu dominar o mundo. / Os povos acabaram vencendo. / Mas não cantem vitória antes do tempo: / Ainda está fecundo o ventre de onde / surgiu a coisa imunda”.

É evidente que para Luís Antonio e o grupo era importante que o público soubesse da conjuntura política, social e cultural em que Brecht vivia e escreveu o texto, entender esse cenário era crucial para compreender a trama do *Casamento* e as críticas da

montagem brasileira. De certa maneira, isso corrobora o esforço do diretor de pesquisar e conhecer o dramaturgo alemão e o seu tempo, como visto no Caderno de estudos sobre Brecht, no currículo de Luís e no Caderno “Casamento S. Paulo – Nancy”.

Voltando ao programa do espetáculo, a página cinco traz outro desenho, que nos remete à violência vivida pela população alemã; ao fundo da imagem, a cidade e seus prédios e em primeiro plano, um homem é apunhalado pelas costas, por uma mão que lhe crava o objeto. Contudo, é bastante interessante a passagem ao lado da imagem, que dialoga muito bem, pois trata-se de um trecho de *Tambores na noite*.

A música está tocando e os pobres coitados morrem no bairro dos jornais. As casas desabam na cabeça deles, o dia já está nascendo e eles estão despedaçados no asfalto como gatos atropelados. Eu sou um porco e o porco vai pra casa. Eu ainda tenho a minha pele. Em casa eu vou tirar a minha farda e engraxar as botas. Amanhã de manhã, vou estar em minha cama limpa, grande, branca, trepando para que a minha raça não se acabe!⁴⁴⁸

Na mesma página, mais duas frases retiradas de *Eduardo II* e *Baal*, além da reprodução de uma fotografia do “jovem Brecht”, como diz a própria legenda. A página seis é dedicada a três personalidades, líderes políticos, com uma fotografia e uma pequena biografia de Clara Zetkin (1857-1933), Rosa Luxemburg (1871-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919).

Na contracapa, os agradecimentos, além da menção às autoridades, colegas do meio teatral, e à duas lojas, uma de doces e outra de perucas. Diferente de outros programas, incluindo peças do diretor, o programa do *Casamento* não tem anúncios, isso é estranho pois esse tipo de material, como explicou Torres Lima, também servia “como um catálogo de anúncios para produtos e serviços”⁴⁴⁹. Tal ausência nos faz ponderar a falta de patrocinadores, pois, como constatou-se no Caderno “Casamento S. Paulo – Nancy”, Luís Antonio recorreu a diversas empresas em busca de apoio para o espetáculo e para a viagem ao festival de Nancy, mas não obteve sucesso. Por fim, o espectador se deparava com um último desenho, com diversos dizeres em alemão e à frente um homem ajoelhado no chão beijando o pé, a bota de alguém, numa representação de sujeição.

Walter Lima Torres Neto indaga: “como pensam os práticos do teatro, expressando-se no programa que é oferecido ao espectador?”⁴⁵⁰ Na análise feita sobre o

⁴⁴⁸ Programa do espetáculo, 1973. CEDOC/Funarte - Arquivo MC. Cf. BRECHT, Bertolt. *Tambores na noite* (1919). Tradução de Fernando Peixoto. In. BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, v. 1, op. cit., p.128.

⁴⁴⁹ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*, op. cit., p. 193.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 188.

programa de *O casamento do pequeno burguês* vê-se que Luís Antonio e o grupo Pão & Circo buscaram ler a peça e o autor partindo dele mesmo, das obras e das questões de seu tempo. A preocupação e a intenção não foi falar do texto em cena, nem da montagem, mas de Brecht, pois era relevante para o público conhecer o dramaturgo, suas peças, o que ele pensava através delas e principalmente o contexto no qual estava inserido e que impactou de forma singular a sua produção artística. Isso se assemelha ao tipo de programa que adota um “discurso sobre gênese da obra cênica”, de acordo com Walter Lima Torres Neto, em que a “redação não se preocupa em subsidiar o leitor acerca da narrativa que se dá ‘sobre o palco’, mas, inversamente, narrar o processo que antecedeu a chegada da montagem à vista do espectador”⁴⁵¹.

Por outro lado, em relação à temporada do *Casamento* no TBC, como teria sido recebida pelo público? Será que cumpriu com o objetivo de levantar fundos para a viagem? Para isso, retomo às críticas teatrais da época que encontrei no Arquivo MC. A primeira delas é de autoria de Sábato Magaldi, o qual teve o nome citado nos agradecimentos do programa do espetáculo, e foi publicada no *Jornal da tarde* com o seguinte título: “No TBC, um bom espetáculo. Aqui e na Europa”, referenciando a temporada da montagem no exterior. Magaldi apresenta essa nova versão do espetáculo da seguinte maneira:

Este espetáculo representa um bom cartão de visitas: oferece uma ideia de vitalidade, de juventude, de ímpeto criador, que não se coaduna muito com a realidade de um país em que a censura tem interditado tantos textos de autores brasileiros de mérito. Depois a montagem mostra um Brecht vivo, autêntico, atual, muito diverso da camisa de força acadêmica em que uma falsa ortodoxia pretende aprisioná-lo. [...] O espetáculo encerra qualidades em si – cativa pela inventividade, pela ousadia, pelo ardor de jogar-se inteiro mesmo no erro⁴⁵².

Algumas questões chamam a atenção nesse comentário de Magaldi, a começar pela maneira de apresentar o espetáculo como um “bom cartão de visitas”, repleto de “vitalidade” mesmo diante dos problemas vivenciados pelos criadores artísticos, com a ação desmedida da censura perpetrada pela ditadura militar brasileira. A outra questão é a leitura singular que o grupo faz da obra de Brecht, muito distinta daquelas que, segundo o crítico, eram realizadas no meio acadêmico.

⁴⁵¹ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*, op. cit., p. 200.

⁴⁵² MAGALDI, Sábato. No TBC, um bom espetáculo. Aqui e na Europa. *Jornal da Tarde*, 4 de abril de 1973. Arquivo MC.

Magaldi diz que o público se “surpreenderá” com a “força pura do teatro” presente no espetáculo, com “a crença na comunicação direta a cargo do ator, o prazer lúdico de representar a explosividade incontrolável do elenco”. Contudo, indica os pontos que “não agradam” na montagem, como uma “certa imaturidade técnica, os exageros de gestos e atitudes”⁴⁵³, questões que tinham sido advertidas na temporada do Teatro Oficina.

Para Sábado Magaldi, “a atual montagem do TBC está passada a limpo”, o que poderia ser observado no “desenho das cenas” que “aparece mais nítido e a falta de medida, não leva o público ao cansaço”. Pondera que as Coristas do Inferno ainda não estavam “perfeitamente integradas na ação”, mas que o espetáculo “no conjunto”

[...] é uma das provas convincentes de que o nosso teatro continua vivo, apesar dos atestados de óbitos passados à revelia de sua saúde e das dificuldades permanentes impostas pela censura. Apoiar o espetáculo, nesta circunstância, é dever para quem acredita no teatro brasileiro⁴⁵⁴.

Nota-se que Magaldi segue com o mesmo tom com que começou a crítica em defesa do teatro brasileiro, ressaltando sua ousadia e força apesar das ações da censura, por isso era importante apoiar a montagem, que havia recebido “um convite honroso tanto para o conjunto como para o nosso teatro”, para apresentar-se no Festival de Nancy. O crítico sugere que a “autoridade e o público podem muito bem contribuir para que seja melhor a imagem do Brasil no Exterior” com *O casamento do pequeno burguês*.

BRECHT “MADE IN BRÉSIL”: O CASAMENTO E O GRUPO PÃO & CIRCO NA EUROPA

No Arquivo MC encontrei um recorte de uma crítica sem as informações da data, autoria e tão pouco onde foi publicado, intitulada “O casamento vai a Nancy”, a qual traz considerações sobre a temporada, ressaltando que o espetáculo foi “pensado para o palco TBC” e exigindo alterações em “algumas de suas características e marcações” originais. O texto crítico aborda o início do espetáculo que “como num ritual religioso, os atores, no começo, estão espalhados pela plateia e as coristas cantam a *Ave Maria* de Gounod”. Para mim, essa composição faz referência a uma cena de *Na Selva das cidades*, na qual o personagem Lombriga coloca essa música para tocar⁴⁵⁵. O texto também diz que “há

⁴⁵³ MAGALDI, Sábado. No TBC, um bom espetáculo. Aqui e na Europa. *Jornal da Tarde*, op. cit.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ “Ao passar pela pianola, Lombriga põe dentro dela uma moeda, e a pianola toca a “Ave Maria” de Gounod”. BRECHT, Bertolt. Na selva das cidades. Tradução de Geir Campos. In. *Teatro de Bertolt Brecht*, v. 3, op. cit., p. 196.

agora mais composições de Kurt Weil, ao lado de obras de Wagner, Hammerstein, Chiquinha Gonzaga, Lamartine Babo e Gounod”.

A crítica ressalta que o espetáculo do Pão & Circo participaria do Festival de Nancy e também contaria com apresentações no “Festival de Hamburgo na Alemanha”, uma “curta temporada no Théâtre Ranelagh de Paris e no Oval Theatre de Londres” e de “volta ao Brasil”, em junho de 1973, provavelmente participariam do circuito universitário no Rio de Janeiro. Em relação aos projetos futuros, o texto crítico informa que

A próxima fase do grupo Pão e Circo é a construção de um circo, projetado pela arquiteta e cenógrafa Lina Bo Bardi. O circo será inaugurado com a *Ópera de três vinténs* de Brecht, com música de Kurt Weil e letras traduzidas por Rita Lee. Paulo Cesar Pereio fará Max Navalha e os papéis de Polly e de Jany estarão confiados a Analu e a Kate Hansen, sob a direção de Luis Antonio⁴⁵⁶.

Os planos futuros eram bastante ousados. A proposta de construção do circo, como Analu Prestes ressaltou, decorria do fato de gostarem da estética circense e pelo desejo de integrá-la à poética teatral do grupo, mas a situação do grupo e do Brasil eram bem delicadas no momento do retorno deles e o circo acabou não sendo criado. Isso também ocorreu na *Ópera dos três vinténs*, pois, Luís Antonio começou a realizar os estudos sobre a peça e a traduzir o texto, mas a montagem não aconteceu. Ela só viria a ser retomada em 1978, originando a *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, com Marieta Severo e Elba Ramalho interpretando Teresinha e Lúcia.

Por fim, há no Arquivo MC uma crítica publicada pela revista *Veja*, sem autoria, que destaca a saga do grupo Pão & Circo para levar *O Casamento do pequeno burguês* ao Festival de Teatro de Nancy. De acordo com o texto, a estadia estaria garantida pelo festival, no entanto, a grande dificuldade estava em obter dinheiro para a compra das passagens “de catorze atores e quatro músicos”⁴⁵⁷. *Veja* ressalta que “desde sua primeira apresentação, *O casamento do pequeno burguês* foi bem recebido pela crítica paulista”, recebendo prêmios e teriam feito a última temporada no TBC, em que se “tentou motivar o público para o drama mais prosaico do grupo: a falta de dinheiro”, mas não teve bons resultados, a bilheteria foi “suficiente para que o Pão & Circo pagasse o aluguel da sala”⁴⁵⁸ e nada mais.

⁴⁵⁶ O CASAMENTO VAI A NANCY. Recorte de jornal. s/d. Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: Arquivo MC.

⁴⁵⁷ FINAL FELIZ. *Veja*, São Paulo, 25 de abril de 1973, p. 83. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 83.

Como afirmou a crítica, o grupo bateu nas “portas oficiais”, mas também não obteve sucesso, restando quase nenhuma alternativa,

O recurso final foi a compra das passagens pelo crédito direto ao consumidor. E cada um dos atores e músico deverá pagar 215 cruzeiros durante 24 meses para levar a peça a Nancy. O grupo, em todo caso, promete se responsabilizar coletivamente pela dívida. Ainda que, por enquanto, tenha “mais circo do que pão”⁴⁵⁹.

Desse modo, o Pão & Circo partia para a Europa deixando uma dívida que apesar de ser do grupo, estava no nome do pai de Analu Prestes: “meu pai financiou a passagem de vinte e dois integrantes do nosso grupo e mandou a gente pra Europa, pro Festival”, como revelou a atriz em nossa entrevista⁴⁶⁰.

O IX Festival Mundial de Teatro de Nancy ocorreu entre 24 de abril e 6 de maio de 1973, a apresentação do grupo Pão & Circo no referido festival teve grande repercussão na imprensa internacional e foi comentada também na brasileira. No arquivo pertencente ao diretor há vários recortes de jornais, principalmente da imprensa francesa, mas também algumas críticas brasileiras, que comentavam e acompanhavam a repercussão do espetáculo na cena europeia. “A Europa aplaude e recomenda Pão & Circo”, texto sem data e sem autoria, publicado no *Jornal da Tarde*, mostra que *O casamento do pequeno burguês* foi um “sucesso” no Festival de Nancy.

Sucesso que “lhe abriu as portas para numerosas apresentações em diversos países europeus” e segundo o jornal “em muitas cidades, os espetáculos têm casa lotada e há muita gente voltando por não encontrar os ingressos”.

Depois de Nancy, o elenco atuou no leste da França – Colmar, Mulhouse e Saint Dié – participando ainda do Festival da Primavera, em Lyon, por iniciativa do teatro de Tournemire. Em seguida foi a Vincennes, para participar do Festival Internacional de Teatro, dando três espetáculos no Teatro Daniel Sorano, com casa lotada e gente voltando da bilheteria. Esta semana, *O casamento* foi levado na Comédie de Caen; dia 30, no Centre d’Animation Culturelle de Malakoff, subúrbio de Paris; dias 1, 2 e 5 de junho, no Teatro des Amandiers, em Nanterre; dias 7 e 8, em Munique, na Alemanha; dias 9 e 10, em Douay e Amiens, de novo na França; dias 12 e 14, no Teatro 140, em Bruxelas, Bélgica; dias 19 e 23, no Carouge de Genebra, na Suíça; e no dia 25 em Turim, Itália, no quadro do Festival di Chieri⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ FINAL FELIZ. *Veja*, op. cit.

⁴⁶⁰ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁶¹ A EUROPA APLAUDE E RECOMENDA PÃO & CIRCO. *Jornal da Tarde*, s/d. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

Nota-se a agenda de apresentações bastante movimentada do Pão & Circo, que circulou por várias cidades, indo para o interior e os subúrbios. A montagem foi analisada e comentada por diversos críticos dos mais importantes jornais da época. A crítica acima referida traz considerações registradas no *L'Express*, *Le Monde*, *Le nouvel Observateur* e *Le Journal de Lyon*.

Jean-Jacques Lerrant em “La troupe brésilienne Pao e Circo joue : *La noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht, publicado no *Le journal de Lyon*, destaca o sucesso do grupo brasileiro em Nancy, que esperava se repetir em Lyon, “elle devrait donc à Lyon déplacer les foules”. O crítico comenta sobre a liberdade que o grupo teve para trabalhar a obra de Brecht, trazendo para a cena,

Un orchestre de bastringue, des fantoches grotesques, maquillés dans l'effarement, agités comme des silhouettes du cinéma muet, tout en tics et tout en gags, bâfrant, buvant et, au terme du banquet de noce, un paroxysme de tarte à la crème dans appartement-décor ou tout s'écroule, où tout devient absurde, où un couple d'invités masochistes conduit jusqu'à l'exhibitionnisme le jeu de la victime et du bourreau⁴⁶².

Lerrant comenta justamente a criação visual do grupo, o grotesco, a maquiagem que remete ao cinema mudo, a piada, a sátira; fala de como a festa, o banquete de casamento se encaminha paradoxalmente para a destruição, inclusive dos móveis, da decoração, do bolo, em que o casal de convidados masoquistas se destaca pelo jogo entre vítima e algoz.

O crítico francês comenta sobre a atuação “des filles de music-hall” ou as Coristas do Inferno e sobre como elas permeiam todo o espetáculo trazendo informações de diferentes episódios e colando-as nas paredes. Ele chama a atenção para “une puisante femme, à la chair lourde”, que compunha o coro, uma atriz com físico “mais pesado”, que portava uma espécie de boina (képi) em alusão aos guardas do campo de concentração. Na fotografia na página anterior, vê-se a personagem referida pelo crítico, aliás várias críticas falavam da presença e da atuação dessa atriz. Creio que tal olhar não era apenas em relação ao bom desempenho em cena, mas sim devido ao preconceito do corpo dela, que destoava “padrão” que se fazia em relação aos corpos das atrizes.

⁴⁶² LERRANT, Jean-Jacques. La troupe brésilienne Pao e Circo joue: La noce chez les petits bourgeois de Bertolt Brecht. *Le journal de Lyon*. s/d. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.



Imagem 11: As Coristas do Inferno. Acervo pessoal de Analu Prestes.

Jean-Jacques Lerrant termina seu texto falando que sem dúvida o espetáculo era muito louco, muito desenfreado, excessivo, expondo claramente o que eles gostariam de dizer e o que Brecht dizia. Enfim, “un spectacle passionnant. Franchement, ne manquez pas d’aller applaudir la fête que donnent les comédiens de Pao e Circo”.

De volta à crítica brasileira, Yan Michalski escreve para o *Jornal do Brasil* sobre o “Sucesso brasileiro em Nancy” e que “o Brasil teve uma participação destacada nesse importante encontro internacional de teatro experimental” com *O casamento do pequeno burguês*, do grupo Pão & Circo. O autor lamenta que o grupo tenha que “endividar-se pesadamente” para participar do festival, “já que autoridades culturais” em seus vários níveis “não patrocinam esse tipo de deslocamentos”; ressalta as premiações recebidas no Brasil e faz a tradução da crítica que Colette Godard⁴⁶³ escreveu para o *Le Monde*, em 2 de maio de 1973, “Le groupe brésillien Pao e Circo”, comentado a passagem do grupo no Festival de Nancy. Há uma cópia do artigo original no Arquivo Martinez Corrêa, do CEDOC/Funarte. Para a análise, usarei partes da tradução realizada por Michalski.

Godard começa suas considerações falando da presença das Coristas do Inferno, que cantam e dançam “Moon of Alabama” num “ritmo de *french cancan*”, sendo o coro composto “por uma loura gigantesca de *short verde*” - a mesma que Lerrant destacou em

⁴⁶³ MICHALSKI, Yan. Sucesso brasileiro em Nancy. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1973. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

sua crítica -, “uma morena magra como uma aranha negra e duas harpias cabeludas que só param de levantar as pernas para se darem pontapés”. A montagem “não se trata sequer de uma interpretação aberrante de *Mahagony*, mas de uma versão estrondosa de *O casamento do pequeno burguês*”.

A crítica francesa relata que o espetáculo é uma “espécie de *Magic Circus* impetuoso, que manda ao diabo todas as normas de teatro e do bom comportamento”. O banquete do casamento “reúne as preocupações essenciais da pequena burguesia (comer e beber) e os códigos do seu *savoir-vivre*”, mas “está aqui completamente virado ao avesso, entrecortado por intermédios delirantes”. Godard, como Lerrant, enfatiza que os personagens são “altamente grotescos” e destaca os diferentes gêneros que compõem o espetáculo: “o circo, a revista, a ópera, o melodrama, a tragédia”, terminando o texto admirada com o espetáculo, “que atores, que espetáculo”. Após a tradução da crítica, Michalski faz uma última ponderação para o grupo “completamente desconhecido no Rio”, que considerasse a possibilidade de uma temporada, “para mostrar-nos o seu espetáculo tão elogiado pela crítica francesa e, já anteriormente, pela crítica paulista”⁴⁶⁴.

O casamento do pequeno burguês foi um dos quatro espetáculos que se apresentaram no Festival Mundial de Teatro em Nancy e foi convidado para se apresentar na *Comédie de Caen – Centre Dramatique National*, que publicava o periódico *Loisir*⁴⁶⁵, com direção de Michel Dubois. O número publicado em maio de 1973 trazia informações dos espetáculos que se apresentaram no Festival e que se apresentariam na *Comédie de Caen*. O espaço dedicado ao *Casamento* traz informações sobre a montagem, o cenário político e cultural brasileiro do início da década de 1970, a leitura que o grupo fez da peça, os aspectos que exploraram de Brecht, considerações que em sua maior parte foram tecidas por Luís Antonio e publicadas no programa do Festival de Nancy. *Loisir* traz fragmentos de críticas de diferentes jornais da França, além de uma bonita fotografia com a noiva e uma das Coristas do Inferno.

Apesar do *Casamento* ser apresentado em diferentes países da Europa, todo material presente no Arquivo MC do CEDOC/Funarte sobre a turnê se refere à França. Como já mencionado há o programa do IX Festival Mondial du Theatre – Nancy 1973, com todos os espetáculos da programação. No programa tem-se um “historie du groupe par lui-meme”, de autoria do diretor. Chama a atenção o tom utilizado por Luís Antonio

⁴⁶⁴ MICHALSKI, Yan. Sucesso brasileiro em Nancy. *Jornal do Brasil*, op. cit.

⁴⁶⁵ LOISIR. Périodique de la Comédie de Caen, 1972-1973, França, n. 45, mai 1973.

ao contar a trajetória do grupo em face do cenário brasileiro da época e do endurecimento dos órgãos oficiais em qualquer tipo de manifestação artística.

Ao narrar os fatos, o diretor recupera falas do Teatro Oficina, por exemplo, 1970 “année du silence”, mostrando a proximidade e a fusão em certos momentos com o Teatro Oficina, além da proposta de uma nova concepção de teatro que se daria em *Gracias Señor*, interdita por “raisons politiques”. Outra questão importante destacada por Luís no programa do festival é a maneira como o grupo apropriou-se da obra de Brecht que, segundo o diretor, era muito próximo do que o próprio dramaturgo teria feito em relação a Villon, Van Jansen, Rimbaud, Verlaine, Shakespeare, Lenz etc. Reafirma o objetivo de alcançar o público jovem universitário, a necessidade de romper com o chamado “velho teatro” e a construção de um teatro popular, com a adoção de uma “esthétique pauvre, inférieure, oswaldienne” de falar do agora e de seus problemas.

Luís Antonio trata de questões que marcaram a escrita de Brecht e que o grupo procurou inserir na estrutura da peça da montagem brasileira. Enfim, como em destaque no programa, o espectador poderia esperar nos palcos franceses “um Brecht jeune, desarticulé, furieux, made in Brésil”.

Pelas críticas e pelo programa conclui-se que o espetáculo fazia uma ótima temporada, no entanto, será que todo esse “sucesso” na França se repetiu nos outros países? Como espectadores “comuns” reagiram a esse Brecht “made in Brésil”? Como foi essa experiência para os integrantes do grupo? Por que foi preciso retornar ao Brasil, apesar do espetáculo estar programado para uma temporada em Portugal?

A atriz Kate Hansen, que havia trabalhado com Luís Antonio e Analu Prestes em *As três irmãs*, no Teatro Oficina, integrava o elenco da temporada no exterior de *O casamento do pequeno burguês*. Em nossa entrevista ela conta,

[...] fazíamos *Le mariage de petit bourgeois* no Festival de Nancy, aí nós fomos até vários subúrbios da França, foi o maior sucesso lá em Nancy, nós apresentamos em Munique, foi uma viagem, na Itália, em Turin, no Festival de Turin, ele era um doce de pessoa, uma pessoa maravilhosa⁴⁶⁶.

Kate destaca outras qualidades e características do diretor que deixava a viagem mais animada: “o Luís tinha assim um humor danado, gente muito inteligente, que tem aquele humor ácido, mas era uma simpatia, todo mundo gostava dele, ele brincava com

⁴⁶⁶ HANSEN, Kate. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 6 de setembro de 2018.

todo mundo, a viagem foi muito divertida”⁴⁶⁷. Que “humor ácido” era esse de Luís Antonio, que apesar de tudo era muito simpático e divertido?

Nota-se sempre muitos elogios ao diretor e ao convívio dele com o grupo, principalmente nas falas das entrevistas realizadas durante esta pesquisa, contudo, nos escritos da época, nas trocas de correspondência fica evidente que conflitos existiam e se intensificaram a partir dos trabalhos posteriores. Analu numa carta já mencionada questionava Luís Antonio: “eu não sei o que está acontecendo que a gente se olha meio torto um com o outro”⁴⁶⁸.

Por qual razão Maria Alice Vergueiro, que participou da temporada do TBC e se preparava com o grupo para a turnê internacional, foi substituída por Kate Hansen? Numa carta escrita em maio de 1973, percebe-se que um dos motivos para a atriz não acompanhar o grupo foi ter outros compromissos de trabalho, entretanto, ela havia combinado que os encontraria numa determinada data, entretanto, a situação não estava clara, nem as relações no grupo.

Nessa correspondência, Maria Alice pondera que “não gostaria de interferir nas decisões, porque não sei como vai o ‘clima interno’ deixo isso a critério de vocês”. Em outro momento ela indaga, “penso, no entanto, em como irá a ‘cuca’ de vocês. Será que não resistirão ao mês de julho? Não tomem nenhuma atitude precipitada por favor”⁴⁶⁹. Essas falas de Vergueiro evidenciam que apesar do sucesso e tudo mais, a temporada no exterior também esbarrava em conflitos internos, então, nem tudo era diversão.

Retomando às considerações de Kate Hansen, ela deixa claro que além de atuarem, tinham “que montar o teatro todo”, “fazer a contrarregragem”, ou seja, o grupo realizava todas as atividades necessárias na montagem e desmontagem do espetáculo no exterior. A atriz conta um pouco como foi essa experiência: “imagina a gente na França, jovens com 18 anos”, “foi muito, muito divertido”. O grupo que havia viajado com poucos recursos improvisava na estadia, “a gente ficava nos lugares que ofereciam, era onde dava, enchia a cara de vinho”. Quanto à recepção do espetáculo, Kate comenta

[...] a gente foi entendido, então o teatro dele tinha essa coisa, *O casamento do pequeno burguês* era tão mimico, era tão expressivo que a gente não traduzia nada e eles entendiam, sabe, fazia uma sucessão e eles entendiam o que a gente falava, a gente era super aplaudido, era

⁴⁶⁷ HANSEN, Kate. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁶⁸ PRESTES, Analu. Carta, op. cit.

⁴⁶⁹ VERGUEIRO, Maria Alice. Carta a Luís Antonio Martinez Corrêa. São Paulo, 26 de maio de 1973. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

muito expressivo, era de muito fácil entendimento e ele falava pra gente exagerar mais ainda, no teatro já tem um gesto maior, né⁴⁷⁰.

Analu Prestes relembra os meses que o grupo passou no exterior, de como foi fazer Brecht lá fora, onde o dramaturgo era extremamente conhecido e reconhecido, como ela própria diz,

Lá todo mundo conhece, todo mundo lê, todo mundo de teatro conhece, chega esse grupo antropofágico, esses jovens malucos, porque faziam um Brecht do jeito que a gente fez, se a gente fizesse hoje acho que seria também um puta de um trabalho, se a gente montasse exatamente como a gente fez sabe?! Era muito antropofágico, era muito, era muito lindo esse trabalho! Visualmente era muito lindo, a direção do Luís era muito forte, muito forte⁴⁷¹.

Apesar de todo sucesso, de toda a expressividade, do visual “lindo” e “forte”, do “antropofágico”, que possibilitava um entendimento do espetáculo e uma interação com o público, como destacou Analu e Kate, em alguns lugares essa apropriação de Brecht não foi bem aceita. Na apresentação realizada na Bélgica, alguns espectadores não reagiram bem, segundo Analu, “as pessoas saíam do teatro”, “[...] dizendo: *ça suffit, ça suffit*”, ou seja, já chega, basta. A atriz explica que eram reações à maneira como o banquete e tudo mais acontecia em cena, à maneira como o grupo se apropriava daquela peça de Brecht,

[...] porque quando a gente começa a arrebentar com valores pequenos burgueses e a quebrar o cenário, a fazer aquela sujeira toda de bolo, de vinho, aquela música tocando, Kurt Weill tocando e a aquela coisa irreverente, destruidora, né?! Aquilo chocou, em alguns lugares, bastante⁴⁷².

Analu também comenta como foi viver meses na Europa, num momento muito significativo dos anos 1970, em que a sociedade pequeno burguesa, colocada em xeque no palco, estava sendo questionada e repensados os seus valores e suas relações. Segundo a atriz,

[...] foi muito forte esses meses de viagem pra gente, a gente viveu muita coisa incrível, né?! Era a época das comunidades, todos os jovens na Europa viviam em comunidades e a gente conheceu e ficou em várias comunidades, em vários países, essa coisa, era a época do Paz e Amor, né?! Todo mundo se drogava muito, todo mundo transava muito, não tinha a AIDS ainda, então, era uma época muito feliz também, sabe?! Então, a gente vivenciou isso lá fora muito intensamente, então, pra

⁴⁷⁰ HANSEN, Kate. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁷¹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁷² Ibidem.

gente, você jovem, até você entender aquilo tudo, voltando pro Brasil depois é muita informação⁴⁷³.

Como mencionei, durante o período no exterior, Luís Antonio trocava correspondências com a grande amiga Maria Alice Vergueiro, que nas cartas assinava “a Trator”. Na carta referida acima, a atriz falava do Brasil, “aqui, o perfeito marasmo. Nada acontece na Faculdade a não ser as fofocas e ameaças de me expulsarem”, “a mesma bosta sem perspectivas, a não ser um novo trabalho”⁴⁷⁴. Maria Alice era professora da USP naquela época.

Na carta há a notícia de que Ruth Escobar teria procurado Maria Alice para novas apresentações de *O Casamento do pequeno burguês* - “disse-me que gostaria de nos empresariar em Portugal. Pede, com urgência, as nossas condições”⁴⁷⁵. A provável temporada em terras lusas chegou a ser noticiada pela imprensa brasileira, mas não aconteceu porque parte do grupo se acidentou em Finale Ligure, na Itália, precisando retornar ao Brasil, enquanto a outra parte permaneceu mais alguns meses na Europa.

O restante do ano de 1973 e início de 1974 foi um período bastante complicado para Luís Antonio e o grupo Pão & Circo. Os projetos que sonhavam realizar antes da viagem não aconteceram, as relações começavam a se esgarçar, além da dívida que tinham com o pai de Analu Prestes. Os remanescentes do grupo tentaram realizar projetos e estudos para novos espetáculos, que não se viabilizaram. Além disso, Luís Antonio enfrentou vários problemas pessoais, como a prisão dos irmãos José Celso e Lala Martinez Corrêa, com o encerramento das atividades do grupo Teatro Oficina, realmente uma fase bem difícil.

BRECHT E O GRUPO PÃO & CIRCO NOS PALCOS CARIOCAS

A temporada seguinte da montagem do Pão & Circo do *Casamento* aconteceu em 1974, no Rio de Janeiro. Analu Prestes, grande parceira de Luís Antonio, havia se mudado para o Rio, devido a outros compromissos de trabalho, e conseguiu convencer o amigo a ir também para a capital carioca a fim de retomarem o trabalho do grupo e estabelecerem novas parcerias criativas.

Quais foram, então, os ajustes da nova versão do *Casamento* para os palcos cariocas? Quais eram os objetivos da direção e do grupo? Com a reorganização do grupo,

⁴⁷³ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁷⁴ VERGUEIRO, Maria Alice. Carta a Luís Antonio Martinez Corrêa, op.cit.

⁴⁷⁵ Ibidem.

quais pessoas realizavam o espetáculo entre 1974 e 1975 e o que isso implicou? Como foi a recepção do espetáculo? O que foi aclamado?

A primeira novidade da temporada no Rio de Janeiro foi a parceria com a Alter Filmes LTDA, dirigida por Luís Fernando Goulart, que pela primeira vez produzia para o teatro. Para a administração da produção, se juntou ao grupo Pão & Circo Ângela Cozetti, uma das sócias da “Pão & Circo LTDA”, juntamente com Luís Antonio, Analu Prestes e Aurélio Michiles.

Para a elaboração da nova temporada, Luís Antonio e o grupo escreveram alguns textos a fim de registrarem a trajetória, apresentarem a estrutura do espetáculo, explicarem como viam e como se apropriavam de Brecht. Algumas partes desses textos foram reproduzidas nas críticas da temporada de 1974/1975, os originais estão disponíveis no Arquivo MC. Um dos escritos é o “Jovem Brecht”, em que Luís Antonio trata das circunstâncias, relações e concepções políticas, sociais e culturais, em que o dramaturgo escreveu *O casamento do pequeno burguês*, entre outros textos. Enfatiza a importância para Brecht do encontro com Karl Valentin: “conhece um palhaço maravilhoso, Karl Valentin, que viria dar toda a base do ‘teatro dialético’. [...] Todo o teatro de Valentin impressiona fortemente o jovem Brecht. A forma era conteúdo. A imagem, a mensagem”⁴⁷⁶.

O diretor assinala como Brecht buscava produzir uma nova concepção de teatro com seus textos, diferente da vigente no “velho teatro”. Nas primeiras décadas do século XX, havia uma tendência mundial que procurava repensar as artes, de acordo com Luís Antonio,

W. Reich, Aragon, Maiakóvski, Satie, Piscator, Jung, Meyerhold, Freud, Chaplin, Grosz, Weill, seus companheiros-contemporâneos do mundo inteiro formavam uma geração explosiva que sentia a necessidade de bombardear as estruturas velhas em nome de um mundo novo que estava nascendo⁴⁷⁷.

Outro escrito importante é “O texto e o espetáculo”, em que o Pão & Circo sistematiza os caminhos percorridos na sua apropriação de Brecht, deixando claro que o espetáculo que eles apresentavam “não é o feito por Brecht pela primeira e única vez em 1926 na Alemanha”, pois era “feito a milhares de quilômetros de distância da Alemanha,

⁴⁷⁶ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Jovem Brecht, 1974. (Texto datilografado). CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁴⁷⁷ Ibidem.

mais de meio século depois”⁴⁷⁸. O grupo afirmava, “nosso casamento é feito nos trópicos, nas selvas, debaixo do equador, em um terreiro de macumba”; também advertia que Brecht desde sua morte tinha sido “mumificado” no mundo todo, que “seu teatro experimental (Berliner Ensemble) é hoje seu museu de cera” e que infelizmente esse modo de apropriação estava presente em nossos palcos; para o grupo, “no Brasil até agora Brecht só realmente existiu nos espetáculos do Oficina”.

A “fidelidade ao jovem Brecht é reencontrar um tipo de criação efervescente em delírio selvagem”; esse foi o mote de criação para a montagem do espetáculo e do texto elaborado pelo grupo, pois, para eles, “não é somente o que Brecht escreveu em 1919. É também por um lado, SOBRE o jovem Brecht”.

Para a criação original de nosso espetáculo fizemos um intenso trabalho de pesquisa, lemos todas as suas peças deste período e o resultado da soma de toda a sua loucura, juventude e anarquismo é o nosso espetáculo. O espetáculo – “O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ” contém a perplexidade de “BAAL”, o sarcasmo de “TAMBORES NA NOITE”, o deboche agudo de “A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS” e o apocalipse de “MAHAGONNY”. As músicas são de Kurt Weill: canções populares de “A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS”, “MAHAGONNY”, “HAPPY-END” e também de “LADY IN THE DARK”⁴⁷⁹.

O grupo termina o texto apresentando a estrutura do roteiro, “nosso espetáculo é dividido em 2 tempos, 4 rounds, prólogo e epílogo”. O prólogo era “o ritual religioso”, seguido do primeiro tempo que se passa em 1918, em que ainda era possível “a palhaçada”; o segundo tempo é 1919, momento em que “acabou a palhaçada” e, por fim, o epílogo, com “o triunfo da morte” e o “triunfo da vida”.

O grupo faz um balanço da trajetória do espetáculo em “São Paulo – Rio de Janeiro 1974”, texto em que logo de início afirma-se que a temporada carioca representava a “terceira versão da peça de Brecht”. Fala-se sobre o processo que levou o grupo a essa nova versão do *Casamento* e de como a temporada no exterior foi importante para repensar o espetáculo, “Na Europa o trabalho foi sendo cada vez mais aprofundado. Havia a barreira de língua. O espetáculo se transformava em filme mudo, em pantomima, em comédia de Mack Sennet. O grande pastelão era o nosso grande exercício de comunicação”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ GRUPO PÃO & CIRCO. O texto e o espetáculo. Texto datilografado, 1974, CEDOC/Funarte - *Arquivo MC*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ GRUPO PÃO & CIRCO. São Paulo 72 - Rio de Janeiro 1974. Texto datilografado. CEDOC/Funarte - *Arquivo MC*.

A terceira versão pretendia “ser o saldo total do balanço do Pão & Circo 1972/1974”. O conteúdo dessa versão continha “a descoberta da primeira versão, o aprofundamento e a pantomima da segunda. É mais a soma das versões anteriores incorporadas às experiências diversas do maravilhoso elenco atual”⁴⁸¹.



Imagem 12: O jantar de núpcias. Lucinha do Valle, Wilson Grey, Thelma Reston, Analu Prestes, Rodrigo Santiago, Luís Antonio Martinez Corrêa, Marieta Severo e Aurélio Michiles. Acervo pessoal de Analu Prestes.

A composição do novo elenco trazia “os germes de uma revitalização efervescente”, pois era “formado por gente de teatro e cinema”. O “maravilhoso elenco atual” trazia artistas reconhecidos como Wilson Grey no papel do pai da noiva, que voltava aos palcos do teatro “depois de 150 filmes” e era conhecido por seus inúmeros papéis nas “grandes chanchadas da Atlântida”. Thelma Reston, atriz experiente, viria a trabalhar em outras peças com Luís Antonio como *Ópera do Malandro* e *O percevejo*, no *Casamento* fazia a personagem mãe do noivo, representando “todas as mães do mundo”. Analu Prestes permanecia no papel da noiva e seu novo parceiro, o noivo, era Rodrigo Santiago, que assim como Marieta Severo participou de *Roda Viva*, em temporadas diferentes. Marieta tinha o “desafio” de fazer a madrinha, “um dos papéis femininos mais

⁴⁸¹ GRUPO PÃO & CIRCO. São Paulo 72 - Rio de Janeiro 1974, op. cit.

profundos das primeiras peças de Brecht”. Luís Antonio permanecia em seu papel do “padrinho – marasmo”. Por fim, o último casal, “a dupla romântica” Lucinha do Valle e Aurélio Araruama, que também participou de *Gracias Señor*, fazia a irmãzinha da noiva e o amigo do noivo. Interessante mencionar que Aurélio Araruama é o nome fictício de Aurélio Michiles, que o adotou para se “esconder”, pois já havia sido preso pelo regime militar, a Ditadura.

Um detalhe comentado pela crítica da época e lembrado por Analu Prestes, o personagem madrinha era para ser desempenhado por Darlene Glória, que desistiu um pouco antes da estreia do espetáculo. Comentando como foi essa temporada no Rio de Janeiro, Prestes revela esse fato.

Vir pro Rio foi uma loucura, ele veio, a gente, o nosso grupo fomos fazer *O casamento do pequeno burguês*. Chamamos, ele quis chamar, o Luís tinha uma coisa assim, chamar uma estrela, chama a Darlene Glória, eu achava a gente já vai colocar uma Darlene Glória aqui nesse grupo?! Mas, enfim chama a Darlene Glória, uma atriz conhecidíssima aqui no Rio e tudo, não deu certo, [...] saiu da peça, a gente tava 15 dias da estreia foi graças a Deus que ela saiu, porque isso nos levou a Marieta. Aí a gente traz Marieta que já tinha feito *Roda viva*⁴⁸².

A fala de Analu Prestes indica que às vezes Luís Antonio usava de sua função de diretor para tomar decisões, que nem sempre eram apoiadas pelo grupo, nesse caso, a escolha da grande atriz Darlene Glória, que estava no auge de sua carreira. Por outro lado, para compreender as considerações de Analu é necessário entender o que se passava na época, que a levou a ter tal opinião sobre a atriz.

Darlene Glória tinha uma importante carreira artística. Ela iniciou sua trajetória no rádio e no teatro de revista e na década de 1970 já tinha realizado importantes trabalhos no cinema, sendo premiada pela sua atuação em *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor. Em sua vida pessoal, Darlene Glória viveu um romance com o policial Mariscot, integrante do temível esquadrão da morte, com quem a atriz teve um filho; além disso, ela enfrentava sérios problemas psicológicos e usava drogas, o que a levou a abandonar a carreira justamente durante os preparativos para a estreia do *Casamento*, em agosto de 1974. Posteriormente, a atriz decidiu se dedicar à Igreja, tornando-se a pastora Helena Brandão (seu nome de batismo com o sobrenome do marido), ela se casa com um pastor e só retorna à vida artística em 1985.

⁴⁸² PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

Por todo esse contexto, para Analu Prestes, após a desistência de Darlene Glória, Luís Antonio e o grupo acertaram na escolha de Marieta Severo, que fez bastante sucesso como a madrinha dos noivos, como mostram os comentários dos críticos, que apresentarei mais à frente.

Retomando “São Paulo 72 - Rio de Janeiro 1974”, nota-se que assim como nas outras duas versões, o espetáculo contaria com a presença das Coristas do Inferno e da Banda dos Assim-Assado, apresentados da seguinte maneira pelo grupo,

Participação das frenéticas “Coristas do inferno”: Dalva Blue (afilhada de Dalva de Oliveira e sobrinha de Billie Holliday), Maria Silvia (a boa vedete de “A vida escrachada”) e Silvinha Werneck (das bocas de São Paulo). A estrambólica “Banda dos Assim-assado”, liderada pela estonteante Diana Scheps (do ex-grupo Mercado), a única pop-star do Brasil que é realmente um soco na cara. Duda Boy na bateria, banjo e assobio no pistão. A direção musical é do maestro Guilherme Vaz que representou o Brasil na Bial de Música de Paris 73 e é autor de trilha sonoras de “Fome de amor”, “Pindorama”, “Rainha diaba” entre dezenas de outros⁴⁸³.

O texto termina frisando a parceira Pão & Circo e Alter Filmes LTDA, que “depois de ter sido bombardeada com inúmeros prêmios por suas produções cinematográficas”, apostava “em sua primeira produção de teatro”, com a estreia “prevista para a segunda quinzena do mês de agosto no Teatro Opinião”⁴⁸⁴.

Em nossa entrevista, Analu Prestes falou um pouco de como foi a experiência de montar e apresentar o espetáculo no Rio de Janeiro. Ela salienta o tipo de teatro, de organização teatral, que estava em ebulição naquele momento, pois, “quando a gente chega aqui no Rio, era a época dos grupos”⁴⁸⁵ e um desses grupos que começava a se destacar era o *Asdrúbal trouxe o Trombone*.

Analú comenta a chegada no Rio de Janeiro, “nós éramos de São Paulo, estrangeiro chegando no Rio, um grupo paulista, *underground* paulista chegando no Rio”. Além disso, tinham pouca experiência, “a gente era novo, a gente era frango totalmente, a gente tinha acabado de sair de São Paulo, [19]72 a gente estreia e chega aqui [19]74, dois anos é nada”⁴⁸⁶. A chegada do Pão & Circo ao Rio fica marcada pelo encontro com outros grupos, “a gente logo encontra com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, eles faziam a peça junto com a gente”, assim, *O casamento do pequeno burguês* dividia o palco do

⁴⁸³ GRUPO PÃO & CIRCO. São Paulo 72 - Rio de Janeiro 1974, op. cit.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁸⁶ Ibidem.

Teatro Opinião, “aquele teatro forte”, com o *Inspetor geral* do Asdrubal. A atriz finaliza suas considerações sobre a temporada carioca ressaltando que “foi um sucesso *O casamento do pequeno burguês* aqui”,

[...] tinha Thelma Reston, tinha Wilson Gray e tinha Marieta Severo, três nomões. [...] Era a sensação, eu tinha um jipe azul, a gente andava naquele jipe assim pra cima e pra baixo, ia pra praia vestido de *Casamento do pequeno burguês*, distribuindo *flyer* pra todo mundo, era uma loucura, a gente aconteceu aqui no Rio, foi muito legal, foi muito, muito legal mesmo, deu prêmio pra Marieta, a gente ganhou prêmio, e era aquela turma que veio de São Paulo, a gente era muito irreverente, muito doida⁴⁸⁷.

A irreverência do grupo realmente fez o Pão & Circo “acontecer” no Rio de Janeiro, se tornando a “sensação” do teatro carioca no segundo semestre de 1974. Em entrevista com o cenógrafo Helio Eichbauer, ele relembra o que foi dito por Analu sobre a comunicação com o público para além dos palcos, pelas ruas e na praia, “eu fui assistir à estreia, o Luís fez uma passeata com artistas”⁴⁸⁸ como uma forma de divulgar o espetáculo. O cenógrafo comenta como o grupo e o diretor combinavam com o Rio e que era visível a “paixão” de Luís Antonio pelo teatro. Esse foi mais um encontro que marcou a trajetória do teatrólogo, pois Helio, nesse momento, começa a trabalhar com o grupo em seu próximo espetáculo e depois em vários outros de Martinez Corrêa.

Aurélio Michiles relata o sucesso e o impacto que o grupo e o espetáculo causaram no público carioca e do interesse de conhecer o grupo Pão & Circo,

[...] quando ele veio pro Rio ele já tava consagrado pela crítica porque ele tinha montado *O Casamento do Pequeno-Burguês*. *O Casamento do Pequeno-Burguês* 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, o Wilson Gray, grande nome da chanchada brasileira, malandro carioca, já tinha Thelma Reston no teatro, no cinema novo, tinha o Rodrigo Santiago, que tinha feito *Roda-viva*, tinha feito Beto Rockefeller e tava voltando do autoexílio da Itália, Analu Prestes e eu, né, fazia o amigo do noivo e a Lucinha. Foi um sucesso a peça, sucesso absurdo, uma moda do Rio de Janeiro no verão e isso alavancou o Luís e todo mundo ia ver a peça, a Fernanda Montenegro, a Bibi Ferreira sabe?! Assim, todo mundo frequentava essas pessoas, essas pessoas queriam conhecer o Luís⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁸⁸ EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁸⁹ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2015.

As considerações de Michiles revelam questões que foram importantes para a temporada carioca, a começar pela chegada do grupo de jovens e do jovem diretor, que já tinham conquistado certa notoriedade na crítica paulistana e internacional; além da reformulação do elenco com nomes reconhecidos do teatro e do cinema; e do sucesso do espetáculo que virou “moda” na cidade, chamando a atenção do público em geral, dos colegas da classe artística e da crítica.

A chegada da atriz Marieta Severo foi um encontro importante para Luís Antonio e o Pão & Circo; em nossa entrevista, ela se lembra de como foi receber o convite para participar de *O Casamento do pequeno burguês* e conhecer o grupo,

[...] eu me lembro aquela turma toda, aquela época meio hiponga [risos] entrando na minha casa e me fazendo esse convite e pra mim soou como um convite irresistível e não saberia te dizer nem sei por que agora, entendeu?! [...] me pareceu uma garotada com um vigor, com uma garra, com uma energia, com uma inteligência que eu fiquei fascinada, e falei: ok eu topo! E eu não conhecia eles, né?! Então, eu imediatamente topei, topei e embarquei naquela, naquele navio deles [risos], ali colorido, animado, jovens cheios de amor pra dá, foi assim meu primeiro contato⁴⁹⁰.

Marieta Severo assinala um certo distanciamento que havia entre a cena carioca e a paulistana, com grupos, atores e atrizes, que faziam trabalhos significativos em São Paulo e eram desconhecidos no Rio de Janeiro, “se o Rio até hoje ainda é meio distante teatralmente de São Paulo, muitas vezes a gente não conhece os atores de São Paulo, né?! Atores excelentes que de repente, ah você fala: nossa, meu deus que ator é esse?!”. Quanto ao Pão & Circo e seu diretor, Marieta diz que trabalhou com o Zé Celso em *Roda Viva* e sabia que ele “tinha um irmão em São Paulo, que tinha um grupo, tinha referências assim, mas nada muito especial né?!⁴⁹¹”.

Mesmo sabendo de Luís Antonio, a atriz “não sabia especificamente o que era o trabalho dele”, mas destaca que ela foi “conquistada exatamente pelo Luís, pela força dele, pela convicção dele”, pois ele “tinha uma fé no que fazia, no trabalho dele, que era uma coisa contagiante” e ela foi “contagiada” e topou fazer o trabalho com o grupo⁴⁹². O que se percebe é que a parceria, a relação entre Marieta Severo, Luís Antonio e o Pão & Circo deu muito certo.

Foi ótima, excelente, tanto que a gente continuou depois, nós tivemos depois o *Titus Andronicus*, né?! Eu acho que eu encaixei bem no grupo,

⁴⁹⁰ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Ibidem.

eu sempre tive essa, esse fascínio pelo trabalho em grupo, minha geração é muito fruto da geração do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, então eu valorizava muito estar dentro de um grupo e eles eram muito fascinantes, né?! Muito criativos, muito, muito, o Luís era uma pessoa extremamente culta, né?! Ele tinha uma cultura teatral enorme, então, eu acho que tive mais contato, por exemplo, com Brecht, Weill, através também do Luís, eu já conhecia, já sabia ta-rã-rã, mais ali, ali eles se alimentavam de muitas revistas que me interessavam muito, né?!⁴⁹³

Em vários momentos de nossa entrevista, Marieta Severo ressaltou a importância de Luís Antonio por ter incentivado a “paixão” por Brecht, Kurt Weil, que virou “paixão absoluta”. Outra questão mencionada pela atriz é o próprio desempenho de Luís Antonio como diretor, “eu lembro dele direcionando muito o trabalho, quando eu fiz *O Casamento*”. Diz que entrou no grupo com o espetáculo “criado”, mas era perceptível a concepção da direção, “era um espetáculo com uma personalidade artística muito forte, muito original, muito determinante, entendeu?! E isso, eu acho que nasceu do Luís, olha que tanto ele tinha uma visão teatral tão própria, que depois ele foi criar os musicais”⁴⁹⁴.

Por fim, Marieta Severo explica a sua percepção sobre o espetáculo, o que eles se propunham como forma de expressar um Brecht, que segundo a atriz o próprio dramaturgo teria adorado assistir,

[...] eu entrei com o espetáculo já criado, agora, eu via a potência do espetáculo, eu vivendo ali em cena, fez um grande sucesso no Rio de Janeiro, era um espetáculo que propunha uma anarquia, uma irreverência, tinha uma juventude no sentido exatamente dessa rebeldia de, de comportamento muito livre, tinha isso tudo, todos esses germes estavam ali e era visualmente muito interessante, o trabalho da Analu, muito, muito interessante, muito bom, muito forte, muito expressivo, muito caricato. Então, isso tudo funcionava muito, o humor rascante, eu acho que era um espetáculo, era um Brecht que eu acho que o Brecht adoraria ter visto, eu acho que tinha todas as qualidades cênicas, assim, que o Brecht buscava, entendeu?! Com um olhar que era absolutamente nosso com uma festa em cena, que era muito o nosso jeito de expressar⁴⁹⁵.

A expressividade, o caricato, o humor, a irreverência, a rebeldia, a anarquia, a festa em cena, como destacou Marieta Severo, fez de *O Casamento do pequeno burguês* um dos espetáculos mais assistidos e comentados pelos críticos daquela temporada.

“NA SELVA DO CASAMENTO”: A RECEPÇÃO CRÍTICA NO RIO DE JANEIRO

⁴⁹³ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Ibidem.

A crítica carioca evidenciava o histórico do espetáculo, a trajetória do grupo paulista, a apresentação no Festival de Nancy e o sucesso na Europa, atestado pelas muitas reproduções de fragmentos de críticas e pelas premiações. Também falavam sobre o enredo, a importância da peça na obra teatral de Brecht e sobre o dramaturgo alemão. No Arquivo Martinez Corrêa há vários recortes de jornais com críticas referentes à temporada de 1974/1975 no Rio de Janeiro, que mostram que *O casamento do pequeno burguês* e o grupo Pão & Circo estiveram em cena no Teatro Opinião e no Teatro Ipanema.

O recorte da crítica sem assinatura de *O Globo* tem várias partes grifadas com caneta, que talvez tenham chamado a atenção de Luís Antonio e do grupo.

Infelizmente, o jovem Brecht não é tão rico quanto o autor mais maduro. A situação em si – uma festa de casamento que se desintegra – presta-se a inúmeras observações cômicas, como pode ser visto em várias comédias. Não se trata aqui, no entanto, de tentar o riso pelo riso, o caos pelo caos. Haveria intenção óbvia de estudar um determinado grupo social, submetida a uma determinada situação. Levado, entretanto, por sua busca de anarquia e enlouquecimento, Luís Antônio acentua demasiadamente o tom pretensamente farsesco do texto e o espetáculo mergulha na mais desenfreada alucinação deixando de lado todas as implicações sociais⁴⁹⁶.

A ponderação é tanto sobre o tema da trama e da dramaturgia inicial de Brecht, como da teatralidade e dos caminhos escolhidos pela direção que, em nome da “anarquia” e do “enlouquecimento”, teria perdido de vista a “intenção” de explicitar os conflitos e “implicações” dos grupos sociais levados à cena.

Para a crítica do *Globo*, o diretor “não foi feliz em sua concepção cênica” ao propor um “tom de alucinação”; se o objetivo era atingir um “tom de esbornia”, por exemplo, a cena em que é “esparriado o vinho pelo palco”, resultou apenas “um clima que parece saído de Fellini ou Pasolini em dias de menor inspiração”⁴⁹⁷. Sobre o elenco disse que “entre escorregões no palco molhado” os atores e atrizes se equilibram “como podem”, mas “quem mais sofre” “lamentavelmente” são as coristas. O texto termina advertindo o espectador, principalmente aquele que “está acostumado aos grandes textos” de Brecht, que “certamente estranhará o mal dosado Casamento”, que segundo a opinião da crítica “não reconhece o velho nem aprende a conhecer o jovem”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

José Celso Martinez Corrêa escreve dois textos para o jornal *Crítica*, nas edições de 9 a 15 de setembro e de 16 a 22 de setembro de 1974, com o título “O Casamento do pequeno burguês – I e II”. No primeiro deles, começa dizendo que “acresce um porém: sou irmão do diretor e ator da peça, Luiz Antonio Corrêa; nascemos do mesmo casamento, na mesma cidade, com 14 anos de diferença e temos a mesma profissão. Esse porém, porém, não importa, ou melhor importa muito”⁴⁹⁹.

Em “O casamento do pequeno burguês – I”, a abordagem de Zé Celso vai ao encontro do que Luís Antonio propunha desde a primeira encenação do texto, que trata da decadência do velho teatro. Segundo o diretor do Oficina, “o teatro burguês morreu e estamos assistindo o difícil parto de um teatro tribal, revolucionário – isto é, teatro que parte da comunhão entre os homens”, em que seria necessário tecer novas relações. Zé Celso afirma que o *Casamento* foi a peça que mais assistiu, que mais viu. Diz que sua “primeira impressão” sobre o espetáculo, ainda encenado no porão, foi que ele era “subterrâneo demais. Perto demais”; o que tinha de “mais forte era a sensação bruta de emoção – de – bioenergia. Mas era perto demais. Eu não conseguia ver”. O diretor reproduz a percepção “mais analítica” de Lina Bo Bardi: para ela, o espetáculo “tem elementos universais de análise da burguesia como classe internacional, sem se prender muito a essas porcarias da burguesia local. Todo mundo vai entender”⁵⁰⁰.

Depois “que *Gracias Señor* foi aconselhado a não ser feito pela censura” houve a passagem do porão para o palco principal que, segundo Zé Celso, o grupo “via apavorado o caminho da sugação do teatro comercial destruir todo o calor humano do Porão. Mas era preciso ser adulto, crescer e subiram”. Ele conta que foi “empurrado pelo público” numa noite e viu o espetáculo novamente, descobrindo “o que é a alquimia do teatro, seus segredos, suas feitiçarias de luzes, cores, suas maravilhas, o poder do roxo-maravilha”, assistindo a uma “raça de saltimbancos debochando da família burguesa. A tribo do teatro expulsa do paraíso da família que produz mão-de-obra e a demanda do nosso sistema de produção, mandava de volta uma banana por sua expulsão”. Para Zé Celso, o espetáculo “cresceu”⁵⁰¹.

Sobre a “terceira versão”, que aconteceu nos palcos do TBC e da Europa, Zé Celso afirma que era “a própria crítica, a própria decadência. É a cultura ocidental de um

⁴⁹⁹ CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – I. *Crítica*, Rio de Janeiro, 9 a 15 de setembro de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

casamento pequeno burguês possível nos trópicos. Era um baile de vampiros sendo sugados pelas imagens construídas na matriz, mas sugando e vampirizando também”. Ver o espetáculo “de monstros” despertou em Zé Celso “a necessidade de romper definitivamente com essa dinastia de vampiros que é o teatro burguês europeu”⁵⁰². A temporada no exterior foi um grande sucesso, “óbvio”, porque segundo o diretor “não podiam ter imagem mais violenta, escrota e deteriorada da sua própria decadência”. A versão brasileira do *Casamento* era uma forma de devolver “para a Europa, em grande estilo a morte do teatro que ela tentava nos impor”⁵⁰³.

“Depois de um ano”, a peça estreava “para espectadores e herdeiros do público estudantil pequeno-burguês dos anos [19]60”, que aguardava “o ressurgimento de sua consciência social e política”. Zé Celso pondera que o público da noite de estreia “se manteve tenso e sentado na ponta da cadeira, assistindo aos lances de circo de fúria e emoção, devastador de móveis e corpos dos próprios atores” e com muitas expectativas o espetáculo termina e “o final não foi encontrado na primeira noite. As pessoas continuaram sentadas na ponta da cadeira e o espetáculo, no fim da peça, mostrava uma sombra, uma zona não revelada, não definida, o fim do casamento não estava claro”, mas era possível perceber o “reencontro do amor furioso que busca”⁵⁰⁴.

Zé Celso fala que o público tentava se ver no espetáculo e, ao mesmo tempo, o grupo também buscava reconhecimento, novas relações e uma profunda transformação artística, política e social.

Mas o Pão & Circo é uma potencialidade, como é o seu público também. E é o caminho dessa potência que cabe tentar ver. Na faixa social de que faz parte: o público preso ao contrato pequeno-burguês de vida, dentro dele ou fora dele, mas tendo esse contrato como referência forte, esse público terá grande dificuldade de encontrar o final da peça enquanto não encontrar seu salto, a sua superação do contrato pequeno-burguês. Isso estamos todos procurando sem mais soluções provisórias ou mágicas. Estamos já sem móveis e até sem a cama e ainda sem saber como agir para inventar outros contratos. Mas a emoção furiosa, o amor extremo, o sentido de dádiva do espetáculo, é um anúncio do que vem vindo⁵⁰⁵.

Essa transformação não acontece de “um momento para outro”, de acordo com Zé Celso já era “uma vitória do realismo essas pessoas estarem conseguindo mostrar seu trabalho”. Escreveu: o “espetáculo crescerá na medida em que começar o grupo a agir

⁵⁰² CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – I. *Crítica*, op. cit.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

diferentemente das personagens da peça, para a mudança das relações de trabalho do grupo”, porque era preciso mudar as estruturas das relações de trabalho e “quanto mais o grupo instaurar um processo de mudança”, de “coletivização da criação e de tudo mais, tanto irá superando a relação de aliança e casamento pequeno-burguês”⁵⁰⁶.

Segue dizendo da necessidade do grupo e de todos aqueles que integram a produção de “começar a se falar, a se abrir, a discutir tudo entre si”, porque a “alma do negócio é mudar o velho negócio”⁵⁰⁷. Todas essas questões que o diretor propõe ao grupo Pão & Circo e ao *Casamento*, ao me ver eram as aspirações próprias em relação ao que ele tentou realizar e transformar, principalmente a partir da encenação de *Gracias, Señor*, mas que não deu certo e, por fim, não aconteceu no/com Teatro Oficina.

Zé Celso entende a “falta de fim do espetáculo” como “a indecisão de todo processo social de hoje, do teatro brasileiro de hoje” e diz que se o grupo conseguir prosseguir com as mudanças “encontrará outro casamento, outra relação que fará parir os filhos nossos de outro estágio”. Mas se não conseguirem seguir com a transformação e o

[...] trabalho se esgotar numa só produção, dentro das regras do chamado teatro profissional, sua energia será esgotada entre momentos de violência e emoção “teatral” ou depois de alguns espetáculos, já cansados e sem perspectiva, se transformará numa agradável “comédia de costumes”⁵⁰⁸.

O fato é que o grupo seguiu tentando aprofundar cada vez mais suas concepções e associações, entretanto, tudo isso levou a um profundo desgaste nas relações pessoais e internas e após “momentos de violência” e de muita “emoção teatral”, a energia se esgotou para parte do grupo - como se verá nas próximas Cenas sobre *Titus Andronicus* e *Sinbad, o marujo!* -, findando a trajetória do grupo.

Finalizando a Parte I do texto, Zé Celso ressalta que “alguma coisa vive no Opinião” e é preciso “dar a maior força”, porque as “pessoas interessadas pela vida” têm que ir ao teatro, assistirem ao espetáculo e “se manifestar de uma maneira ou de outra sobre o trabalho”. E afirma, “todos temos necessidade do teatro hoje”, como o espaço “onde as pessoas estão juntas. E juntas procuram o gozo concreto do namoro e nascimento de uma consciência coletiva”⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – I. *Crítica*, op. cit.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

A parte II do texto de Zé Celso é extensa, densa, profunda e provocativa como a primeira. Chama a atenção a série de questionamentos, que poderiam soar bastante atuais:

O que faz um casamento? O que é o amor? O que é a frustração no amor? O que é tradição nacional da dor de cotovelo? O fracasso do amor é inevitável? O que pode fazer existir verdadeiramente um grupo de teatro? O que mantém uma peça de teatro viva? Que acordo e contratos entre os homens fazem com que eles entre si, irmanados, consigam criar juntos uma coisa viva e como o acordo pode permanecer? Como o amor pode vencer contratos já vencidos?⁵¹⁰

Zé Celso entre várias questões destaca o desfecho do espetáculo e diz que assistindo pela segunda vez no Opinião, observou que a maior parte do público são casais que assistem ao “telão com o triunfo da morte”, seguido do “apêndice”, no qual “se procurava descobrir a vida possível de um casal fora do casamento pequeno burguês, isto é, sem móveis, dinheiro, casa, responsabilidade, classe e pior sabendo de tudo”. De acordo com diretor, “esse apêndice ainda não está claro” e, talvez não estivessem claros os caminhos do teatro brasileiro, pois, “depois da pose inicial do TBC, de toda a quebradeira do Oficina e do Arena, nós estamos na situação desses noivos que se amam e querem saber se podem criar alguma coisa”⁵¹¹.

O ponto alto da parte II do texto de Zé Celso é a análise e as considerações que tece sobre cada ator e personagem que integra a peça, a começar pelo pai da noiva desempenhado por Wilson Grey, “um moleque da velha guarda eterna”. Zé Celso pondera como é “incrível” o encontro da “geração de cinema e teatro pré-TBC” com aqueles que chegam “pelos porões no teatro”. Destaca a “vitalidade física” de Wilson e a possibilidade dele se realizar completamente, ele que “foi o coadjuvante eterno de milhares de filmes brasileiros e quem viu as coisas de baixo, está com tudo hoje em dia”. Zé Celso menciona o respeito do ator pelo “teatro sério”, que em cena “debocha à vontade do pai, você é um moleque: junte-se aos *Kid's*”⁵¹².

A mãe é Thelma Reston, “a mãe de matriarcado de Pindorama, por isso sabe escrachar a mãe colonizadora”, todo o clima da peça favorece para mostrar “a pessoa humana que é, com seu ‘peitão’ maravilhoso, seu sentimento comunitário índio; seu estilo é muito Pão & Circo”. O padrinho era Luís Antonio, “ator-diretor”, que segundo Zé Celso apresenta um “estilo milestilos. Mais um como Fause, Amir” e ele, provando “que todo

⁵¹⁰ CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – II. *Crítica*, Rio de Janeiro, 16 a 22 de setembro de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Ibidem*.

ator é um diretor e todo diretor é um ator”. Luís Antonio dispõe de “referências à família, que eu conheço, caras tiradas de velhos filmes que nosso pai tinha”; sempre com muitas “informações”, ele tinha um “estilo de interpretação fantástico”, que poderia ser considerado “completamente novo, um museu ao vivo”. Zé Celso esperava que o grupo do irmão evoluísse e, assim, o “estilo dele socializará, pois é estilo crítico, oposição direta da nostalgia”⁵¹³.

Marieta Severo é a madrinha e “faz uma senhora tipo acrílico, tipo ‘você sabe com quem está falando’. Sua maquiagem acentua no queixo um ar de caricatura de ‘galinha respeitável’ e cartonista. Nunca ri.” Zé Celso destaca que a atriz está “completamente integrada” ao grupo, advertindo que aproveitassem a oportunidade porque “é raro encontrar parceria, junte-se de novo”⁵¹⁴.

A noiva é Analu Prestes, “outra atriz-diretora-cenógrafa”, responsável pelos cenários, que “pintou com suas próprias mãos”. Segundo Zé Celso, ela é o “milagre”, “a branca de neve”, a “boneca-viva”, é quem ajuda no “estilo forte do casamento” com sua “codireção” junto ao Luís; ela tem “um caminho no teatro brasileiro de maravilhá-lo, de mudá-lo com armas incríveis”, tem habilidade para “fazer todas as caras que ela quiser. Se ela quiser tem todo mundo encantado. Ela é uma fada, mas veio para despertar. É uma pomba-gira que, se o Grupo crescer, será uma noiva fundamental nesse novo casamento que todos ensaiamos no teatro brasileiro”⁵¹⁵.

Rodrigo Santiago como o noivo, para Zé Celso, está muito próximo do “estilo” de Luís e Analu, entretanto, “não deu a volta por cima”, “não se abriu” e continua muito atrelado ao personagem, “dá impressão de não se ver”, “parece um diabo que não se encarou”. Santiago é o tipo que poderia se vender “fácil para a tevê seria um ídolo, o par ideal. O bom partido do casamento”, entretanto, “ele não quer e está procurando outro. Ele transmite sua fragilidade e esse é o seu forte”⁵¹⁶.

A irmãzinha é Lucinha do Valle, com um estilo de atuação que os franceses chamam de “*physique du rôle*”, faz um “jogo muito naturalista e simpático ao personagem. Critica pouco”. Zé Celso adverte que para cumprir a função de “espelhar a menininha zona sul que começa a se encaminhar para as modas de verão”, é preciso se lembrar de que “você não é só aparência, você é melhor que seu físico, anjo

⁵¹³ CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – II. *Crítica*, op. cit.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

disfarçado”⁵¹⁷. Aurélio Michiles é o amigo do noivo, que “se maquia demais” e apesar disso sempre “está bonito” e pode “mostrar demais a máscara”, parecendo um pouco preocupado com o que “passar para o público”. Zé Celso diz que o ator precisa saber que é “também um personagem da moda” e “se envolver”, que ele deve entrar “nessa coisa pra valer e depois faz a crítica”⁵¹⁸.

Zé Celso destaca as potencialidades dos outros artistas que compõem o espetáculo, como as Coristas do Inferno, para ele, “um dos desbundes maiores do trabalho” e cada uma das três atrizes tem um papel fundamental.

Maria Silvia, de verde, chefe da repressão das meninas do sergiódourado; Cidinha Dalva, a comida, o realismo, o estômago, a fome; Diana a bebida, a repressão ao realismo e embriaguez. O estilo corporal de Diana, os movimentos que traz em cena, fazem dela uma das maiores atrações do trabalho⁵¹⁹.

A função de Ângela Cozetti “na administração da produção” é a aquela que “cuida da transação toda”, “a mãe coragem”, mas que pode ser um tipo de “bode expiatório” por lembrar certas relações de produção que o grupo deseja transformar. Para Zé Celso todos do grupo precisam participar dessa função, se interessarem, “saber de cor sempre”, pois se trata da “arte mais difícil dos nossos tempos, a arte da transação com a chamada realidade”⁵²⁰.

Saraka Barreto é a “karmareira” responsável por fazer e refazer “todas as roupas que são destruídas todos os dias” e por aguentar a “barra dos bastidores”, sua função é “ligação essencial” e “seu trabalho maravilhoso” é reconhecido pelo grupo, mas falta, segundo Zé Celso, que público veja isso, “é preciso encontrar uma maneira de tirar esse trabalho do subterrâneo e publicá-lo”. Era necessário seguir os preceitos de Brecht, “pôr à mostra todo o trabalho investido para a criação do espetáculo”⁵²¹. Acredito que isso foi sendo feito ao longo do trabalho e em *Sinbad, o marujo!*, lá estava Saraka em cena e participando de toda a criação coletiva.

Outra função que merece destaque é a de contrarregra realizada por Serginho, “que faz milagres da pobreza, da reconstrução do que é quebrado todas as noites”, uma tarefa das “mais difíceis que já vi em teatro”. Para a iluminação, Zé Celso destaca que o espetáculo conta “com as falhas de refletores do teatro” e outras formas “pobres e lindas

⁵¹⁷ CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – II. *Crítica*, op. cit.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibidem*.

de iluminação, como a belíssima iluminação de sombras, conseguidas quando a corista do inferno apanha o refletor de lata de óleo e lâmpada comum”⁵²².

Zé Celso finaliza dizendo que “novas coisas querem ser geradas”, “outras alianças”, “outras junções”; que novas relações estão sendo tecidas e a “família” Pão & Circo precisa se expandir, ocupando não só o teatro. Zé Celso sugere que a cena ultrapasse os limites do teatro e seja levada para fora, para “dar bandeira dela por todo o Rio em publicidade ao vivo”, portanto, advertia sobre a necessidade de uma maior publicidade por parte dos produtores do espetáculo.

Para finalizar a análise dos textos de Zé Celso Martinez Corrêa sobre a montagem dirigida pelo irmão Luís Antonio Martinez Corrêa, um último trecho do texto publicado originalmente no jornal *Crítica*.

PS – Essa crítica eu fiz como um comentário que eu faço quando dirijo uma peça. Aí está. O diretor é só uma pessoa que comenta um espetáculo. Qualquer comentário é uma sugestão de direção, mas só é justa a direção que for o comentário comum a todos os comentários. A que se consegue criar um objeto organizado dentro de uma direção, isto é, de um caminho de viagem. Nesse momento todos procuramos uma direção e essa só vai ser encontrada com a abertura do que todos sentem. Eles criaram um objeto que tem um final ainda obscuro, uma direção não clara. Encontrar essa direção, essa clareza, hoje, no teatro brasileiro, não é tarefa de um só grupo, mas um esforço comum de entendimento e mudança de condições⁵²³.

Seguimos para outra crítica, “Brecht debaixo do Equador”, escrita por Macksen Luiz para o *Opinião*, em que o autor inicia reproduzindo partes de textos escritos pelo grupo, já mencionados aqui. Depois, destaca o encontro do “jovem Brecht” com o “jovem Luís Antonio”, em que permanece a “vitalidade demolidora” do dramaturgo. “O texto foi arremessado no rosto do público” e a “fidelidade ou não do diretor” é uma questão “secundária” nesse caso. De acordo com o crítico, os principais elementos que se destacam no *Casamento* são,

O mérito do espetáculo do jovem Martinez Corrêa foi o de não disfarçar o seu medo. Sua coragem começa irreverente (a cena inicial), explode numa destruição agressiva (parte da cena do banquete do casamento) e termina em corrosiva ironia⁵²⁴.

⁵²² CORRÊA, José Celso M. O casamento do pequeno burguês – II. *Crítica*, op. cit.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ LUIZ, Macksen. Brecht debaixo do equador. *Opinião*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

Na mesma edição do *Opinião* em que o crítico Macksen Luiz escreveu sua crítica foi publicado um “depoimento” do diretor, Luís Antonio Martinez Corrêa sobre “Os três casamentos do pequeno-burguês”. São muito interessantes as considerações que ele faz sobre a “terceira versão”, que estava em cena. Nesse depoimento pós-estreia, Luís Antonio reflete sobre algumas questões que precisavam ser mais bem trabalhadas no espetáculo, porque era preciso ajustar nessa versão tudo que foi conquistado nas anteriores.

Esta terceira versão, estreada no dia da morte de Getúlio, 24 de agosto de 1974, no Rio de Janeiro, contém a descoberta da primeira versão, o aprofundamento da segunda e um passo além em todo o processo de compreensão da peça. Montamos nosso espetáculo em 15 dias e estreamos cansados, porque o *Casamento* exige demais. Depois da estreia, mais relaxados, pudemos ver que poderia haver um outro *Casamento*, outra alternativa⁵²⁵.

“Este casamento” é “mais anárquico, mais demolidor e agressivo”, anárquico “em seu sentido verdadeiro”, o qual “nos dias de hoje ninguém mais sabe o que vem a ser isso”. Luís Antonio reconhece na peça o “final confuso” comentado por Zé Celso e por outros críticos, mas havia a dificuldade de encontrar “uma solução concreta e verdadeira”, pois seria “muito fácil” uma “solução abstrata”, entretanto, pondera Luís Antonio⁵²⁶, a “indecisão” do grupo sobre o final era “uma coisa jovem, uma coisa de quem está procurando o caminho, batalhando, coisa que me parece rara hoje em dia”,

O diretor faz algumas críticas ao cenário teatral daquele início da década de 1970, cobrando uma mudança de postura e explica o tipo de teatro que pretende fazer, as razões que o levaram a encenar Brecht, a leitura que fizeram e como colocaram isso em cena,

Estamos conseguindo criar de um oceano de marasmo uma polêmica que estava afundada já faz muito tempo. Num país onde Shakespeare nunca foi feito, nem Maiakóvski, nem milhares de outros autores, inventar alguma coisa de novo é muito fácil. Qualquer porcaria hoje pode ser aplaudida. Eu queria que quem faz teatro acordasse, já está na hora, não é? Eu quero encontrar Pão e Circo. Quero fazer um teatro necessário como o Pão e divertido como circo. Por que o jovem Brecht tanto me fascina? Quem me politizou foi Brecht. De que maneira com meu espetáculo pretendi mostrar que Brecht não é um autor intocável? Sendo fiel a ele. O casamento é um dos espetáculos mais fiéis a Brecht que existe, isso eu digo com o maior orgulho. No final o palco fica

⁵²⁵ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Os três casamentos do pequeno-burguês. *Opinião*, op. cit.

⁵²⁶ *Ibidem*.

coberto de detritos, mas no epílogo todos os detritos desse nosso teatro podre são varridos⁵²⁷.

Luís Antonio explica que assim “como *Ópera de três vinténs*”, a sua versão do *Casamento* tinha três finais: “um é o pesadelo, as Walkyrias vindo buscar nossos corpos e nós nos submetemos a elas. O segundo é o sonho, o triunfo da morte. E o último final: não faz mal, o triunfo da vida!”⁵²⁸.

“Na selva do *Casamento*”, crítica de Yan Michalski publicada no *Jornal do Brasil*, que não compõe o acervo de Luís Antonio, apresenta um olhar bastante generoso para o espetáculo. O crítico começa o texto dizendo que a montagem poderia ser “taxada de herética e antibrechtiana pelos brechtianos” “ortodoxos”, que fizeram do “maior dramaturgo de nosso tempo” um “autor frio e desapaixonado que ele nunca foi”⁵²⁹. Para Yan Michalski, o espetáculo do Pão & Circo era “uma das mais corretas e bem assimiladas encenações de uma peça de Brecht já realizadas entre nós”. O crítico pondera que o grupo não se preocupou com as “teorias formuladas” pelo dramaturgo, algo compreensível até porque ficaria “deslocado”, uma vez que quando Brecht escreveu a peça “nem havia ainda iniciado o seu trabalho de teórico”⁵³⁰.

Michalski afirma que o espectador encontra no palco “o mais delirante envolvimento” marcado pela “violência” que “caracteriza os relacionamentos dos personagens”, tanto entre eles quanto com os objetos. Diz ser possível notar uma “afinidade” com o “pensamento brechtiano”, pois,

[...] a cada momento, mesmo dentro do delírio em que estão mergulhados, os personagens são impiedosamente colocados em contraste contra o pano de fundo da época em que vivem, e das características da classe social que pertencem. E isto é feito não através das técnicas de distanciamento recomendadas nos escritos teóricos de Brecht, mas através de recursos livre e inteligentemente selecionados pelo diretor Luís Antônio, que se subordinam todos a um critério e conceito básico: o da teatralidade⁵³¹.

Esse conceito da teatralidade, de acordo com Michalski, acompanhou Brecht desde o início como escritor e poeta até o “fim de sua vida”. O mesmo se pode dizer de Luís Antonio, “diretor eminentemente teatralista”, “no mais alto grau neste seu trabalho”,

⁵²⁷ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Os três casamentos do pequeno-burguês. *Opinião*, op. cit.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ MICHALSKI, Yan. Na selva do “casamento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, LXXXIV, n. 144, 30 de agosto de 1974.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibidem*.

o que poderia soar a alguns como “ausência de definição estilística”, pois Luís se utiliza de uma “seleção” de vários dos “mais eficazes recursos” de gêneros, que “vão desde a medieval farsa do pastelão e o seu moderno equivalente cinematográfico (quantas vezes o nonsense de *O casamento* lembra os Irmãos Marx!), até a palhaçada circense, o espetáculo de variedades, a tragicomédia”⁵³².

Michalski vislumbra dois resultados dentro do proposto pelo grupo: por um lado, “uma incessante saraivada de golpes teatrais (simbólicos) que os atores aplicam no espectador” num jogo de se golpearem uns aos outros; por outro lado, isso resulta “um espetáculo eminentemente brasileiro”, que pode ser visto como um “prosseguimento ao trabalho de José Celso em *O rei da vela*, de botar para fora e prestigiar as recalcadas características inatas do temperamento nacional do comediante brasileiro”. Com esse recurso, “curiosamente”, o diretor consegue imprimir um “retrato surpreendente claro do momento histórico que a Alemanha atravessava quando Brecht escreveu a peça”⁵³³.

“O grande mérito do espetáculo” estava na “afinidade” do “espírito jovem” de Brecht com o “espírito jovem da equipe”, a qual permitiu “encontrar as imagens que compõem o texto”, após 51 anos de sua escrita. Apesar dos muitos elogios, o crítico não deixa de apontar as “falhas”, como os “momentos de saturação”, por exemplo, a montagem começar já num “tom excessivamente exasperado” não consegue se manter e “nos minutos finais o diretor parece hesitante antes de encontrar o caminho desfecho”, contudo, isso “pesa pouco diante da notável energia vital” do espetáculo, algo “tão raro ultimamente em nossos palcos”⁵³⁴.

Toda essa vitalidade só foi possível com um elenco “dotado de incrível fôlego”, em que se sobressaem “as presenças do próprio Luís Antonio”, que segundo Michalski é um “comediante extremamente exato”, juntamente com “Telma Reston, Analu Prestes, Rodrigo Santiago e Marieta Severo”. Finalizando seu texto, o crítico adverte:

Os espectadores sensíveis aos cânones do bom gosto, e que reagem a um teatro no qual os atores não adotam um comportamento civilizado, deve abster-se de comparecer ao banquete de *O casamento*: esta é uma festa selvagem, na qual é servida muita sujeira, suor e violência, num grau talvez sem igual desde as cenas finais de *Na selva das cidades*. Azar deles se, em função disso, eles perderem um espetáculo que, como

⁵³²MICHALSKI, Yan. Na selva do “casamento”. *Jornal do Brasil*, op. cit.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*.

nenhum outro, traz uma injeção de vitalidade ao panorama teatral carioca do momento⁵³⁵.

Outra crítica elogiosa foi escrita por Marinho de Azevedo para a revista *Veja*, com o título “O casamento: uma cerimônia mesquinha e pretenciosa”. O texto começa dizendo que o Brecht de *O casamento do pequeno burguês* não parece ser o mesmo “dramaturgo impiedosamente lógico e irônico” de *Na selva das cidades*. Azevedo sintetiza sua leitura do espetáculo do Pão & Circo com as seguintes considerações:

Na Alemanha de 1918, o fulgor das últimas granadas ilumina a mesquinha e pretenciosa cerimônia do casamento de Rodrigo Santiago com Analu Prestes. Subprodutor da burguesia da belle époque, os anfitriões e convidados compartilham de todos os preconceitos de seus superiores, mas não se beneficiam de nenhum de seus privilégios. E isso transforma, aos poucos, o aborrecido banquete de bodas em uma desesperada bacanal, onde todos os valores são pulverizados sem elegância nem prazer. Reencenando, no Rio, a peça exibida há dois anos em São Paulo, Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão do diretor José Celso, conseguiu transformar o relato deste lastimável jantar em um espetáculo feroz e extremamente engraçado. No palco, ao som de músicas de outras peças de Brecht, os atores parecem se divertir loucamente. E enfim, o diretor cumpriu o que prometera no programa da peça: encenar, com talento, um musical-pastelão em quatro rounds⁵³⁶.

O *Diário de notícias* também traz suas ponderações sobre *O casamento do pequeno burguês*. Sem autoria, o texto ressalta que o espetáculo, como disse Marinho Azevedo, se estrutura em 4 rounds, “como uma luta”. No primeiro round, ‘Comer!’, “as aparências são mantidas”; em ‘Beber!’ acontece o “início das revelações”, em que cada personagem/ator “começa a ser quem verdadeiramente é”; no terceiro, ‘Lutar!’, todos revelam o que são “na verdade”, “um animal irracional”; e, por fim, “acabou a palhaçada”, o último round é uma verdadeira luta entre os convidados e a família dos noivos, onde as verdades são jogadas em cena e na plateia. Nesse momento do espetáculo, a madrinha “conta que a noiva está casando grávida” e a irmã dela é “possuída pelo amigo do noivo” gerando um conflito generalizado em que “cada um assume sua violência e vão destruindo todos os móveis” outrora construídos pelos noivos, já que dinheiro “não existia mesmo”. Tudo isso acontece “num ritmo alucinante entre o faroeste e o pastelão”⁵³⁷.

⁵³⁵ MICHALSKI, Yan. Na selva do “casamento”. *Jornal do Brasil*, op. cit.

⁵³⁶ AZEVEDO, Marinho. “O casamento”: uma cerimônia mesquinha e pretenciosa. *Veja*, n. 316, São Paulo: Editora Abril, 25 de setembro de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁵³⁷ O casamento do pequeno burguês. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1974. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

A crítica do *Diário de notícias* confirma que “o público carioca está prestigiando” mesmo com os “sustos” que acontecem durante a festa de casamento. Mesmo “os menos avisados”, que estão mais próximos do palco e são “atingidos pelas sobras do bolo, da comida e do vinho”, “não se perturbam” e continuam “acompanhando com maior interesse até o final desta festa violenta e, acima de tudo, sintomática. Tão sintomática hoje quanto no tempo em que foi escrita”⁵³⁸.

Carlos Imperial (1935-1992), famoso por alavancar a carreira de várias personalidades da música, cinema e teatro, também escreveu sobre o *Casamento* na “Crítica da semana”, entretanto, no recorte de jornal encontrado no acervo de Luís Antonio não constam o nome do veículo e a data da publicação. Imperial, assim como os outros críticos, afirma que o *Casamento* é o “espetáculo brechtiano mais alucinante já montado no Brasil”, em que o “grande mérito” do grupo foi ter apostado e realizado “uma montagem eminentemente popular”, quiçá a “mais popular” que nossos palcos conheceram de “autoria do jovem Brecht”⁵³⁹.

As observações sobre o desempenho dos atores e atrizes em cena são muito positivas, destacando-se a apresentação de Marieta Severo como a Madrinha da Noiva, personagem que, segundo Carlos imperial, veio para evidenciar as potencialidades da atriz.

[...] oportunidade definitiva de mostrar todo seu potencial de grande atriz, sim, porque Marieta sempre foi uma grande atriz, enrustida em pequenos papéis e de pouco destaque. Mas no *casamento do pequeno burguês* ela se despe de toda vaidade (que aliás, nunca teve) e entra em cena para acabar com o baile. E acaba. Marieta é uma presença envolvente na arena do Opinião. É emocionante a gente ver da plateia uma mulher lindíssima, com charme incrível, aparecer numa caracterização fortíssima e horrenda, compondo um tipo marcante, inesquecível mesmo⁵⁴⁰.

Em todas as críticas analisadas, destaca-se o desempenho, a atuação impecável e a presença marcante de Marieta Severo. No registro fotográfico acima, que foi reproduzido juntamente com o texto de Imperial, é possível ver um pouco mais da “caracterização fortíssima e horrenda” de sua personagem. Ao fundo da imagem pode-se notar a faixa onde está escrito “Comer”, utilizada para marcar a parte, o *round* em que se passava a cena. Na imagem também aparece a marcante Thelma Reston que juntamente

⁵³⁸ O casamento do pequeno burguês. *Diário de notícias*, op. cit.

⁵³⁹ IMPERIAL, Carlos. Crítica da semana. s/d. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁵⁴⁰ Ibidem.

com Wilson Grey, segundo Carlos Imperial, “são duas presenças importantíssimas no espetáculo de Luís Antônio, em atuações fortes e sóbrias”. Na fotografia, o ator e diretor superexpressivo no papel do padrinho.



Imagem 13: Cena da festa do *Casamento* (1974/1975), com Thelma Reston, Luís Antonio Martinez Corrêa e Marieta Severo. Acervo pessoal de Marieta Severo.

Carlos Imperial elogia as “presenças de Analu, Rodrigo, Lucinha, Luís Antônio, Aurélio” e das “tentadoras coristas do inferno”, que juntos compõem a “imagem viva e revolucionária de Brecht”. O autor termina deixando um último elogio, caso os demais não tenham convencido o público,

Se não valerem todos os elogios à realização, cabe aqui mais um: é o espetáculo mais homogêneo, em termos de criatividade humana, apresentado até agora no Rio. Duas citações mais: Guilherme Vaz sempre foi um dos grandes músicos da novíssima geração; sua presença e regência na Banda dos Assim-Assado é também um ponto alto na peça. E a Alter Filmes, tão bem representada por Luís Fernando Goulart, merece muitos aplausos pela investida excepcional nesse espetáculo, o que prova o seu criterioso senso profissional. No *Opinião*, a fúria, o desespero e o grito arrepiante de Brecht/Pão & Circo/Alter Filmes. Corram⁵⁴¹.

⁵⁴¹ IMPERIAL, Carlos. Crítica da semana, op. cit.

Encerrando a temporada de 1974, no teatro Opinião, Luís Antonio, o grupo Pão & Circo e o *Casamento do pequeno burguês* são agraciados com várias premiações, entre elas o “Grilo do teatro de 1974”, nas categorias de ‘melhor diretor’, ‘melhor espetáculo estrangeiro’, prêmio recebido por Analu Prestes e ‘melhor atriz coadjuvante’ para Marieta Severo.

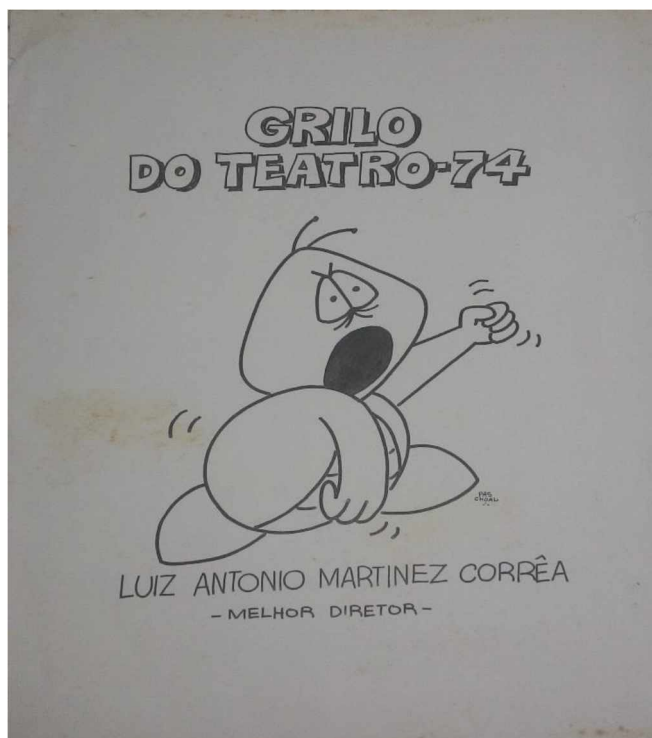


Imagem 14: Prêmio “Grilo do Teatro-74”, melhor diretor. Arquivo Martinez Corrêa.

A imprensa carioca, ainda em 1974, divulga dois fatos em relação ao Pão & Circo e seu futuro. Yan Michalski, em 22 de dezembro de 1974, anuncia pesarosamente o “fim de um caminho” do Teatro Ipanema, deixando “mais pobre o teatro carioca”, pois a “empresa produtora de espetáculos” encerrava suas atividades. O crítico enfatiza que “em menos de dois anos São Paulo e Rio perderam as suas duas mais importantes companhias, o Oficina e o Ipanema, responsáveis por uma proporção enorme dos espetáculos verdadeiramente significativos realizados no Brasil nos últimos 10 anos”⁵⁴².

Contudo, a boa notícia era que o espaço do Teatro Ipanema havia sido alugado por Luís Antonio e o Pão & Circo “até junho de 1975”, isso foi possível com o auxílio do Estado. *O casamento* foi considerado um dos melhores espetáculos da temporada de 1974 pela Comissão Especial de Teatro do Conselho Estadual de Cultura da Guanabara e recebeu boa parte do orçamento. Assim, o grupo encerrava 1974 e começava 1975 com um lugar para seus novos projetos e recursos para se manterem.

⁵⁴² MICHALSKI, Yan. Movimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, LXXXIV, n. 258, 22 de dezembro de 1974.

Muito me interessam os vestígios de materiais do “conjunto de publicações” que compõe a chamada “imprensa teatral histórica”, da qual Walter Lima Torres Neto afirma fazerem parte “os cartazes, os almanaques teatrais e os jornais programas”⁵⁴³. Importante também a percepção de Marvin Calson, que Lima Torres apresenta no trecho abaixo:

[...] o programa, a publicidade e a crítica, analisados conjuntamente, deviam ser estudados como elementos que condicionam e estruturaram a relação de uma obra cênica com seu espectador, oferecendo-lhe comentários que instrumentalizariam a leitura do público em relação às “regras do jogo” da encenação⁵⁴⁴.

Analisando esse tipo de material de *O Casamento do pequeno burguês*, percebo que tanto a crítica quanto os outros meios de divulgação da peça de certa maneira instrumentalizavam os possíveis espectadores, explicitando as várias “regras do jogo” do Pão & Circo e como elas poderiam ser vistas e lidas.

Na imagem 15 é perceptível a interessante relação entre os diferentes objetos da imprensa teatral. Luís Antonio e o grupo Pão & Circo ao criarem os materiais de divulgação da temporada do *Casamento* no Teatro Ipanema, utilizaram as considerações da crítica especializada, destacando expressões como “engraçadíssimo e violento”, comumente usadas pelos críticos ao analisarem o espetáculo.

Vê-se que no cartaz reserva-se um espaço para reproduzir o fragmento da crítica internacional, de Caroline Alexander, que mostrava, primeiro aos europeus e depois ao espectador carioca, porque a montagem era uma “realização audaciosa” sobre um “Brecht virado pelo avesso”.

O cartaz/folheto, provavelmente distribuído pelas praias e colado pelas ruas do Rio, tinha um formato bem simples, tamanho A4, impressão preta, contendo apenas o conteúdo que o Pão & Circo gostaria de salientar ao público: “três anos em cartaz” e que passaram por diversas cidades brasileiras e europeias, *O casamento do pequeno burguês*,

[...] uma burla – Stravaganza” de Brecht, com músicas de Kurt Weill, agora chegada ao palco do Ipanema, prometendo “uma festa de casamento que é uma família, um estupro, delírios, nuvens, escuridão, murmúrios, gargalhadas, vinho, bacalhau, lua e coristas, enfim um Brecht debochado!”⁵⁴⁵

⁵⁴³ TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaios de cultura teatral*, op. cit., p. 190.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 189.

⁵⁴⁵ Cartaz/folheto de divulgação de *O casamento do pequeno burguês*, 1975. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

Engraçadíssimo e Violento
DEFINITIVAMENTE AS ÚLTIMAS APRESENTAÇÕES

“O Casamento DO Pequeno Burguês”

BURLETA - STRAVAGANZA DE BRECHT / KURT WEILL
TRES ANOS EM CARTAZ:

São Paulo

Lyon

Paris

Belo Horizonte

Genebra

Malakoff

Munich

Nanterre

Chieri

Nova Iguaçu

Rio

Strasbourg

“É UM BRECHT VIRADO PELO AVESSO, RELIDO PELOS IRMÃOS MARX EM RITMO DO MAGIC-CIRCUS! AS TORTAS VOAM, A MÚSICA FAZ A TERRA TREMER! É DELIRANTE! É CRUEL! É ENGRAÇADO! AS MATRONAS FELINIANAS E AS FIGURAS DECADENTES SÃO DIGNAS DE UM GOYA!”

— Caroline Alexander (L' EXPRESS) —

UMA FESTA DE CASAMENTO QUE É UMA FAMÍLIA, UM ESTUPRO, DELÍRIOS, NUVENS, ESCURIDÃO, MURMÚRIOS, GARGALHADAS, VINHO, BACALHAU, LUA E CORISTAS, ENFIM

UM BRECHT DEBOCHADO!

TEMPORADA - RELÂMPAGO NO

Teatro Ipanema

- RESERVAS: 247-9794 -

Realização (Audaciosa): Grupo PÃO & CIRCO

Distr. Interna

Imagem 15: Cartaz/folheto de divulgação de *O casamento do pequeno burguês*, 1975.
CEDOC/Funarte - Arquivo MC

Luís Antonio, logo que o espetáculo estreou no Teatro Opinião, em agosto de 1974, percebeu que havia uma série de questões que precisavam ficar mais claras em cena. Para tanto, fez ajustes durante a temporada, contudo, desde outubro daquele ano começou a repensar o espetáculo tendo em vista as apresentações que se dariam a partir de janeiro de 1975, no Teatro Ipanema.

Em mais um Caderno de direção, Luís Antonio repensava o espetáculo, refletia sobre o cenário e questionava as relações no meio teatral em que ele e o grupo estavam inseridos, pensando sobre as dificuldades em propor e fazer um teatro distinto do que era vigente naquele momento.

[...] fazer teatro à margem desta porcaria ou seja fazer um teatro completamente subterrâneo neste momento é impossível. A situação existe, está aí, nossa única possibilidade é passarmos nossa temporada no inferno para sairmos desta para uma outra com mais força⁵⁴⁶.

Em suas anotações, afirma que eles estavam passando por “milhares de limitações”, por “milhares de imposições”, mas que tinham “milhares de glóbulos vermelhos”, além disso, já começavam a “ouvir os gritos de agonia de nosso século”, frisando que “Artaud morreu, Brecht morreu em 1956. Julian Beck, Judith e o Living Theatre estão nos Estados Unidos e os ascetas do Grotowski na Polônia”. Sem essas referências ou se despidendo delas, Luís escreve que o “nosso único cantar é a nossa vontade” e com esse “cantar” seguiam com o trabalho, mesmo que a “única alternativa” fosse fazer “teatro profissional”⁵⁴⁷.

Luís Antonio parece preocupado com a manutenção do grupo e do espetáculo, porque eles só poderiam continuar com o prosseguimento do “auxílio oficial”, pois, como dito anteriormente, receberam boa parte dos recursos do Conselho Estadual de Cultura da Guanabara. O diretor assegura que o grupo fazia “concessões” o tempo todo, “desde quando acordamos até qdo [quando] dormimos”⁵⁴⁸. Nas anotações fica evidente sua preocupação com questões básicas que compõem o modo de produção teatral, como orçamento, manutenção, divulgação, “tempo mínimo” na “relação de produção”, salários, enfim, elementos fundamentais para alcançar os “resultados concretos” que o *Casamento* precisava para ser um “tiro certo”.

⁵⁴⁶ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno de direção: *O casamento*, 1974/1975. CEDOC/Funarte - Arquivo MC.

⁵⁴⁷ Ibidem.

⁵⁴⁸ Ibidem.

Entre os muitos temas abordados por Luís Antonio no Caderno, há a crítica da ação da censura sobre o teatro, condição a que estavam submetidos naquele momento, que precisava ser enfrentada e burlada.

E a censura? Outra besteira, uma burrice. Há fórmulas mais sutis e modernas de repressão. É uma besteira. A morte de nossa cultura. É só usar um pouco + a cabeça. Mesmo se a censura abrisse os braços e as pernas o nosso país poderia continuar na ordem e na tranquilidade não é o teatro que vai derrubar a ditadura. Por um lado, essa babaquice nos obriga a ser forte. Nos obriga a usarmos também outras formas, outros meios. Nos obriga a pensar – é a prova de fogo! Nos obriga a pensar. Quem não tem nada em sua cabeça não faz nada⁵⁴⁹.

Luís Antonio pontua como a imprensa perdeu o interesse pelo teatro e indaga o que deveria ser feito para que isso mudasse. Em sua opinião, era necessário “fazer um teatro mais vivo e atuante”, pois “hoje o nosso teatro é um lixo”, “com raríssimas exceções todos os teatros estão entulhados”, do “nosso lixo teatral que existe”. O diretor e o grupo Pão & Circo apostavam num espetáculo e num “glossário” “pobres”⁵⁵⁰, feitos com poucos recursos e não se importando com as “boas maneiras” quanto ao modo de se expressarem.

Para ele, a “arte” é “expressão do puro, belo e do sagrado” e aquele que ainda continuar fazendo teatro é “bufão, palhaço, bobo da corte”, pois “ninguém + quer saber de teatro” como também não quer fazer teatro. Houve um momento em que “todo mundo queria fazer teatro”, as “universidades”, os “colégios”, “todos tinham seus grupos. Hoje não, é besteira”⁵⁵¹.

Além de todas essas questões, que afligiam o diretor, há no Caderno uma série de escritos que evidenciam a reestruturação da peça *O Casamento do pequeno burguês* para o palco do Teatro Ipanema. Parece-me que certos elementos da montagem foram revistos, portanto, ganharam maior atenção por parte de Luís Antonio, a começar pela “parte sonora/musical” do espetáculo, em que há uma sequência composta não só de músicas, mas de sons “coletivos”, que serviriam para marcar momentos de “ruptura”, de “quebra”, de “integração”, de “relação”. Sons e efeitos como “gritos”, “apitos” e “aplausos”, preenchendo, por exemplo, o “tempo entre” os “comprimentos” dos noivos e convidados que deveriam ser marcados por apitos, a fim de “envolver + o público” e deixar a

⁵⁴⁹ CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno de direção: *O casamento*, 1974/1975, op. cit.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

“transação + clara”. Nesse processo de “integração” com o público os aplausos serviram como “elo de ligação” entre personagens e público⁵⁵².

Em outro ponto, o diretor afirma ser necessário pensar o “espetáculo como exercício”, portanto, todos do grupo deveriam questionar sobre “qual é a função” de várias situações da peça, como a “briga dos noivos”, “por quê?”. O exercício servia para identificar os ajustes que ainda precisavam ser feitos na “luz” do espetáculo e no “final”, que estava “sem ritmo⁵⁵³”.

Luís Antonio busca solucionar algumas situações, mas sempre pensando na “transa c/ público”, pois a relação com o espectador parece ser o mais importante a ser atingido pelo grupo. Ele assinala que o “problema” do “ritmo continua”, que era preciso “resolver com artifícios”, por exemplo, o “estouro da champagne”, a qual deveria ser servida ao público “só na marcha”; além de trazer as “coristas + na frente”, mais próximo ao público, mas elas “não podem distrair a atenção do público” e, assim, o diretor insiste na relação palco/plateia, cobrando do grupo “falar + comunicar +” com o público. O diretor também dedica uma parte considerável de suas anotações para repensar a “iluminação” do espetáculo. Escreve que era preciso “reforçar” as cores “amarelo”, “vermelho” e “verde”, bem como “definir” melhor as “entradas e saídas da luz”, demarcando em quais momentos a luz deveria estar no palco, a fim de melhor “iluminar” alguns objetos do cenário ou uma parte do palco, como as escadas, além de definir os momentos em que ela deveria ser dirigida à plateia⁵⁵⁴.

Outro aspecto do texto que considero importante e interessante é o exercício que o diretor faz para pensar a reformulação do espetáculo para o novo tipo de palco. Luís Antonio traça um quadro com uma série de comparações entre o Teatro Opinião e o Teatro Ipanema, a começar pelo tipo de palco de cada um deles, o primeiro arena e o outro italiano.

No Opinião, o espetáculo tinha “uma forma” mais “envolvente”, com uma “comunicação” pautada pela “proximidade” e as “ações paralelas pesavam menos”, já no Ipanema era necessário “outro” espetáculo, com “outra forma equivalente”. Neste espaço a comunicação se daria pelo “distanciamento” e as “ações paralelas pesam mais”, pois, segundo o diretor, o “palco italiano” é um “quadro acusador”, em que “se vê o todo”⁵⁵⁵.

⁵⁵² CORRÊA, Luís Antônio Martinez. Caderno de direção: *O casamento*, 1974/1975, op. cit.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

No Opinião era um “antiteatro” e no Ipanema “teatro”; as “ações que vieram do Opinião” no novo palco “tomam outra dimensão”, então, toda “sujeira do espetáculo”, que “fazia parte dele”, que “dava p/ engolir”, não caberia mais. Portanto, para o diretor e o grupo, o “trabalho” a ser feito em relação ao palco do Teatro Ipanema era “demonstrar + o anarquismo do espetáculo dentro do novo espaço”⁵⁵⁶.

Luís Antonio mostra no texto como determinadas situações aconteciam e porque elas precisariam mudar, como a “abertura” e “entrada do público”, pois, no Opinião “qdo [quando] o público entrava já via tudo” e no Ipanema o “público vai entrando vai vendo”. Assim, o diretor pondera que o grupo deve “ocupar bem o espaço transformar o Ipanema no Teatro Municipal”. Por fim, Luís Antonio diz que o “palco” do Ipanema exigia “uma nova versão do casamento”, que deveria ser uma “versão didática”⁵⁵⁷. Então, indago: será que isso era um sinal de amadurecimento das ideias, das concepções teatrais do grupo e do diretor, como aconteceu com Brecht?

Pensando um pouco sobre a recepção do espetáculo nesse novo espaço, tomo o texto de Lima e Silva no *Jornal de Ipanema*, de janeiro de 1975. Já na capa temos uma colagem com várias imagens do espetáculo, veja a imagem 16. O autor afirma que “o porão do teatro Oficina inspirou o surgimento” do Pão & Circo, “um dos mais fortes e audaciosos grupos que o teatro brasileiro já teve”, que os integrantes são “ciganos que praticam a mágica do teatro com coragem e alegria”⁵⁵⁸.

Para o autor, “o resultado é um espetáculo de força vulcânica onde tudo acontece quando caem as máscaras que tentavam disfarçar a verdadeira face do Pequeno Burguês” e isso os atores alcançam por meio do “banquete de mendigos”. Lima e Silva destaca os vários papéis/funções desempenhadas por Luís Antonio Martínez Corrêa, como “diretor, ator e tradutor/adaptador de *O casamento do pequeno burguês*”⁵⁵⁹. O autor da crítica finaliza apontando para possíveis trabalhos futuros, frisando algumas características marcantes do espetáculo em cartaz,

Depois de excelente temporada no Teatro Opinião, “O casamento do pequeno burguês” chega até Ipanema City e em seu principal teatro: O Ipanema Theatre. O espetáculo em curtíssima temporada é uma mostra do próximo trabalho do grupo “Pão & Circo”, que no próximo mês começa a ensaiar outra peça de Brecht / Kurt Weill “Os setes pecados capitais do pequeno burguês”, que contará com a versão musical e

⁵⁵⁶ CORRÊA, Luís Antônio Martínez. Caderno de direção: *O casamento*, 1974/1975, op. cit.

⁵⁵⁷ Ibidem.

⁵⁵⁸ LIMA E SILVA. O casamento em Ipanema. *Jornal de Ipanema*, IX, n. 108, Rio de Janeiro, janeiro de 1975. CEDOC/Funarte – Arquivo MC.

⁵⁵⁹ Ibidem.

outras composições especiais de Chico Buarque de Holanda. E se alguém perguntar se hoje tem marmelada, pode crer: tem sim, senhor! É tempo de circo, pantomina, pão, vinho, demônios, murmúrios, gritos, sussurros, anjos, delírios, bacalhau, porres e taras. É o Triunfo da vida e o Triunfo da morte no verão violento do Teatro Ipanema⁵⁶⁰.

Embora não se saiba o motivo, o fato é que o grupo não deu continuidade ao projeto de encenar mais uma peça de Brecht, escolhendo outro texto e um novo dramaturgo: *Titus Andronicus* de William Shakespeare, uma peça tão desconhecida em nossos palcos quanto *O Casamento*. Esse é o tema da próxima Cena.



Imagem 16: Capa do *Jornal de Ipanema*. Arquivo MC.

⁵⁶⁰ LIMA E SILVA. O casamento em Ipanema. *Jornal de Ipanema*, op. cit.

Cabe destacar que, na temporada no Teatro Ipanema, o ator Wilson Grey precisou se afastar e foi substituído por Carlos Gregório, que buscou desempenhar o papel do noivo próximo à interpretação de Grey.

[...] foi uma delícia de fazer, eu fiz exatamente ele em cena, eu optei por fazer ele em cena, do jeito, a voz, o jeito de falar dele, eu copiei tudo, Wilson era uma coisa completamente diferente do que faria, mas eu achei aquilo interessante e copiei tudo em homenagem ao ator, por quem nós tínhamos muita admiração⁵⁶¹.

Em nossa entrevista, Carlos Gregório relembra a sua relação com o grupo e o elenco do espetáculo, composto por pessoas com diferentes experiências artísticas, dizendo que isso não impactava as relações, pois a “convivência era ótima”, “não tinha problema nenhum, não tinha clima nenhum, era tudo gostoso”. O ator destaca a leitura singular que Luís Antonio e o grupo fizeram da obra de Brecht,

[...] uma outra leitura, vinha de grupo de jovens, com um frescor muito grande e com uma abordagem, né?! A peça se prestava a isso, uma abordagem assim muito irônica, muito humor, muito de acordo com aquele grupo de pessoas que tavam ali, que viam, como muitos, como a Analu Prestes, que vinha do Naum Alves de Sousa, do grupo Pó de Minoga, então, um pessoal assim, muito jovem, muito inquieto com esse senso de humor e tal, e ele [Luís Antonio] aproveita tudo isso no *Casamento do pequeno burguês* e é uma delícia de espetáculo. Era engraçado, era politicamente coerente, trouxe de volta a Marieta Severo, que tava há anos sem interpretar e que deu uma reciclada como atriz nesse momento e uma atriz do Zé Celso, né?! Tinha feito o Chico Buarque, *Roda-viva*.

Carlos Gregório também reafirma o sucesso que o espetáculo fez no Rio de Janeiro, “eu lembro que foi muito bem de público, muito bem compreendido, tinha a ver com coisa assim carioca, tinha um humor muito assim, então, e realmente eu acho que o Luís, a partir daí ele faz do Rio mais a base dele do que São Paulo, né?!”⁵⁶². Interessante essa percepção de como o diretor e o espetáculo se encaixam bem no “espírito” carioca, na cena teatral carioca, porque realmente Luís Antonio passa a se dedicar mais a sua atuação no Rio de Janeiro.

O *Jornal do Brasil*, numa nota do dia 2 de março de 1975, anunciava o encerramento da “vitoriosa carreira” do espetáculo em cartaz no Ipanema, que segundo a publicação foi “um dos mais interessantes e polêmicos lançamentos da temporada passada, que revelou ao público carioca o irreverente e inventivo talento do diretor Luís

⁵⁶¹ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁵⁶² Ibidem.

Antônio Martinez Corrêa e do seu grupo Pão & Circo”. Por fim, a nota destaca que a “despedida” da montagem “será dedicada a atriz Norma Bengell”⁵⁶³.

O encerramento das apresentações do *Casamento* fica marcado por essa expectativa em relação aos novos trabalhos do grupo e do diretor, de tal forma que, poucos dias depois, uma nota no *Jornal do Brasil* anunciou o projeto “Shakespeare no Ipanema”, enfatizando que os “futuros” trabalhos de Luís Antonio, responsável pela direção, tradução e adaptação do texto deveriam “ser acompanhados com o maior interesse”⁵⁶⁴.

A história, o casamento de Luís Antonio Martinez Corrêa com o dramaturgo Bertolt Brecht, não se encerrava com o fim da temporada de *O casamento do pequeno burguês*, toda a admiração que o diretor tinha pelo alemão se transfigurou e perpassou em seus demais trabalhos, em suas distintas atuações, mesmo quando não se tratava de textos do próprio Brecht, seja com peças “profissionais” ou com espetáculos realizados nos espaços de ensino.

Quando iniciei minha pesquisa sobre o teatrólogo, sabia da influência e do domínio que tinha sobre Bertolt Brecht, mas não podia imaginar o quanto isso era imenso e profundo. Saio desse casamento com Luís Antonio e Brecht como a Marieta Severo ponderou, com uma “paixão” ainda mais imensa pelo Brecht e por todo o seu denso universo criativo.

Obrigada Luís por me fazer lembrar, como diria Brecht, que “Nos tempos de escuridão / Também há de se cantar? / Também há de se cantar: / Os tempos de escuridão”⁵⁶⁵.

⁵⁶³ “Casamento” sai em noite de Norma. *Jornal do Brasil*, LXXXIV, n. 324, Rio de Janeiro, 2 de março de 1975.

⁵⁶⁴ Shakespeare no Ipanema. *Jornal do Brasil*, LXXXIV, n. 325, 9 de março de 1975.

⁵⁶⁵ BRECHT, Bertolt. *Poesia*. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 359.

CENA III

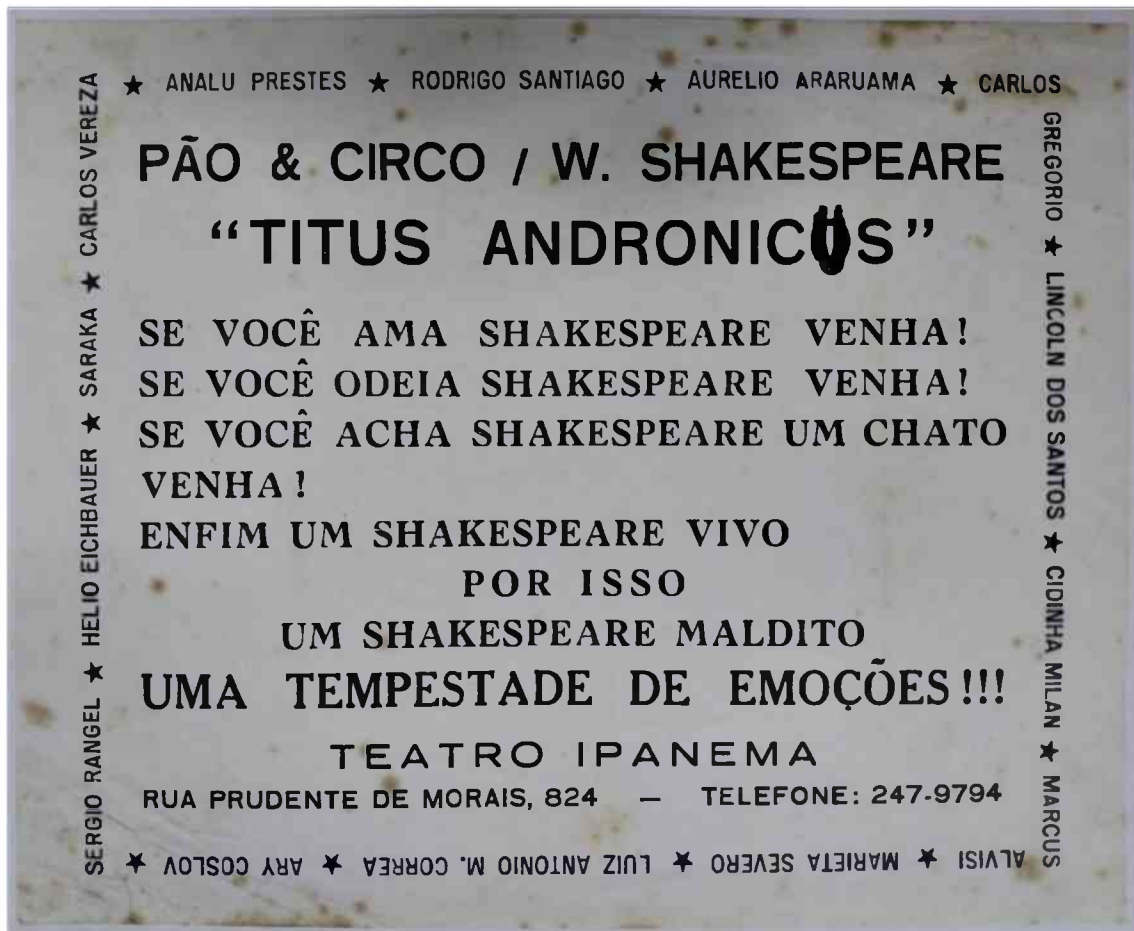


Imagem 17: Material de divulgação da peça – *Titus Andronicus* (1975). Arquivo MC.

- Não queremos apresentar uma coisa feita, um espetáculo acabado. *Titus* transcende a um espetáculo, é mais do que isso e quando estreamos no meio de um trabalho fecundo, quase explosivo – e que irá explodir e se construir em ebulição, no palco, para todo mundo. [...] Chegamos a um momento de tal marasmo dentro do nosso teatro que um grupo como o nosso, que briga pelo teatro, é considerado de vanguarda. A gente não quer ser porta-estandarte de nada. Nosso objetivo não é esse, é muito maior. Queremos um teatro presente, que fale do agora. Mesmo que para isso sejamos obrigados a passar pelo ridículo. Procuramos não nos integrar a um teatro que já está podre. E brigamos por um teatro vivo em todas as frentes, inclusive na profissional. (PÃO & CIRCO. *O Globo*, 1975.)

“UM SHAKESPEARE MALDITO”: *TITUS ANDRONICUS*

TITUS ANDRONICUS: A PRIMEIRA TRAGÉDIA DE WILLIAM SHAKESPEARE

Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo Pão & Circo ficaram em evidência com o grande sucesso de *O casamento do pequeno burguês*, de Bertold Brecht. A montagem esteve em cena de 1972 a 1975, com temporadas nos palcos do Teatro Oficina, do Teatro Brasileiro de Comédia e de outros palcos, brasileiros e europeus, até se tornar a sensação da temporada carioca do verão de 1974/1975, nos Teatros Opinião e Ipanema.

Como mencionado na Cena II, ao encerrar a temporada de *O casamento*, no Teatro Ipanema, a próxima encenação do grupo era aguardada com enorme expectativa pelo público e pela crítica. Luís Antonio Martinez Corrêa escolheu a dramaturgia de um antigo conhecido, William Shakespeare, na peça *Titus Andronicus* que, tal como em Brecht, se trata de um texto de juventude do autor inglês, pouco conhecido no Brasil⁸⁵³.

Do trabalho anterior vem a escolha do espaço em que seria encenado o novo espetáculo do grupo, o Teatro Ipanema, e boa parte do elenco, com muitos atores e atrizes profissionais. Na borda do cartaz de divulgação, que abre a cena, tem-se os nomes dos artistas que atuaram no palco e nos bastidores de *Titus*: Analu Prestes, Rodrigo Santiago, Aurélio Araruama (Michiles), Carlos Gregório, Lincoln dos Santos, Cidinha Milan, Marcus Alvisi, Marieta Severo, Luís Antonio Martinez Corrêa, Sergio Rangel, Carlos Vereza, Saraka e Helio Eichbauer.

O cartaz de divulgação, confeccionado em preto e branco, convidava todos os apreciadores da obra, de um dos maiores dramaturgos mundiais, para conhecer a versão de *Titus Andronicus* do Pão & Circo. No material encontrado no acervo do diretor, há uma correção feita à mão na grafia do nome da peça. O grupo prometia ao/à espectador/a que “ama”, “odeia” e considera “chato” o dramaturgo, um espetáculo com um Shakespeare “vivo” e “maldito”, em “uma tempestade de emoções”.

Por qual motivo Luís Antonio e o grupo desistiram de continuar investigando a obra de Brecht? Como se deu a escolha de um novo texto e dramaturgo? *Titus Andronicus* foi uma escolha do grupo ou da direção? Quais as motivações e objetivos que levaram a

⁸⁵³ *Titus Andronicus* é um texto da obra shakespeariana pouco conhecido e explorado no teatro em geral. A peça ganhou duas adaptações cinematográficas, uma produzida pela BBC, em 1985, e a outra, uma versão americana de 1999, com Anthony Hopkins interpretando Titus. No Brasil, até a montagem de Luís Antonio Martinez Corrêa e o grupo Pão & Circo, nossos palcos e espectadores não conheciam a peça, talvez essa montagem tenha sido a sua única experiência no chamado “teatro comercial”. Entretanto, desde setembro de 2019, estava em cartaz nos palcos paulistas, *Insônia – Titus Macbeth*, espetáculo do diretor André Guerreiro Lopes. A montagem coloca em cena as duas tramas, que transcorrem paralelamente até se entrecruzarem. Interessante o fato de que Titus é interpretado pela atriz Helena Ignez. Com a pandemia, o espetáculo fez temporadas on-line. Vale a pena conferir!

encenar um texto pouco conhecido do público brasileiro? Quais os caminhos trilhados pela direção e pelo grupo na realização da montagem? Qual era a proposta? Ela se concretizou em cena? Como eram as relações no grupo antes, durante e depois dessa montagem e, principalmente, entre os dois fundadores, Luís Antonio Martinez Corrêa e Analu Prestes?

Procuro escrever esta Cena tentando trazer às palavras o entusiasmo de Luís Antonio ao propor a encenação de Shakespeare em *Titus Andronicus*. Ele apostava cada vez mais num trabalho coletivo, com uma linguagem experimental, que infelizmente não atingiu positivamente o público, levando ao estremecimento das relações internas do grupo, como se verá nas próximas páginas. Assim, importante dizer que busco analisar como foi elaborar um espetáculo em menos de dois meses e como o público e a crítica o receberam. Entre os críticos, estava Barbara Heliadora, uma das grandes estudiosas da obra shakespeariana, que também traduziu a peça para o público brasileiro⁸⁵⁴.

Para tanto, utilizo os cadernos de Luís Antonio; as entrevistas do diretor aos jornais da época; as entrevistas que me concederam; os escritos dos integrantes do grupo realizados logo após a montagem; as críticas teatrais, entre outros documentos. Constato que há poucos registros de *Titus Andronicus* no acervo de Luís Antonio, em comparação às outras encenações do grupo, talvez, pela curta temporada que a peça ficou em cartaz. Para o aprofundamento dos estudos dessa obra, faço uso da tradução de Barbara Heliadora, em cotejo com duas outras versões em inglês⁸⁵⁵.

Foi bastante desafiador encontrar uma metodologia que me permitisse compreender a complexidade do processo de montagem do referido texto. Sempre me questionava: como ler e entender o processo criativo da direção e do grupo? Como lidar com os vestígios sobre esse fazer teatral? Essa não é uma tarefa fácil para um “tecelão dos tempos”, como escreve o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

A historiografia exige o exercitar da imaginação, da capacidade de estabelecer conexões entre os estilhaços do passado, de preencher as lacunas entre os eventos, necessita do exercício da capacidade de ficcionalizar, de intuir articulações naquilo que só nos chega em

⁸⁵⁴ WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003. Além desta tradução, há a de Beatriz Viegas-Faria, publicada pela L&PM Pocket, em 2009, edição já esgotada, e a de Carlos Alberto Nunes, de 2017, pela Editora Peixoto. Ressalta-se que nas bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia existe apenas um exemplar do primeiro volume da obra, que foi originalmente publicada em dois tomos em inglês, portanto, não temos a obra completa, em português, no acervo da instituição.

⁸⁵⁵ SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Eugene M. Waith (ed.). The Oxford Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, 1984; SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. In. EVANS, G. Blakemore (ed.). *The Riverside Shakespeare*, v. II. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1019-1054.

pedaços. O trabalho historiográfico exige, sobretudo, a destreza de narrativa, a capacidade de contar uma boa história, exige o desenvolvimento da capacidade de enredar eventos, de elaborar boas tramas. O historiador, assim como as rendeiras, deve saber conectar os fios, amarrar os nós, respeitando os vazios e silêncios que também constituem o desenho do passado, o entramado dos tempos⁸⁵⁶.

O desafio desta pesquisa de doutorado é saber “colar” esses “estilhaços do passado”, retirando a poeira do tempo desses “cacos” e “fragmentos” cobertos por algumas camadas de temporalidade. Deparo-me com escritos e objetos que remontam à produção do espetáculo há mais de 45 anos; são considerações tecidas após o término do trabalho e depois da morte do teatrólogo, além das entrevistas a mim concedidas durante a pesquisa. Então, há uma diversidade de olhares sobre um acontecimento histórico/cultural, os quais são marcados pelo momento em que foram feitos, o que demanda “ser um exímio costureiro dos retalhos de tempos que tem em suas mãos, tem que ser um experimentado ventríloquo para tentar falar por aqueles que as vozes já se calaram”⁸⁵⁷.

Durval Muniz adverte que, “como todo trabalho artesanal, o ofício do historiador exige atenção para o detalhe, o debruçar-se sobre o material singular e raro que se tem à frente”⁸⁵⁸. Em meu caso, os materiais pedem que eu observe suas singularidades a partir do seu próprio lugar de constituição, o teatro. Desse modo, foi e é fundamental manter estreito diálogo com o campo das artes cênicas, procurando pensar e compreender a partir desse lugar, atenta aos detalhes, pois, como destaca Cecília Almeida Salles, “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”⁸⁵⁹.

Nesse diálogo com o teatro, encontrei a possibilidade de analisar o espetáculo por meio da “genética teatral”, procurando “descobrir as etapas de trabalho” de Luís Antonio e do grupo. Segundo os autores de “Por uma genética teatral: premissa e desafios”, “a pobreza e a modéstia das produções não faz desaparecer essa dimensão da gênese”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*, op. cit., p. 33.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁸⁵⁹ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998, p. 25. A autora se destaca por seus importantes trabalhos sobre crítica genética e genética teatral. Vale conferir também SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

⁸⁶⁰ 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. 388.

Por mais que *Titus* tenha sido uma montagem com poucos recursos, que tanto seu processo de criação como a duração de temporada tenham sido curtos, existem vários vestígios e fragmentos que mostram essa gênese, considerando os inúmeros materiais que podem ser utilizados, como os que são mencionados no referido estudo,

Então os pesquisadores coletaram e inscreveram nos arquivos genéticos, inclusive os escritos datilografados e os esquemas de implantação, certo número de documentos jurídicos e financeiros. Além do lugar (escolhido, imposto, negociado, de todo modo determinante), esses documentos 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 eventuais⁸⁶¹.

Grésillon, Mervant-Roux e Burdor, ao proporem “novas explorações” com a genética teatral, trazem outra compreensão das funções do processo criativo, por exemplo: “como se manifesta a acuidade artística pela qual um espetáculo encontra sua forma?” Por ser um estudo sobre um grupo teatral, é importante pensar se as atividades eram distribuídas e desenvolvidas entre “aqueles que assinam suas intervenções e cujos nomes estão no programa e que permanecem anônimos? Como se dividem as responsabilidades?”⁸⁶²

Muitos pesquisadores chamam a atenção para a importância de um “estudo genético”, de se pensar “o conjunto das encenações” sobre uma determinada obra. Para eles, é fundamental que isso também seja feito em relação ao trabalho do diretor e ao conjunto de espetáculos que ele realizou. De certa maneira, esse é o objetivo da presente tese: analisar os espetáculos dirigidos por Luís Antonio Martinez Corrêa, quando esteve à frente do grupo Pão & Circo, entendendo ser fundamental a compreensão dos sentidos que os textos dessas montagens adquirem a partir da perspectiva genética de pensar a obra de um diretor,

[...] 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 diretor; a peça vem responder à busca de um elemento cristalizador, 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 existente⁸⁶³.

⁸⁶¹ GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 388.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 389.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 391.

Então, pergunto: Qual o “projeto” de teatro que Luís Antonio queria “fabricar”? Que “elemento cristalizador” o diretor buscava ao escolher encenar *Titus Andronicus*? Haveria em *Titus* a continuidade da concepção cênica apresentada no espetáculo anterior do grupo e/ou um aprofundamento dessa concepção? Sobre as últimas temporadas de *O casamento do pequeno burguês*, no Rio de Janeiro, muito se falou da falta de definição do desfecho do espetáculo. Haveria, na montagem de Shakespeare, um aprofundamento da indefinição como conceito estético?

Outra experiência que ajudou a (re)pensar esta Cena foi a realização do curso livre (*on-line*), “Oficina de direção teatral: noções básicas”, ministrado pelo professor e diretor teatral, Antonio Gilberto, em agosto/setembro de 2020, pela CAL. Além de investigarmos os diferentes signos teatrais que o diretor mobiliza e utiliza para criar seus espetáculos, desenvolvemos uma proposta de montagem, tendo como referência *Yerma* (1934), de Federico Garcia Lorca.

Cada integrante do curso criou uma concepção cênica para a peça e exercitou-se na função de “coordenador da cena”⁸⁶⁴ e de “diretor”. Foi bastante desafiador para uma historiadora, mas me ajudou a compreender melhor certos aspectos da poética, da criação teatral e de como eles são mobilizados em cena para serem lidos e percebidos pelo público. Escolhas do diretor teatral, que toma determinada decisão ao criar a sua proposta de montagem, ao fazer a sua leitura do texto. Percebi que os “coordenadores de cena” têm à sua disposição algumas “técnicas” para realizarem a leitura do texto, identificarem os momentos e as variações de intensidade, e ajustarem a dramaticidade da trama, tornando essa leitura bastante diferente da de um leitor “comum”. Isso também ocorre em relação aos personagens, que podem ser registrados em fichas que analisam desde os “aspectos físicos” até os “aspectos psicológicos” de cada personagem que integra a peça.

Essas questões me instigaram a pensar como se deram a leitura pormenorizada e a análise dos personagens de *Titus*. No referido curso, discutimos a importância do trabalho de mesa, “etapa obrigatória para toda equipe de criação envolvida na montagem”, como destaca Walter Lima Torre Neto ao analisar o “perfil do moderno diretor”. O procedimento consiste na

[...] leitura da totalidade do texto dramático por todo o conjunto de atores e agentes criativos, estima-se melhor compartilhar os princípios

⁸⁶⁴ Utilizo esse termo por abranger os diferentes agentes, que exercem essa função. Segundo Walter Lima Torres Neto, existe “quatro modelos de ideias de coordenadores da cena observados no teatro brasileiro: o ensaiador dramático, o diretor teatral, o encenador e o performer”. TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit., p. 19.

que norteiam a própria encenação e o jogo dos atores, assim como a criação dos demais componentes da cena. Para melhor conhecimento de toda a narrativa, independentemente das partes do diálogo em que devem intervir, os atores são convocados a experimentar diversos papéis antes de se aprofundarem na atuação do papel que lhes é confiado. Coloca-se em marcha a ideia de que há uma organicidade na operação de processar a transposição do texto à cena. Para tanto, faz-se necessária uma verticalização no estudo do texto, no entendimento das suas partes em detrimento do todo. Tanto a escrita dramática (texto) quanto a escrita cênica (a encenação) é submetida a um questionamento de ordem estética, moral, ética... que deve se manifestar em termo de linguagem teatral⁸⁶⁵.

Assim como Torres Neto, o professor Ricardo Kosovski ressalta que o trabalho de mesa é indispensável para a afirmação do “encenador como organizador principal e mentor da escrita cênica”. Esse procedimento é, portanto, imprescindível nas montagens que “se baseiam em dramaturgias previamente escritas”⁸⁶⁶, como era nas produções de Luís Antonio.

Nota-se que a leitura/trabalho de mesa é um exercício fundamental para a criação cênica, podendo ser visto como uma “etapa de preparação da cena”,

[...] é um recurso anterior à sala de ensaios onde trocas se estabelecem, de modo a provocar estímulos que subsidiarão a *mise-en-scène*. Funciona como lugar de apontamentos, criador de potencialidades estéticas. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaços de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaio propriamente dita, serão amparadas por essa etapa pré-encenatória⁸⁶⁷.

“A leitura de mesa” foi uma prática constante no trabalho de direção de Luís Antonio Martinez Corrêa. Para ele, era de suma importância o estudo acurado da obra, do dramaturgo, dos personagens, a análise das questões políticas, culturais, estéticas e sociais, sob as quais se produzia a peça, bem como que essas informações fossem partilhadas por todos os integrantes. Desse modo, o trabalho de mesa sempre teve um papel relevante no processo de montagem dos espetáculos desse encenador. Nos cadernos de direção de Luís Antonio, referentes à montagem de Shakespeare, há evidências, pistas do que foi pesquisado, do que foi discutido durante o trabalho de mesa; os “experimentos” trazidos pelo diretor, os caminhos que ele propunha, questões que apresentarei à frente, ao focalizar esses materiais.

⁸⁶⁵ TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit., p. 36-37.

⁸⁶⁶ KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, n. 1, p. 62, 2009.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, p. 62.

Para expandirmos a compreensão desta montagem de *Titus Andronicus*, algumas informações sobre o texto são importantes, a saber, que a peça foi a primeira tragédia escrita por William Shakespeare e que, segundo Barbara Heliodora, na introdução da publicação brasileira, há muitas controvérsias, pois, “a data exata da composição de *Titus Andronicus* ninguém sabe” e por muito tempo se questionou a “autenticidade” da obra⁸⁶⁸.

A crítica menciona obras que poderiam conter a “história” da família Andronicus, uma vez que há certa dificuldade em apontar as referências utilizadas pelo dramaturgo inglês: “quanto às fontes usadas por Shakespeare para sua primeira tragédia, o problema é ainda maior”⁸⁶⁹. De acordo com Heliodora, ainda não é “possível identificar qualquer base histórica para a trama”, contudo, há características que são inquestionáveis,

Que a tragédia data do início da carreira de Shakespeare não há, no entanto, a menor dúvida: em seus primeiros anos no teatro londrino William Shakespeare parece ter considerado crucial aprender seu ofício de dramaturgo, seu talento, exigindo que ele procurasse dominar todos os gêneros: nessa fase inicial ele escreve comédia romana (*A comédia dos erros*), comédia romântica (*Os dois cavalheiros de Verona*), possivelmente comédia intelectualizada (*Trabalhos de amor perdidos*), peças históricas (*1, 2 e 3 Henrique VI e Ricardo III*) e uma tragédia, justamente *Titus Andronicus*. Nesta tragédia, Shakespeare se apresenta claramente como aprendiz de Sêneca, pois é nela que ele mais se aproxima da violência quase *grand-guignol* do autor romano, principalmente quando, como em *Tiestes*, é oferecido um banquete no qual o principal conviva é levado a comer a carne de seus próprios filhos⁸⁷⁰.

Essa aproximação entre Shakespeare e Sêneca, pela intensidade da violência de um *grand-guignol*⁸⁷¹, servirá de inspiração para o diretor brasileiro, tornando-a um conceito estético para a montagem. Em *Titus Andronicus* sobressaem a violência, as disputas de poder, a vingança e os crimes bárbaros, típicos do “gênero teatral” francês e tanto a crítica como os participantes do espetáculo dizem que Luís Antonio elaborou sua cena shakespeariana embasando-se e explorando a estética do *grand-guignol*.

Heliodora destaca que *Titus* foi vista como uma peça inferior em relação às outras tragédias shakespearianas de grande sucesso e que sempre suas “falhas” são enfatizadas. Isso mudou com a “histórica montagem” de Peter Brook, em 1955, que estimulou o

⁸⁶⁸ HELIODORA, Barbara. Introdução. In. WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 5.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁷¹ *Guignol* era um personagem de fantoche do teatro francês, que apresentava um comportamento satírico violento. Depois, o nome foi utilizado para um teatro inaugurado no final do século XIX, em Paris, cujos espetáculos eram marcados pela violência, pelo horror, pelo “macabro” e por crimes chocantes que fizeram muito sucesso, a tal ponto que se tornou um gênero teatral, influenciando o teatro mundial e o cinema dos anos 1920/1930.

surgimento de novos olhares para o texto e, “finalmente reconhecido o seu valor”, abriu-se o caminho para diversas montagens mundo afora⁸⁷².

Na introdução da edição americana, o editor Eugene M. Waith diz que tanto o reconhecimento de *Titus* como sua relação com a obra do dramaturgo aconteceram de fato no século XX, “recognition of its merits and of its close ties with other works by Shakespeare was slow to come. It has been more characteristic of the twentieth than of preceding centuries”⁸⁷³.

A introdução de Heliodora, para a tradução brasileira do texto, termina enfatizando que *Titus* pode ser lido, “em vários aspectos”, como um “rascunho de grandes obras subsequentes”⁸⁷⁴, em que foram aprofundadas certas situações e personalidades, as quais podem ser vistas como embrionárias nessa primeira tragédia de Shakespeare. Em *Por que ler Shakespeare*, ao falar de *Titus Andronicus*, a pesquisadora e tradutora também destaca essas questões,

Ainda imaturo, como indivíduo e como artista, Shakespeare sabe ressaltar a violência, mas não dar maior densidade ao próprio protagonista; falta o “desperdício trágico” no sofrimento e morte de Titus, que se orgulha de haver perdido 21 filhos na guerra e ainda mata um por contrariá-lo, mesmo com razão. Uma leitura cuidadosa, contudo, revela Titus como a semente de Lear e Coriolano; o autor ainda não sabe fazer seu protagonista refletir e evoluir, e Titus só age contra Saturninus e Tamora por vingança pessoal, sem refletir sobre o erro de seu voto para a eleição do imperador. Todavia, mesmo que de modo precário, Shakespeare já inclui o problema do bom e do mau governo e, mesmo com falhas, *Titus Andronicus* é um primeiro rascunho das maiores tragédias, além de deixar claro seu talento teatral⁸⁷⁵.

Como mencionado, *Titus* não é uma obra muito conhecida e publicada, como outras de Shakespeare, assim, meu primeiro contato com ela foi por meio de Luís Antonio e seus cadernos de direção sobre o processo de montagem do espetáculo. Estudando suas anotações e registros, fiquei intrigada sobre a trama e seus detalhes. Apesar de Luís Antonio ter traduzido *Titus* e criado a adaptação, não encontrei no Arquivo Martinez Corrêa nem o texto nem um roteiro da peça, portanto, na sinopse que apresentarei em seguida, mostro a estrutura do texto teatral, os personagens e as ações, sem os apontamentos do diretor brasileiro.

⁸⁷² HELIODORA, Barbara. Introdução. In. WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 8.

⁸⁷³ WAITH, Eugene M. Introduction. In. SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 1.

⁸⁷⁴ HELIODORA, Barbara. Introdução. In. WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 8.

⁸⁷⁵ HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008, p. 40-41.

Titus Andronicus é escrita/estruturada em cinco atos. A trama se passa em “Roma e o campo circundante”. Seus personagens são: os filhos do “finado” imperador, Saturninus e Bassianus, que disputam o poder e o trono romano; Titus Andronicus, “nobre romano, general contra os godos”, que retornava a Roma depois de vencer diversas batalhas; Marcus Andronicus, “tribuno do povo, irmão de Titus”; Lucius, Quintus, Martius e Mutius, filhos de Titus; o Jovem Lucius, “um menino, filho de Lucius” e neto de Titus; Publius, “filho de Marcus Andronicus”; Sempronius, Caius e Valentine, “parentes de Titus”; Aemilius, que é “um nobre romano”; Alarbus, Demetrius e Chiron são os filhos de Tamora; Aaron é “um mouro, amado por Tamora”; um Mensageiro e um Cômico; Tamora, a “rainha dos godos”; e Lavínia, “filha de Titus Andronicus”. Há também “uma ama e uma criança negra”, “parentes de Titus, senadores, Tribunos, oficiais, soldados e servos”. Luís Antonio tenha delegado aos atores e atrizes o desempenho de vários papéis ao longo do espetáculo uma vez que a peça tem um grande número de personagens.

O Ato I começa com Saturninus e Bassianus, acompanhados de seus apoiadores, apresentando aos Tribunos e Senadores os motivos de cada para a sucessão do trono de Roma. O tribuno Marcus Andronicus avisa aos irmãos que o povo escolheu Titus para ocupar o trono, em respeito às suas contribuições e serviços prestados a Roma, e que ele havia sido comunicado para retornar com as glórias conquistadas em batalhas, em nome do império. Marcus também pede aos irmãos que se comportem de forma pacífica e que dispensem as armas e os seguidores e ambos concordam. Nesse momento, Titus é recebido com todas as honrarias. Ele traz os corpos dos filhos que perdeu nas batalhas, acompanhado dos outros filhos e da rainha dos godos, Tamora, com os filhos e o amante.

Titus presta as últimas homenagens aos filhos mortos, quando Lucius diz ao pai que eles devem fazer um sacrifício. Titus escolhe o filho primogênito de Tamora, que lhe suplica, aos prantos, tentando convencê-lo a não fazer isso, mas a mãe e os outros dois filhos veem Alarbus ser morto e queimado. Prossegue o ritual de enterro. Lavínia chega e saúda o retorno do pai e dos irmãos e Marcus Andronicus, com os tribunos e os irmãos Bassianus e Saturninus, também retornam à cena. Marcus confere honras aos sobrinhos e ao irmão e comunica a Titus que o povo o escolheu para concorrer ao trono. O General lhe agradece, dizendo que, depois de quarenta anos servindo Roma, gostaria apenas de ter um “bastão honroso pra velhice” e não um “cetro pra reinar”, então, pede ao povo e aos tribunos que deem um voto de confiança e coroem o filho mais velho do imperador Saturninus e, em retribuição, tornem Lavínia a sua rainha. Titus e Lavínia aceitam, no

entanto, Bassianus disputa o trono e a moça, dizendo que a dama era sua, para surpresa de Saturninus e Titus, e que irá sustentar o seu direito. Assim, Bassianus rapta Lavinia com a ajuda dos filhos de Titus que, assim como Saturninus, fica furioso a ponto de matar um filho, que o conteve no caminho. Informado, Titus renega os filhos por tamanha desonra. Saturninus, inconformado com a traição do irmão e da família Andronicus, resolve pedir a Tamora que se case com ele e seja a sua rainha, ela aceita prontamente, pois, seria o melhor jeito de começar a sua vingança.

Há um embate entre os membros da família Andronicus, pois Titus matou o filho Mutius injustamente e não queria permitir que ele fosse enterrado na tumba da família, contudo, acaba sendo vencido pelo irmão e pelos filhos. Em dado momento, todos se encontram novamente e os irmãos Saturninus, agora imperador de Roma, e Bassianus trocam acusações. Tamora, observando a situação, começa a traçar seus planos de vingança, então, ela aconselha e convence o Imperador de que deve perdoar todos, pois assim, ele teria oportunidades melhores para se vingar. Ela propõe que Titus, Lavinia, Bassianus e a família Andronicus peçam perdão ao Imperador, como mais uma maneira de selar o acordo de paz entre todos. Titus convida Saturninus para uma caçada e este aceita.

Um diferencial dos textos em inglês, tanto da série “The Oxford Shakespeare”, quanto da “The Riverside Shakespeare”, é que além das didascálicas (rubricas), eles também apresentam notas com a conceituação de vários termos, referências, fatos que aparecem ao longo da trama, que nos permitem compreender e visualizar melhor o contexto em que se dá a ação. Explicam, por exemplo, que a tumba da família Andronicus⁸⁷⁶, provavelmente, era uma grande propriedade, mas em cena ela estava representada em uma das paredes do cenário, e quem eram os tribunos e os senadores.

O Ato II começa com Aaron pensando em Tamora, que passou a ocupar a mais alta posição de Roma, e dizendo que o amante se encontrava à disposição para servi-la quando quisesse. Nesse momento, ele ouve os filhos da amada, Chiron e Demetrius, discutirem e trocarem ofensas, promessas de morte e outros feitos, sendo o alvo da discórdia a disputa pelo amor impossível de Lavinia. Aaron tenta acalmar os ânimos dos rapazes e lhes aconselha a pararem de brigar, pois havia uma maneira dos dois desfrutarem daquilo que desejavam: em vez de uma disputa pública, que poderia custar a vida dos dois e a posição da mãe, eles deveriam aproveitar a caçada na floresta para atacá-

⁸⁷⁶ SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. The Oxford Shakespeare, op. cit., p. 83.

la secretamente. Ambos concordam porque, para os irmãos, interessava saciar seus desejos independentemente do que tivessem que fazer para conseguir isso.

Em outra cena, entram alegremente Titus, os filhos e Marcus prontos para a caçada e todos partem para a floresta. Aaron novamente está arquitetando maldades, quando chega Tamora, que lhe questiona o motivo de estar triste, afinal, era o dia da dupla caçada e eles deveriam aproveitar a oportunidade para ficarem juntos. Aaron diz que em seus pensamentos só havia vingança e sangue e aquele era o último dia de Bassianus, o dia em que os filhos da rainha saciariam seus desejos com Lavínia, diz: “Hoje é o dia do fim de Bassianus; / A sua Filomena perde hoje a língua, / Teus filhos pilharão sua castidade”⁸⁷⁷. Então, Aaron coloca uma carta nas mãos de Tamora, para que ela entregue ao rei, e se retira para buscar os filhos da rainha, dando seguimento aos planos. Nisso, Lavínia e Bassianus se aproximam e encontram Tamora. Bassianus questiona por que a rainha está sozinha na floresta, sem a guarda real, e faz várias insinuações. Os três trocam acusações. Ele diz que contará ao irmão/rei tudo que sabe sobre a conduta da rainha, entretanto, chegam seus filhos e ela inventa uma história, dizendo que Bassianus e Lavínia a teriam levado para aquele local isolado e que pretendiam amarrá-la numa árvore, para deixá-la morrer. Tamora clama por vingança e é atendida por Demetrius, que apunhala Bassianus e joga seu corpo num buraco; já sua amada, mesmo clamando para que também seja morta, é levada por Demetrius e Chiron.

Dando continuidade ao plano de exterminar toda a família Andronicus, Aaron atrai os filhos de Titus, Quintus e Martius, para o local onde está o corpo de Bassianus, a fim de culpá-los pelo assassinato do irmão do rei. Martius cai no buraco encoberto por galhos e descobre o corpo de Bassianus, então, pede ajuda ao irmão e a Aaron, porém, este tinha ido embora para buscar o rei. Quintus tenta puxar o irmão e acaba caindo no buraco, em seguida, chega o Rei e Aaron. Saturninus pergunta quem está ali e eles respondem que são os filhos de Titus, que chegaram em má hora, pois encontraram o irmão do imperador morto. Entram em cena Tamora, Andronicus e Lucius; a rainha pergunta pelo rei e por seu irmão; Saturninus relata o ocorrido e Tamora diz que traz um bilhete encontrado por Titus, que mostra que seus filhos tramavam a morte de Bassianus. O rei ordena que Quintus e Martius sejam levados e jura que eles terão um fim “pior que morte”, uma vez que são considerados culpados pela morte de Bassianus. Na última cena

⁸⁷⁷ SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 49. Nota-se alusão à obra/poema *Metamorfoses*, de Ovídio. Cf. SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. The Oxford Shakespeare, op. cit., p. 115.

desse ato estão os filhos de Tamora e Lavínia que, além de violentada pelos dois, tem a língua e as mãos cortadas, para não denunciar quem lhe causou tamanha monstruosidade. Chiron e Demetrius zombam, proferindo ofensas a Lavínia, que é deixada sozinha e logo encontrada pelo Tio. Marcus fica aterrorizado ao vê-la daquela maneira.

O Ato III inicia com o julgamento dos irmãos Quintus e Martius pela morte de Bassianus, os quais deverão ser executados. Titus em vão implora pela vida de seus filhos, enquanto Lucius (também seu filho) diz ser inútil suas súplicas, porque ele também foi condenado ao “exílio eterno” por tentar salvar os irmãos. Em seguida, Marcus e Lavínia encontram Titus e Lucius e todos ficam inconformados com o que ocorreu com Lavínia, que descobre que os irmãos foram executados por serem considerados culpados da morte do marido e ela sabe ser injustamente. Esse momento de extrema tristeza é interrompido por mais uma trapaça de Aaron, ao informar que o rei pede aos Andronicus que um deles corte e envie uma de suas mãos para que Martius e Quintus sejam salvos. Marcus, Lucius e Titus disputam entre si quem deve cortar a mão, mas Titus despista o irmão e o filho e é ele que tem uma das mãos cortadas por Aaron, depois, um mensageiro retorna levando as cabeças dos filhos e a mão de Titus, que descobre, com imensa dor, que tudo não passou de mais uma zombaria, uma vingança contra sua família. Titus pede a Lucius que, ao partir para o exílio, ele se alie aos godos, formando um novo exército, então, Lucius vai embora, jurando voltar para se vingar de Roma e de Saturninus. O ato termina com um banquete entre os membros restantes da família Andronicus: Titus, Marcus, Lavínia e o jovem Lucius, neto de Titus.

O Ato IV começa com Lavínia correndo atrás do jovem Lucius, que também corre com alguns livros debaixo do braço; Marcus e Titus entram em cena e tentam acalmar Lucius, que é advertido de que a tia provavelmente tentava se comunicar com ele. Lavínia aponta para um dos livros do sobrinho, *Metamorfoses* de Ovídio, então, ela indica algumas páginas e eles desconfiam de que Lavínia tenha sofrido o mesmo que Filomena, personagem do livro. Marcus pede que todos se sentem e clama aos deuses “Apolo, Palas, Júpiter, Mercúrio”⁸⁷⁸, que o ajudem a “aclarar essa traição”. Marcus escreve seu nome na areia com um bastão, utilizando os pés e a boca, e pede que Lavínia faça o mesmo, para

⁸⁷⁸ Trata-se da invocação das principais divindades greco-romanas responsáveis pela ordem, justiça, sabedoria. Júpiter, por exemplo, é o rei de todos os deuses, do céu e da terra, o guardião, Mercúrio é o mensageiro, entre outras funções, como consta da seguinte passagem: “Titus’ invocation of these four among the most important Greco-Roman deities may be explained by traditional association of Apollo with oracles and prophecy, Pallas Athene with wisdom, law, and order, and Jove (or Jupiter), the supreme deity, with the punishment of crime. Mercury was agent and messenger.” (SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. The Oxford Shakespeare, op. cit., p. 148).

lhes contar o que aconteceu e quem eram os responsáveis. Com a ajuda dos braços e da boca, Lavínia escreve e Titus lê “Stuprum. Chiron. Demetrius”, revelando o crime cometidos pelos dois filhos da rainha. Marcus e Titus prometem vingança e este começa a armar o neto Lucius, pedindo que seja seu mensageiro e leve presentes para os dois. Na cena seguinte, o jovem Lucius e um acompanhante trazem “uma pilha de armas e versos escritos nas mesmas”, que são entregues a Chiron e a Demetrius, revelando que Titus sabia do ocorrido. Soam as trompas anunciando que o filho do imperador nasceu. Em cena, Aaron, Demetrius e Chiron são surpreendidos por uma Ama com a criança recém-nascida nos braços, que avisa Aaron que o bebê deve ser morto, porque nasceu negro, deixando evidente o caso entre a rainha e o mouro, contudo, ele se nega a fazer isso e enfrenta os filhos de Tamora, que também desejam a criança morta e a traição da mãe encoberta. Aaron propõe trocar a criança por outro recém-nascido branco e mata a ama para que o segredo fique apenas entre eles, enquanto isso, busca maneiras de criar seu primogênito longe de todos e a salvo.

Noutra cena estão reunidos Titus, Marcus, o jovem Lucius e outros membros da família Andronicus; Titus aparenta estar perturbado com sua sede de vingança e justiça. Eles produzem mensagens, para serem espalhadas por meio de flechas em toda Roma, endereçadas a diversas personalidades/divindades, como Apolo, Marte, Júpiter, Mercúrio, Palas. Algumas flechas riscam o céu acertando e atravessando constelações, como “Taurus”, “Virgo” e “Áries”. Entra em cena um cômico que leva dois pombos numa cesta; Marcus e Titus acreditam que ele pode ser o mensageiro de uma “petição” para o Imperador, então, Titus escreve a mensagem e dá todas as instruções ao cômico.

Na última cena do Ato IV, entram o Imperador, a Imperatriz e seus filhos; Saturninus está com algumas flechas e mensagens enviadas por Titus, que lhe deixam bastante descontente, sentindo-se humilhado e ofendido. Para completar o insulto, o cômico aparece, lhe entrega os pombos e lê a carta de Titus; por esse ato, ele é condenado à forca. Aemilius, nobre romano, chega para avisar o Imperador que o exército godo marcha rumo a Roma, comandado por Lucius, filho de Titus. Saturninus fica temeroso por ter acreditado que o povo romano preferiria Lucius como imperador. Tamora, sempre arquitetando planos, tenta acalmar o Imperador, dizendo que iria convencer Titus a fazer seu filho Lucius mudar de ideia e os godos recuarem; ela também pede a Aemilius que leve uma mensagem para Lucius, a qual diz que o imperador “pede um encontro pra parlamentar”, na casa de seu pai.

Na primeira cena do Ato V há um diálogo entre Lucius e os soldados do exército dos godos, em que o filho de Titus diz ter recebido mensagens do povo romano, o qual diz os esperar ansiosamente e que odeia o Imperador. Os godos reafirmam lealdade a Lucius no empreendimento da vingança contra Tamora e Roma. Entra em cena um godo trazendo Aaron e seu filho; o primeiro diz a Lucius que os encontrou na ruína de uma construção e que preferiu levá-los até ele para saber em que poderiam ser úteis. Lucius pede que Aaron e a criança, “fruto do adultério” de Tamora, sejam enforcados, contudo, o mouro diz a Lucius que se a criança fosse poupada, em troca, contaria a ele todos os “atos da negra noite, feitos vis, complôs de mal, traição e vilania”, que resultaram em “morte”, “horror” e “violência”. Depois de Lucius jurar cuidar da criança, Aaron relata tudo que ele, Tamora e os filhos arquitetaram e praticaram; diante das confissões, Lucius e os soldados godos perguntam a Aaron se ele não se arrependeu e se lamentava o que havia feito, ele diz ter se arrependido de não ter praticado outros atos. Em vários momentos, incluindo esse, sempre se referem a Aaron como uma figura demoníaca, como a encarnação do demônio, ao que ele responde: “se há demos, eu queria bem ser um”. Diante de tudo que ouviu, Lucius pede para amordaçar Aaron, até pensarem sobre a sua morte, que não deveria ser uma “morte fácil”. Lucius é avisado que Aemilius traz uma mensagem de Roma e do Imperador, pedindo para encontrá-lo na casa do pai e ele aceita.

Na segunda cena desse Ato, entram disfarçados Tamora, Demetrius e Chiron. A imperatriz pretende se passar por vingadora e enganar Titus, acreditando que ele enlouqueceu, então, ela se dispõe a ir a desforra com todos que fizeram algum mal à família Andronicus. Titus se mostra convencido por Tamora/Vingança e por seus dois filhos, agora nomeados “estupro” e “assassinato”, que diziam que puniriam quem praticasse tais atos. Tamora, como vingança, propõe a Titus que convide Lucius para vir jantar em sua casa e que ela se encarregará de trazer o Imperador, a Imperatriz e todos os seus inimigos. Titus chama Marcus e lhe pede que busque Lucius e alguns príncipes dos godos; Tamora se despede, dizendo que precisava levar seus ministros (estupro e assassino), no entanto, Titus determina que eles fiquem até que ela regresse. Sem alternativa, Tamora parte, deixando seus filhos e, imediatamente, Titus chama alguns de seus familiares e ordena que os dois sejam amarrados e amordaçados. De volta à cena, Titus traz uma faca acompanhado de Lavínia, que portava uma bacia, e revela o que irá fazer:

Lavínia, eis atado os inimigos.
Amordacem-nos. Comigo nem falem,

Mas que ouçam os horrores que proclamo.
 Aqui está, vilões Chiron e Demetrius,
 A fonte que com lama ambos sujaram,
 Manchando esse verão com seu inverno:
 Mataram-lhe o marido, e por tal crime
 Dois irmãos dela mandaram à morte.
 Só pra brincar, cortaram minha mão;
 As duas dela, sua língua e, ainda mais
 Que qualquer delas, sua castidade,
 Traidores desumanos, violaram.
 O que diriam, podendo falar?
 A vergonha os impede de implorar.
 Ouçam, vis, meu martírio pra vocês.
 Co' o a mão que resta eu lhes corto o pescoço
 E enquanto isso Lavínia, com os tocos,
 Junta o sangue culpado na bacia.
 Sabem que sua mãe vem fazer festa,
 Co' o nome de Vingança, e diz-me louco.
 Pois, vilões, vou moer em pó seus ossos,
 E com o seu sangue farei uma pasta,
 Com a qual, quais caixões eu farei formas,
 Formando duas tortas co' as cabeças,
 Pedindo àquela puta, sua mãe,
 Que como a terra, coma o que pariu.
 Essa é a festa pra que a convidei,
 E esse baquete que há de fartá-la.
 Lavínia sofreu mais que Filomena,
 Mais que Progne eu hei de vingar.
 Aprontem as goelas; venha Lavínia,
 Receba o sangue; e assim que morrerem,
 Irei fazer dos ossos pó bem fino,
 Temperado co' esse líquido atroz,
 E as vis cabeças asso na pasta⁸⁷⁹.

Titus corta as duas cabeças e segue na preparação de seu sangrento banquete. Em outra cena estão Lucius, Marcus, alguns godos e Aaron, como prisioneiro, e Lucius fala que atenderá ao pedido do pai, solicitando ao tio que leve o mouro para revelar diante da rainha tudo que ela fez. Entram o Imperador, a Imperatriz, Aemilius e outros; Marcus os convida para a festa e todos se sentam, então, aparecem Titus, Lavínia (com o rosto coberto) e o jovem Lucius. Titus dá as boas-vindas a todos e pede para que comam. Ele pergunta ao Imperador se Virginius⁸⁸⁰ agiu bem ao matar sua filha, “por vê-la maculada,

⁸⁷⁹ WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*, op. cit., p.128-129.

⁸⁸⁰ Shakespeare se refere à história romana relatada por Tito Livio, em que Virginia foi raptada por Appius Claudius, porém, ela estava prometida a outra pessoa, então, como forma de libertá-la, o próprio pai a mata. Cf: “Virginius [...] deflowered Livy tells how the Roman centurion Virginius killed his daughter to *prevent* her from being raped by Appius Claudius. As Norgaard points out, however, another version of the story was current in Shakespeare's time. In *The Pilgrimage of Princes* (1573), for instance, Lodowick Lloyd writes: “Then Appius Claudius [...] against all right and reason willingly and willfully ravished Virginia, the daughter of Virginius, which after that her own father slew her in the open sight of Rome”. Norgaarde

deflorada”, e Saturninus responde que sim, para que ela não tivesse que sobreviver com a vergonha, então, Titus diz fazer o mesmo com Lavínia e pela mesma razão. Saturninus e Tamora perguntam os motivos que levaram Titus a matar Lavínia e ele revela a história da violência praticada por Chiron e Demetrius contra ela e o imperador ordena que os leve diante dele. Nesse momento, Titus revela que eles foram assados misturados à comida que a mãe, Tamora, havia comido e a mata. Diante disso, Saturninus mata Titus e, em nome do pai, Lucius assassina Saturninus. Marcus e Lucius se dirigem ao povo romano para contar as tragédias sofridas pela família Andronicus - os crimes e a violência praticados por Tamora, seus filhos e Aaron - e mostram a criança, fruto da traição de Tamora e Aaron. Lucius é declarado o novo imperador de Roma e sentencia Aaron a ser “semienterrado”, a fim de morrer de fome e sede; Lavínia e Titus são enterrados no “monumento da família”; e o corpo de Tamora, conforme determinado por Lucius, não teria rito fúnebre e seria jogado “pras feras e às aves de rapina”. O texto original se encerrara dessa maneira, no entanto, como aponta uma nota da versão inglesa consultada, o editor acrescentou as seguintes considerações:

Providencie-se a justiça para Aaron
O responsável por nossos infortúnios
Para, então, ocuparmo-nos do Estado
A fim de que eventos tais nunca mais o arruinem.

Que faça justiça ao Mouro vil
O criador de nossos grandes males;
Demos ordem, depois a nosso Estado
Pra que ninguém o veja arruinado⁸⁸¹.

A longa descrição e apresentação da trama de *Titus Andronicus*, buscando evidenciar detalhes da narrativa, se deve à riqueza do texto, da poesia e das referências trazidas por Shakespeare e pela dificuldade de explorá-las. A estrutura em versos é um desafio para o leitor e para os encenadores, como enfatiza Frank Kermode, “there are tracts of verse in *Titus Andronicus* that must be called archaic, rigid”⁸⁸², ou seja, alguns trechos/versos podem ser vistos como arcaicos ou rígidos. Será que foi assim que Luís Antonio e o grupo Pão & Circo leram, (re)trabalharam e colocaram em cena a peça?

traces the origins of the version back to Orosius”. SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. The Oxford Shakespeare, op. cit., p. 187.

⁸⁸¹ WILLIAM, Shakespeare. *Titus Andronicus*, op. cit., p. 139.

⁸⁸² SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. In: EVANS, G. Blakemore (ed.). *The Riverside Shakespeare*, op. cit., p. 1022.

Após várias leituras, alguns temas, assuntos e personagens continuam a chamar a minha atenção, por exemplo, a disputa de poder pelo trono de Roma; o desejo e disputa por Lavínia vivida entre os irmãos Bassianus/Saturninus e Chiron/Demetrius; a vingança prometida por Tamora, Saturninus, Titus e outros personagens. A violência cometida contra Lavínia, o estupro e a mutilação da língua e das mãos, com certeza são cenas marcantes do texto, bem como o banquete que Titus preparou com os corpos dos filhos da rainha e serviu à mãe. A morte está presente em todos os atos e por diversos motivos, desde a morte do primogênito de Tamora, como ritual religioso aos antepassados da família Andronicus, e da morte de Mutius pelo pai Titus, ao tentar impedir o rapto de Lavínia, até o desfecho, em que praticamente todos os personagens são mortos uns pelos outros no banquete. É um texto repleto de violência, mortes, traições, vinganças, mas afinal, o que Luís Antonio explorou em sua versão de *Titus Andronicus*? O que chamou a sua atenção?

“OS VESTÍGIOS MANUSCRITOS DO ESPETÁCULO”: UMA ANÁLISE DOS CADERNOS DO DIRETOR SOBRE *TITUS ANDRONICUS*

A fim de compreender o processo de elaboração e produção de *Titus*, conduzido por Luís Antonio Martinez Corrêa frente ao grupo Pão & Circo, me dedico com entusiasmo a dois cadernos do diretor escritos durante a temporada da peça. O “livro do diretor”, como nomeia Fahd Kaghat, é um dos importantes “vestígios manuscritos” da encenação de um espetáculo⁸⁸³, que permitem conhecer as questões que motivaram o diretor a escolher o texto, os debates e as ideias que ele gostaria de colocar em cena, bem como os indícios do processo de montagem, do trabalho de mesa e dos ensaios.

Fahd Kaghat é professor da Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, em Fés, no Marrocos e tem a cultura teatral árabe como foco de seus estudos e análises; apesar de ser distinto e “distante” da cultura teatral brasileira, *Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação* é um artigo muito interessante pelo objetivo que o autor se coloca de pensar os “registros da encenação teatral” e “do processo de criação”, analisando a “forma das anotações utilizadas por diretores e equipes durante o processo de preparação da encenação” e “a encenação como um texto a ser lido”⁸⁸⁴. Questões relevantes para pensarmos a encenação de *Titus Andronicus* a partir dos registros feitos

⁸⁸³ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 420-433, maio/ago. 2013.

⁸⁸⁴ Ibidem, p. 420.

por Luís Antonio e para refletirmos sobre os “registros de encenação” que, de modo geral, são pesquisados na historiografia brasileira e por isso sua importância em nossos estudos.

Kaghat destaca as várias “expressões” utilizadas para a atribuição das “anotações manuscritas” durante o processo de montagem de um espetáculo, tais como “a partitura teatral; o caderno, o libreto, o livro, o registro geral da encenação; o livro do diretor, as orientações técnicas, o livro de encenação; etc.”⁸⁸⁵, além do “caderno de anotações do ator”. Sobre as “orientações técnicas” ou “registro da encenação”, o autor dialoga com Patrice Pavis, Philippe Van Tieghem, Frank M. Whiting e Carl Allensworth, pesquisadores que destacam o “papel do encenador na elaboração dos registros de encenação”⁸⁸⁶, que abrangem inúmeros aspectos do processo de montagem, como se pode notar nas considerações de Allensworth, citado por Kaghat,

As observações do diretor sobre os movimentos e o trabalho dos atores a cada cena, os comentários ou observações para ler as entrelinhas e decifrar o caráter dos personagens, os valores dramáticos, todas as indicações relativas à entrada dos atores no palco, aos sons, à iluminação e, eventualmente à organização dos comandos para subir e baixar a cortina de boca da cena⁸⁸⁷.

No caso de Luís Antonio, como será exposto, as anotações incidem em várias das questões levantadas acima, pois, em seus cadernos, encontramos a composição das cenas do espetáculo; a maneira e os sentimentos que os atores deveriam adotar em diferentes situações da peça, como num processo de “decifrar o caráter dos personagens”; os momentos adequados para os atores entrarem e saírem de cena e de que maneira deviam fazer isso; além dos sons e da luz que deviam compor determinadas cenas. Luís escreve, por exemplo, que o “corpo” dos atores deveria evidenciar no Prólogo: “Aaron traz ação”, “Marieta manter” e “Serginho surdo”; em outro momento referente à Cena 3 e sobre determinados personagens ele sugere: “Bassianus embarcar”, “Lavínia sacar”, “Tamora provocar”, “agredir +”; sobre Titus, um dos principais personagens, o diretor indica a “construção” do personagem como uma “figura sinistra”. Sobre a cena da “caminhada de Saturninus para coroa”, Luís Antonio indica que deveria ser “épica”, com “destaque p/Titus”, que deveria ter “+ som”, “emoção”, “alegria” e “desbunde”. Acerca das marcações de entradas e saídas dos atores do palco/cenas, dentre várias anotações de

⁸⁸⁵ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 421.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 422.

⁸⁸⁷ ALLENSWORTH, Carl, 1970, p. 263 apud KAGHAT, Fahd, Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit.

Martinez Corrêa, podemos citar a cena que encontram Bassianus morto e que o diretor pede para que a “saída de Titus/Lucius” fosse “+ rápida” e, num exemplo de referência à iluminação, ele pondera sobre “luz fria” para Saturninus e “vermelho” para Bassianus⁸⁸⁸.

Fahd Kaghat analisa a concepção de cada um dos pesquisadores citados acima por meio dos registros e anotações da encenação teatral e, após esse exercício, ele nos convida a observar determinadas questões. A primeira é sobre como algumas dessas formas de conceituar os registros utilizadas pelos autores não se diferem: “O conceito de registro de encenação (*prompt book*) não difere do conceito de livro do diretor (*diretor notebook*), na medida em que ambos se referem a um caderno no qual o diretor e sua equipe anotam tudo que tange à encenação e a representação teatral”⁸⁸⁹.

Na historiografia do teatro brasileiro, os termos mais comuns que utilizamos são ‘caderno do diretor’ e ‘caderno de direção’, que possuem o mesmo sentido e significado no processo de criação e de apresentação de uma peça teatral, como observa Kaghat. No caso específico de *Titus*, os cadernos, registros e anotações foram formulados pelo diretor. A segunda e a terceira questão, propostas pelo autor, mostram os diferentes “tipos” e “níveis de anotação teatral”, que podem aparecer nos registros de encenação.

a) um primeiro nível com a relação à dramaturgia do texto, no qual o diretor anota o conjunto de observações relativas aos personagens, aos seus diferentes caracteres e estilos de interpretação; b) um segundo nível dedicado à performance dos atores: gestual, mímicas, dicção; c) um terceiro nível com relação à cenografia, o que é concretizado nas maquetes e nos croquis do cenógrafo e do figurinista; d) um quarto nível, que trata dos outros componentes da encenação teatral, como a iluminação, a música, a maquiagem, os acessórios; e) um quinto nível de caráter técnico, que é representado por tudo que é anotado como indicações práticas sobre a organização da encenação, ou que contribuem para que ela se realize com um encadeamento perfeito (entradas, saídas, sinais de advertência, sinais de execução); 3) se todos esses níveis se referem diretamente à performance no palco, o livro do diretor pode também conter outros tipos de notações, como: a) os dados relativos ao elenco; b) a distribuição dos papéis; c) a agenda das sessões de ensaio; d) a lista dos materiais necessários para a realização do cenário; e) a lista dos outros equipamentos necessários; f) o planejamento das apresentações; g) os cartazes⁸⁹⁰.

Todos os “níveis” apontados por Kaghat são bastante perceptíveis nos dois cadernos de Luís Antonio sobre *Titus Andronicus*. Neles, é possível acompanhar os

⁸⁸⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, 1975. Acervo Martinez Corrêa.

⁸⁸⁹ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 423,

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

registros do processo de montagem, um conjunto de anotações do diretor, que ora se apresenta bem elaborado teórico e complexo, ora pontual, apontando os ajustes necessários e evidenciando a “diversidade e pluralidade dos estilos de anotações”, lembrando que “cada área da prática teatral” tem as suas “próprias técnicas” e “regras” de notação. Outra questão interessante do estudo de Kaghat versa sobre como a “encenação torna-se texto escrito nas estantes das livrarias”, em que o autor destaca a importância de publicações como as da *Editions du Seuil*, com “textos de encenação” como *A encenação de Fedra*, de Jean-Louis Barrault e *Mise en scène d’Othello*, de Constantin Stanislavski⁸⁹¹.

Do “conteúdo e da exatidão dos registros de encenação”, Kaghat sublinha que os estudos de Patrice Pavis a respeito da “anotação da encenação teatral” incidem no trabalho que acontece entre encenadores e atores, na construção dos personagens, sendo possível encontrar nesses registros as “indicações”, “motivações”, detalhes sobre o “aspecto físico e psicológico dos personagens”, bem como “todo aspecto verbal dos diálogos” e o “aspecto não verbal da performance do ator”. Em outro estudo, Pavis apresenta “livretos de encenação” de vários diretores/encenadores como Brecht, Stanislavski, Reinhardt, Copeau e Beckett, como “documentos” que acompanham as encenações e de certa forma são parte delas⁸⁹².

Além de Pavis, Kaghat indica outros pesquisadores que analisam os registros de encenadores/diretores teatrais como Sakhnovski, que toma “o processo de encenação nos trabalhos preparatórios de Reinhardt”, identificando um “conjunto de anotações detalhadas e aprofundadas”. Já Franck M. Whiting e Denis Bablet estudam Stanislavski e afirmam que ele tinha “um grande cuidado na elaboração dos registros de encenação e uma anotação bastante precisa; Saad Ardch também destaca o “interesse que Stanislavski tinha pela anotação teatral”⁸⁹³.

Nesse sentido, o livro do diretor acompanha a encenação em seu encadeamento, ele revela o estilo de trabalho do diretor sua maneira de preparar e dirigir os atores, e, como pode constatar em certos textos de Stanislavski, ele pode até tonar-se parte de interesse no trabalho de teorização desenvolvido pelo diretor⁸⁹⁴.

⁸⁹¹ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 427.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 427-428.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 428-429.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 430.

Em Luís Antonio Martínez Corrêa é possível identificar um “conjunto de anotações”, que “revela” seu “estilo de trabalho”, a sua “maneira de preparar e dirigir os atores”, a “teorização”, o seu modo de ver e de fazer teatro. Como mencionado, durante todo o trabalho de *Titus*, há desde anotações complexas e elaboradas até as mais objetivas e simples, contudo, percebe-se que os registros foram feitos com a finalidade de auxiliar tanto a montagem quanto a apresentação. Embora houvesse “interesse” em registrar os processos criativos de suas encenações, não vejo em Luís Antonio uma preocupação, “um cuidado” de fazer daquelas anotações alguma outra coisa.

Ao final de sua exposição, Kahd Kaghat se dedica a analisar os “registros da encenação na cultura árabe”. Segundo o autor, “a edição árabe não se interessou em nada por esse tipo de texto”⁸⁹⁵; no Brasil não é muito diferente, ainda que predominem os estudos e publicações voltados à dramaturgia, ficam de lado o instigante e complexo trabalho dos “coordenadores de cena” e os outros sujeitos da encenação, além da própria cena. Quais e quantas publicações temos sobre os registros, as anotações e o “texto da encenação” na historiografia do teatro brasileiro?

Kaghat identificou que na cultura árabe, diferentemente do que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, não há preocupação em documentar, em conservar esse tipo de registro: “Não fizeram nada para coletar os arquivos que estão geralmente em posse dos grupos teatrais ou dos diretores, o que não permitiu conservar tudo que acompanha as encenações como documentos escritos, tais como produções, os desenhos, os esboços etc.”⁸⁹⁶. Esse também é um problema que enfrentamos no Brasil, onde a cultura do levantamento, da guarda e da conservação ainda é muito precária e falha, contando com poucos recursos públicos. Não temos nenhum tipo de projeto/programa/instituição⁸⁹⁷, com o objetivo de coletar os registros da cena teatral brasileira, que conseguiu se manter estável ao longo da história.

No caso de Luís Antonio Martínez Corrêa e o grupo Pão & Circo, observa-se uma dispersão com perda de documentação, primeiramente, pela falta de uma “sede” do grupo; pela estreita ligação com o Teatro Oficina, em certos momentos; e pela dupla moradia

⁸⁹⁵ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 430.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ Destaque para o importante trabalho realizado, entre os anos 1970 e 1980, pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), criado pela Secretária de Cultura de São Paulo, que tinha por objetivo coletar e registrar documentos da produção artística e cultural. Após 1982, o acervo do Idart foi incorporado pelo Centro Cultural São Paulo, integrando o atual Arquivos Multimeios, consultado ao longo desta pesquisa.

entre São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, boa parte dos registros sobre o grupo estava em posse do diretor e, após sua morte, em 1987, muito do acervo se perdeu na cena do crime; na primeira instituição de guarda; na parte enviada a Araraquara, que pode ter sido queimada; e na parte que teria ficado com familiares e amigos. Mais uma vez percebe-se o descaso das instituições públicas, pois a família Martinez Corrêa recorreu a vários órgãos até que o Centro de Documentação e Pesquisa (Cedoc) da Funarte (RJ) passasse a abrigar o que restou do acervo de Luís Antonio no início dos anos de 1990, sendo criado o Arquivo Martinez Corrêa, de onde foi retirada a maioria dos documentos que subsidiam a presente tese.

Cabe destacar a importância que esses locais de acolhida atribuem a determinados acervos e documentos, os quais merecem ou não receber maior atenção e cuidados. Após mais de trinta anos do Arquivo MC sob custódia do Cedoc/Funarte, a instituição pouco fez para a sua manutenção e preservação. Como pesquisadora sei que isso decorre, muitas vezes, da falta de recurso, infraestrutura, investimentos na área e, não por acaso, recentemente, vimos a interdição do prédio do Cedoc, que trouxe um alerta para o risco que corria e corre um dos maiores acervos de arte da América Latina.

Voltando às observações de Kaghat sobre os registros na cultura árabe, o autor pondera “a falta de interesse manifestado pelos pesquisadores e críticos árabes para os registros de encenação, ou seja, no que se refere à coleta e à documentação, seja à crítica e à pesquisa”⁸⁹⁸. No Brasil, verifica-se que os pesquisadores dessa área, grupo do qual participo, estão apenas começando. Por exemplo, voltando ao tema da encenação, nas pesquisas, em geral, o texto ainda predomina sobre a cena e parece que continuamos centrados em determinados personagens e personalidades, nos posicionando à margem de centenas de outros artistas e produções artísticas, que trouxeram importantes contribuições para o teatro brasileiro.

Cabe mencionar que a pesquisa e a reflexão sobre os “registros de encenação” até hoje são consideradas um grande desafio para os pesquisadores brasileiros, tanto pela dificuldade de acesso e má conservação desse tipo de material, como pela ausência de metodologias adequadas, para lidar com as especificidades desses documentos. A própria reprodução exige muita paciência e delicadeza, muitas vezes nos levando a desistir de explorar esse material. Nesta pesquisa foi impossível ignorá-lo, visto que o Arquivo Martinez Corrêa possui uma grande quantidade, com dezenas de cadernos de direção,

⁸⁹⁸ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 430.

sobre diversas encenações dirigidas por Luís Antonio. Se um de meus objetivos é analisar a elaboração das montagens teatrais de Luís Antonio com o grupo Pão & Circo, é fundamental explorar os “registros de encenação”, neste caso, os cadernos.

Por fim, Kaghat sugere algumas “ações importantes” para mudar essa realidade, sendo necessário “proceder à coleta e ao arquivo desse tipo de documentação nas bibliotecas nacionais, no intuito de torná-las disponíveis para os pesquisadores”⁸⁹⁹. Essas são observações igualmente válidas para o contexto brasileiro, dado que seria muito bom ter esses registros disponíveis, para acesso rápido e fácil, por meio da digitalização dos materiais. Além das luvas e da poeira, dos microrganismos e de outras adversidades, infelizmente, esbarramos na burocratização em relação ao acesso e à reprodução dos documentos. Os pesquisadores ficam “dependentes”, por exemplo, da família, dos herdeiros e responsáveis pelos direitos autorais. Se houvesse investimento para que o acesso aos acervos fosse democratizado, creio que já seria um avanço importante para os pesquisadores brasileiros.

Enquanto isso não acontece, entendemos ser importante reproduzir os registros de encenação dentro das possibilidades disponíveis, no caso do acervo Martinez Corrêa, que se enquadra nos “Arquivos e coleções privadas do Cedoc”, os materiais não foram digitalizados e a fotografia é a única forma de reprodução permitida. Durante a pesquisa, utilizamos a câmera de celular para o registro e, às vezes, isso comprometeu a qualidade das imagens.

Como mencionado, havia dois cadernos sobre o processo de criação do espetáculo *Titus Andronicus*, ambos bastante desgastados, com muitas manchas, folhas coladas, arrancadas ou rasgadas, demandando muito cuidado ao ser manuseado. Passamos à análise dos cadernos do diretor, iniciando pela análise das capas de ambos (imagem 18 e 19).

Observando as capas dos cadernos de direção, nota-se a existência de pequenas etiquetas que identificam a peça de referência, em ambos os casos era *Titus Andronicus*, além disso, há outra etiqueta com os números 28 e 34, que são indicações das pastas do acervo do Arquivo Martinez Corrêa. O primeiro caderno pertence à Caixa 19, que contém duas pastas: a de número 28, onde se encontra o caderno, e a pasta 29, contendo um envelope com “capas soltas”. No segundo caderno, armazenado na Caixa 24, há uma

⁸⁹⁹ KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 430.

única pasta de número 34, com documentos sobre *Baal*⁹⁰⁰. Segundo o inventário do arquivo, muitas caixas, pastas e indicações, como as das capas, estavam da maneira que encontramos desde que esses bens de Luís Antonio foram entregues à instituição.



Imagem 18 e 19: Capa dos Cadernos 1 e 2 de *Titus Andronicus*, 1974, Arquivo MC.

Também chama a atenção as imagens das capas. O primeiro caderno, da gráfica (indústria) Alexandre Dermon, de São Paulo, traz composições geométricas e um manequim, uma flor, sendo uma imagem em que predominam as cores frias em contraste com o amarelo. A capa do segundo caderno é muito significativa, contendo evidências de um projeto de país e de educação, que os governos brasileiros tentaram construir. Naquela época, era comum esse tipo de imagem com soldados levando a bandeira do Brasil, como que “desbravando” o país, motivados pela palavra de ordem “Avante”, em destaque, e fazendo jus ao aguardado “progresso” estampado em nossa bandeira; esse tipo de capa de caderno circulava há décadas e, para completar o projeto ufanista/nacionalista, na contracapa estava impressa a letra do hino nacional. Observem que a bandeira está riscada e foi destacada por um contorno em caneta preta. Interessante que Luís Antonio desenha

⁹⁰⁰ Texto de Bertolt Brecht, que Luís Antonio e o grupo Pão & Circo muito estudaram e utilizaram na preparação do espetáculo *O casamento do pequeno burguês*.

a bandeira brasileira dentro do primeiro caderno, mudando os dizeres “ordem e progresso” por ‘Roma’, em alusão ao contexto da peça. Voltando à capa, está escrito “Zé Celso” e “St. Tereza” em caneta verde, provavelmente, num primeiro exercício de catalogação, esse caderno foi atribuído ao irmão, Zé Celso, ou apenas se trata de uma anotação.

Considerando o que diz Kaghat sobre o “livro do diretor”, podemos afirmar que, em relação ao conteúdo dos cadernos, é possível identificar que têm “níveis” e tipos distintos de anotação sobre o processo de encenação de *Titus*. No primeiro caderno, Luís Antonio dedica-se a pensar sobre Shakespeare, o texto, as motivações para encená-lo, os caminhos estéticos escolhidos, o material utilizado para a montagem e para os personagens, o trabalho de mesa, alguns registros sobre os cenários, marcações de palco, ensaios, entre outros, no geral, são anotações bem-produzidas. O segundo caderno estão os registros da fase final dos ensaios os ajustes de cena, da performance dos atores, da sonoplastia do espetáculo; as reformulações da peça e das ideias no palco. Para quem lê os cadernos desconhecendo a peça e o contexto em que foram feitas aquelas notas, pode parecer que não há uma lógica, umnexo entre elas, contudo, em ambos é visível a preocupação de Luís em pensar o tipo de arte/teatro que gostaria de fazer, além de reflexões sobre o teatro e a cultura brasileira naquele momento.

O caderno 1 (capa com desenhos geométricos) traz, na sua primeira página e na seguinte - onde há alguns espaços para escrever dados da disciplina, da escola, da matéria etc. -, os dados da nova encenação a ser criada: “The lamentable tragedy of *Titus Andronicus*”, “W. Shakespeare/Pão & Circo”, “Rio de 1975”. Noutra página, Luís Antonio desenhou um calendário referente aos meses de março e abril, assinalando que esse seria o tempo para produzir a montagem, com estreia marcada para 21 de abril.

Seguindo o caderno, encontramos anotações sobre dados do elenco e respectivos personagens e a ficha técnica do espetáculo. A primeira constatação é que o diretor do grupo diminuiu o número de personagens que, no original, são mais de vinte, para doze. Nota-se que alguns atores faziam mais de um personagem. Abaixo, o “*dramatis personae*”, do *Titus Andronicus*, de Luís Antonio:

Saturninus -----	Carlinhos
Bassianus -----	Marquinhos ⁹⁰¹
Titus -----	Vereza
Lucius -----	Rodrigo

⁹⁰¹ *Titus Andronicus* foi a peça de estreia de Marcos Alvisi como ator, atualmente, ele também é diretor, produtor, dramaturgo, professor de teatro na Casa das Artes de Laranjeiras - CAL.

Quintus ----- Aurélio
 Marcius
 Lavínia ----- Analu
 Tamora ----- Marieta
 Chiron ----- Ary
 Alarbus
 Aaron ----- Lincoln
 Escrava ----- Cidinha⁹⁰²

Aurélio Michiles (na época, Araruama) e Ary Coslov interpretam dois papéis cada um: o primeiro, é responsável por Quintus e Marcius, filhos de *Titus*, e Coslov pelos irmãos, Chiron e Alarbus, filhos da rainha Tamora. Luis se atribui a direção; Helio Eichbauer assinava a cenografia e os figurinos; “Guilherme”, a música; “Pelegrini”, a direção de produção; “Reinaldo”, a “Ass. Produção”; Ângela era a administradora; “Angela, Tunga e Mauro” compunham a assistência de direção; “Serginho” fazia a direção de cena; para “Saraka”, o diretor escreve “transeira”, mas ela era a camareira e estava muito envolvida com a cena e integrada ao grupo; “Humberto” era o maquinista; e a produção ficava com “Pão & Circo + Ann Joe”. A “Divulgação” e a indicação “corpo” estão sem atribuição de nomes.

Depois da apresentação da equipe e dos personagens, Luís Antonio escreve que no dia 11 de março de 1975, no Rio de Janeiro, mais especificamente no “porão do Teatro Ipanema”, estava reunida “toda a equipe”, para dar início a *Titus Andronicus*, “Shakespeare/Pão & Circo”. Esse era o “novo casamento”, a “nova aliança”.

Uma forma de começar a abordar a montagem foi traçar um paralelo entre o novo dramaturgo, William Shakespeare, e o velho conhecido do grupo, Bertolt Brecht; entre “*Casamento/Titus*”, uma “comédia” e uma “tragédia”, que poderiam ser vistas como “máscaras do teatro”, porque numa temos a “classe média” e na outra o “poder”, de um lado “vítimas”, de outro “assassinos”. O diretor indaga: “Fim de ciclo?”⁹⁰³ Que ciclo seria esse, o ciclo de Brecht? Então, Luís Antonio faz uma pausa entre uma e outra anotação sobre a relação entre Brecht e Shakespeare, para comentar que o desenvolvimento da montagem e a estreia de *Titus* aconteceriam próximo a algumas datas importantes do nosso calendário, como a “quaresma”, a “semana santa” e o “descobrimento do Brasil”⁹⁰⁴.

Nas reflexões que faz sobre os dramaturgos, o diretor escreve que cada um é considerado um “clássico”, para “nós do séc. XX” e segue estabelecendo um paralelo entre os dois, pensando sobre o “poder” e tomando por base Marx. Diz que Shakespeare

⁹⁰² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, 1975. Acervo Martinez Corrêa.

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

é “A. Marx” e que Brecht é “D. Marx”, ou seja, antes e depois de Marx, na geração do inglês havia “rebeldes existenciais” e na do alemão, “revolucionários sociais”⁹⁰⁵.

Como dito, os estudos rigorosos da obra e do autor sempre foram algo importante para o “trabalho de mesa” e de criação de Luís Antonio, desse modo, muitas das anotações iniciais tratam de Shakespeare, sua obra e as primeiras impressões do diretor acerca do texto *Titus Andronicus*. Relata que o “jovem Shakespeare”, de “27 anos”, mudou-se do interior para a “corte da rainha Elizabeth”, momento em que ele “começava a esculpir sua matéria dramática”. Shakespeare “havia escrito os 3 Henrique VI e Ricardo III” e “talvez uma comédia”, *A comédia dos erros*, uma “marca” do dramaturgo, para quem tanto nos “dramas históricos” como na “comédia” era o “poder” que perpassava o “mundo da carne” e o “mundo do espírito”⁹⁰⁶.

Peter Brook ficou conhecido mundialmente pelas encenações de Shakespeare, tendo se consagrado com *Titus Andronicus*, em 1955. A partir de 1962, Brook passa a realizar um importante trabalho na *Royal Shakespeare Company*⁹⁰⁷. Certamente, Luís Antonio, ao produzir a sua versão de *Titus*, investigou o trabalho do diretor inglês, não sendo por acaso as frases atribuídas a Brook no caderno: “pés na lama/ olhos nas estrelas/ punhal na mão”⁹⁰⁸.

Titus é a “primeira tragédia” de Shakespeare, que faz parte do “Teatro Shakespeariano” e, no entanto, era diferente do “texto shakespeariano”. *Titus* pode ser visto como o “embrião de todas as suas tragédias” e, reforçando essa ideia, Luís Antonio compara alguns personagens de *Titus* com os de outras peças, que para ele seriam correspondentes e com o mesmo perfil, por exemplo, “Titus/Rei Lear”, “Lucius/Hamlet”, “Lavínia/Ofélia”, “Tamora/Lady Macbeth”, “Aaron/Iago” e “Saturninus, Bassianus/irmão”, por fim, compara Shakespeare com “Lavínia sem língua”⁹⁰⁹. A ideia de que muitos personagens de *Titus* são embriões de outros foi ressaltada por vários estudiosos, como vimos na introdução de Barbara Heliodora.

Luís Antonio segue estudando o texto e o teatro shakespeariano. Para ele, *Titus* “é uma peça ao gosto do espetáculo elizabetano”, considerada “popular”, portanto, deveria

⁹⁰⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁰⁶ Ibidem.

⁹⁰⁷ Conferir o texto de Sergio Ricardo Lessa Ortiz, em que analisa algumas produções shakespearianas, focalizando elementos como figurinos e cenografia. ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa. *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagrada de Peter Brook*. 2013. 392 f. Dissertação (mestrado em artes cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, 392 f.

⁹⁰⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁰⁹ Ibidem.

ser vista como uma “crônica de atualidades”, uma “crônica histórica”. Logo após essas afirmações, o diretor anota a palavra “jornal”, que poderia ser um recurso a ser utilizado naquele momento da montagem e que realmente vai ser explorado na cenografia de Helio Eichbauer. Para o diretor, os “elizabetanos” podiam ser vistos como “produtores de filmes”, sempre “a procura de assuntos de 1ª mão”, e o “Teatro elizabetano” era o teatro “Shakespeariano”, “rico”, “popular” e “vigoroso”, mas quando o dramaturgo “se afastou da convenção elizabetana perdeu seu caráter espetacular”, “sua vida”, “seu vigor”⁹¹⁰.

Luís Antonio começa a pensar sobre as interpretações e apropriações feitas ao longo dos séculos, escreve que “desde 1616 cada época fabricou o Shakespeare que lhe convinha” e que o “nosso” era “ainda preso ao século XIX”⁹¹¹. Contudo, o teatro do dramaturgo inglês é “vivo” e deve “ser representado literariamente”. O “Shakespeare do séc. XX” é o do “cinema”, muito diferente do trabalho de “ator do século XIX”, que “não vai conseguir se apaixonar em 30 segundos”, “não vai odiar em 2 falas” e “não vai tomar o poder com um monólogo”, o que geralmente acontece no cinema em seus “planos sequenciais”⁹¹².

Segue afirmando que Shakespeare “foi dividido em cenas” e *Titus* é “teatro shakespeariano” e retoma a discussão sobre o dramaturgo/texto ser um clássico, questionando: “o que é um clássico hoje?” “O que é um clássico aqui?” Para ele, seria o “intocável”, “chato”, um “tédio”, o reflexo de que “nós estamos no século XIX”, quando o “clássico está apodrecido”. Portanto, o desafio do diretor e do grupo Pão & Circo era realizar a montagem de um clássico, superando o estigma de ser um clássico, portanto, era necessário “eliminar” os “tempos mortos” do texto, como fizeram no espetáculo de Brecht.

É como se nós deixássemos que camadas de pó se acumulassem em grandes quadros do passado e quando nós fôssemos copiá-los com + ou – zelo reproduzíssemos também as manchas de pó. E daí? Desaparece o frescor da obra original, desaparece o que ela tem de novo e de fecundo⁹¹³.

Para a montagem de *Titus*, “para fazer Shakespeare é preciso tirar a sua camada de pó”, sempre no sentido de “buscar aí a vida” da obra. Luís Antonio critica os

⁹¹⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹¹¹ Ibidem.

⁹¹² Ibidem.

⁹¹³ Ibidem.

“mirabolismos cênicos”, que muitos criam com o intuito de “matar esse tédio”, mas isso não é necessário, “não carece nenhuma renovação formalística com todo o ranço”⁹¹⁴.

Essas eram suas concepções sobre fazer teatro, ler as obras, sua crença no poder cênico de tornar qualquer texto algo atual e simples. Diz, “um clássico devemos ver com nossos olhos” e “não com os olhos de um teatro burguês em decadência”, “morto”, sua proposta é buscar “iluminar” o “conteúdo ideológico” da obra, “extrair sua importância nacional, internacional”, pois, “se deixamo-nos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e pequeno burguesa do classicismo nunca podemos apresentar espetáculos vivos e humanos dos clássicos”⁹¹⁵.

Essa postura de “extrair” e “iluminar” elementos de textos e dramaturgos considerados clássicos, como Brecht, Shakespeare, Maiakóvski, Artur Azevedo, Martins Pena entre outros, sempre foi uma característica da direção de Luís Antonio, que fazia de suas adaptações espetáculos “vivos”, em diálogo com as questões vigentes e desafiadoras do contexto brasileiro das décadas de 1970 e 1980. Para a “adaptação do texto”, indica a necessidade de criar um “roteiro de viagem” e de fazer uma “discussão do poder” com o objetivo de encenar o “nosso Shakespeare” e, para isso, o grupo deveria ir “às fontes”, voltar-se para “praticamente à matéria”, uma vez que “Shakespeare é uma lenda”⁹¹⁶.

Ao pensar no contexto da narrativa a ser encenada, sugere que a “Roma de Shakespeare não é Roma”, mas a Inglaterra, lugar “onde + se fez teatro no renascimento”. E segue buscando apreender a “matéria” do teatro shakespeariano, acreditando que uma das fontes para pensá-lo poderia ser o cinema. Faz referência a *Macbeth*, de Orson Welles, filme norte-americano de 1948, o qual deveria ser consultado na cinemateca do MAM⁹¹⁷.

O “trabalho pictórico” era uma das apostas de Luís Antonio para a pesquisa preparatória para a montagem, o grupo deveria reunir “ilustrações/gravuras” de Roma, “muitas ilustrações” e “pouca história” sobre a Inglaterra. Ele ressalta que existem “mil versões”, “milhares de interpretações” de Shakespeare e que “carecemos” do construir uma sendo “ideal” o grupo “analisar/ver” o material imagético e “mandar ver”⁹¹⁸.

As anotações diziam mais de suas impressões sobre a obra de Shakespeare e a maneira como este dramaturgo era visto/lido. A partir desse momento, Luís Antonio começa a delegar funções, a dialogar com os integrantes do grupo e com outros

⁹¹⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹¹⁵ Ibidem.

⁹¹⁶ Ibidem.

⁹¹⁷ Museu de Arte Moderna.

⁹¹⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

profissionais convidados para a montagem do espetáculo. Então, era preciso “mandar ver” nos “35 dias de ensaios”, porque a encenação demandaria “uma integração”, “uma sacação absoluta por parte de todos no trabalho”, não só dos atores, mas dos técnicos, da divulgação, das relações de produção, todos “+ próximos”.

Titus é um “trabalho especial” e “infelizmente Shakespeare é monstro sagrado”, portanto, eles precisavam “conversar muito”⁹¹⁹, para alcançar uma “interação absoluta”, porque o “espetáculo precisa transcender” e, para isso, propunha que todos fizessem “um ritual”, no qual tinham “uma participação direta e ativa”. Luís quer “dirigir este ritual”; “Helio vai dirigir o que é necessário” para a construção do “espaço”, dos “objetos” e dos “figurinos”; “Guilherme vai dirigir o som, a música deste ritual”; o grupo Pão & Circo “vai organizar, legalizar”⁹²⁰.

Eles também deveriam refletir sobre o “resultado” do espetáculo *O casamento do pequeno burguês*, porque “só assim” eles conseguiriam “fazer Shakespeare”, “só assim vamos conseguir fazer teatro”. Então, o “plano de ensaios” e tudo que irão fazer “vai depender muito e demais” das “reações”⁹²¹. Logo após as anotações sobre a importância do trabalho coletivo, da “integração” e “interação” do grupo para o sucesso do novo espetáculo, Luís Antonio registra as suas motivações, a sua relação e primeiras experiências com Shakespeare e sua obra. Narra a sua intensa e longa conexão com Brecht, o seu “casamento” artístico com o dramaturgo alemão, e diz que tinha laços antigos que gostaria de fortalecer com o autor de *Titus*: “minhas relações com Shakespeare são menos íntimas, estou noivo dele eu quero me casar com ele”⁹²².

Sua história com Shakespeare, assim como com Brecht, está ligada às suas primeiras experiências teatrais na adolescência, em sua cidade natal. A “primeira aparição no palco” foi numa montagem de *A megera domada*, em Araraquara, SP, em 1964; lembra de que suas “calças caíram em cena”. Diz que “havia visto anteriormente no cinema *Romeu e Julieta*”, em “castelhano”⁹²³ e que, a partir de 1964, começou a ler as peças de Shakespeare: “ganhei no Natal, coincidência as obras completas da Melhoramento⁹²⁴ e a edição da Aguilar”. “Shakespeare em castelhano” o “assombrava” e à medida que lia, se apaixonava pelos textos, como “*As you like ist, Sonho, A tempestade, O mercador de*

⁹¹⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹²⁰ Ibidem.

⁹²¹ Ibidem.

⁹²² Ibidem.

⁹²³ Ibidem.

⁹²⁴ A tradução é de Carlos Alberto Nunes. Em um dos volumes, há a peça *Titus Andronicus*.

Veneza, Romeu e Julieta, Hamlet, Rei Lear, Othelo e Macbeth”; lia como quem lê “quadrinhos de aventura”, “acho que compreendia tudo”⁹²⁵. Desde então, o diretor passou a “viver com todos esses personagens na cabeça”, a leitura no original e a tradução o fascinaram e, em dois anos, traduziu *Romeu e Julieta*, que pretendia montar no colégio onde estudava. Leu *Titus Andronicus* em 1968 e “me apaixonei”, entretanto, começava a “transar com Brecht” sem se esquecer de Shakespeare, “tanto é que ele está aqui de volta”⁹²⁶.

Afinal, suas relações com Shakespeare “estão muito ligadas ao seu teatro” e mais uma vez reforça o compromisso e a importância do grupo na criação do espetáculo: “eu não me casei c/ Shakespeare. Por isso vou/quero/preciso contar com vocês. Com seus olhos, com os nossos olhos”⁹²⁷. O desejo de integração do grupo parece não se confirmar em determinados momentos e em certas falas dos entrevistados, indicando que a escolha da peça e dos caminhos da encenação era de Luís Antonio e não fruto de um consenso do grupo.

De fato, Luís Antonio propunha um “plano”, uma “divisão de trabalho”, visando explorar o “teatro de Shakespeare” e “toda a matéria bruta” do “texto/roteiro”. Em minha compreensão, isso era parte importante do trabalho de mesa tão valorizado em seu processo de criação cênica. Como destaca Ricardo Kosovski,

O trabalho de mesa também exerce sua vocação como uma profícua convergência cognitiva entre os realizadores cênicos (diretor, atores, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, iluminador etc.). É um ponto de encontro da equipe, em suas partes ou em sua totalidade. Lugar de perguntas ao invés de respostas. Uma espécie de ensaio para o ensaio⁹²⁸.

O trabalho de mesa é, portanto, um lugar de encontro, de estudo profundo da obra e das referências teóricas complementares, de projeções, de trocas de ideias e perspectivas entre os realizadores, um lugar de toda a equipe de montagem, um espaço de entender e de discutir cena por cena, ato por ato.

Reunidos literalmente em torno de uma mesa, no porão do Teatro Ipanema, Luís Antonio propõe cinco etapas para essa “divisão de trabalho”. A primeira era pensar Shakespeare e os elizabetanos por meio de filmes, de “Bárbara” (em provável referência

⁹²⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, op. cit., p. 62.

aos escritos da crítica e estudiosa shakespeariana, Barbara Heliodora), do grupo e das ilustrações⁹²⁹.

A segunda etapa era construir um “gráfico”, recurso muito utilizado nessa fase da criação para pensar os níveis de intensidade da narrativa e esquematizar as características dos personagens, como ressalta Kosovski, “a tarefa do diretor é a de se utilizar do trabalho de mesa como uma etapa de mapeamentos previamente percebidos no texto, para que ali se afirmem ou se transformem”⁹³⁰. Luís Antonio detalha a realização e o objetivo desse recurso de criação e estudo, a “construção de gráficos individuais da peça cena por cena com toda a liberdade com todos os elementos de cada cena p/ construirmos um gráfico coletivo”⁹³¹.

O terceiro ponto da divisão era traçar um “segundo gráfico”, “cena por cena”, cuja construção vai se tornando visível ao longo do caderno do diretor, com as reflexões, explanação das cenas, os temas e as escolhas estéticas para o espetáculo. Por fim, tem-se as etapas quatro e cinco, que correspondem aos “ensaios individuais” e “ensaios corridos”, quando Luís Antonio reafirma a importância da “integração” nessa fase do trabalho⁹³².

Em seguida, o diretor planeja mais um dia de trabalho, com a “apresentação de toda a equipe” e suas “funções”, ressaltando que o grupo Pão & Circo é a “microestrutura” e que a “proposta de trabalho” para *Titus* deve considerar a “forma de organização” baseada na “coprodução” do “Pão & Circo + ANN JOE”. Outro ponto é a “forma de produção”, questão sempre ponderada por ele, o “como e porque”, qual “filosofia”, bem como a proposta de trabalho “como história de *Titus*, carreira” e, por fim, “como trabalho coletivo dirigido”, com todos reunidos, “Luís/Helio/Guilherme/Pão & Circo/Pelegri/Angela”⁹³³.

Por outro lado, essa proposta de trabalho coletivo dirigido, com funções determinadas dentro da equipe, demonstra tanto uma mudança de postura da direção quanto de modo de produção, em relação à montagem anterior do grupo. Em *O casamento do pequeno burguês*, é evidente que a criação artística e a concepção estética do espetáculo estavam centralizadas na parceria de Luís Antonio Martinez Corrêa com Analu Prestes, que formavam o núcleo criativo e o pilar do grupo do Pão & Circo.

⁹²⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹³⁰ KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, op. cit., p. 65.

⁹³¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ *Ibidem*.

Entretanto, é perceptível que as relações começavam a estremecer e cresciam as divergências sobre o trabalho, a produção (a “transa” com o teatro dito mais comercial e profissional) e os rumos do grupo fundado por eles. Além disso, as mudanças e conflitos foram marcados e permeados pelo rompimento da relação amorosa dos dois, pelo aprofundamento das experiências lisérgicas, entre outras questões.

Retornando ao caderno de direção, Luís Antonio escreve que o teatro estava “parado” há “1 mês e meio” e que o grupo assumia o espaço, para ensaiar e montar o espetáculo. No dia 14 de março de 1975, iniciam o estudo dos personagens, do texto e da “construção dos 1ºs esboços do gráfico” e era para “mandar ver”. Há uma anotação confirmando a data e o horário da apresentação de *Macbeth* no MAM⁹³⁴, ao qual deveriam assistir.

A primeira vez que li e investiguei esse caderno, ainda não conhecia o texto de *Titus Andronicus* e senti certa “estranheza” em relação às anotações sobre a elaboração das cenas do espetáculo; depois que li a peça, fiquei ainda mais surpresa, pois, aquilo que considerava um tanto incompreensível e estranho era precisamente o caminho estético escolhido pelo diretor para aquela montagem, então, eu ficava imaginando de onde ele teria tirado aquelas ideias, qual a sua inspiração e embasamento. Após algumas conversas e análises, percebi que aqueles registros eram parte do trabalho de mesa, isto é, eram evidências do que havia sido realizado em forma de “apontamentos para a montagem, vestígios de caminhos encenatórios, procedimentos de ensaio, estratégias de ações para o processo, garimpo de ideias, estudos estéticos”, anotações de uma “etapa fundamental de vivência do processo de criação e montagem do espetáculo teatral”⁹³⁵. Durante o processo de estudo e criação das cenas e dos personagens de *Titus Andronicus*, Luís Antonio propôs um “caminho encenatório” inspirado nos astros (sol, lua, mercúrio, vênus, marte, júpiter, saturno, urano, netuno, plutão), nos signos, na teoria dos elementos (ar, água, terra e fogo) e nas simbologias em torno do campo da astrologia, tentando fazer disso um conceito da direção para a criação do espetáculo.

Carlos Gregório, ator que interpretava Saturninus, um dos principais personagens do espetáculo, na entrevista que me concedeu, fez uma interessante reflexão sobre o trabalho de mesa, ressaltando que esse procedimento foi muito importante na produção teatral brasileira. Gregório destaca o quanto Luís Antonio se utilizou desse recurso na

⁹³⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹³⁵ KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, op. cit., p. 62.

montagem de *Titus Andronicus* e detalha as propostas estéticas da direção no processo criativo. Segundo ele, fizeram

[...] bastante trabalho de mesa, uma coisa que eu já trazia do Zé, o Zé trabalha bastante com trabalho de mesa, [...] quando eu comecei no teatro o trabalho de mesa era muito importante, depois foi sendo abolida, lamentavelmente, primeiro porque uma fase que o texto passou a ser meio hostilizado no teatro, foi a época dos encenadores né?! Quando existia encenações muito espetaculares a respeito de textos clássicos; nesse grupo, você tinha o Gabriel Vilela, Gerald Thomas, Moacir Góes, foi uma época que o texto não foi tanto valorizado, mas antes disso o texto era uma coisa pra encarar. Eu lembro que *Selva das cidades* a gente ficou meses na mesa, estudando o texto e no *Titus Andronicus* também, a gente tinha uma mesa no porão do Teatro Ipanema, a gente ficava ali; ali também teve uma coisa muito curiosa, que também não deu certo isso, não deu certo mesmo, que foi o Luís querer fazer uma aproximação da peça com as coisas da alquimia, então ele chamou um rapaz que era muito versado em alquimia. Mas aquela coisa ficava ali e não batia nada, aquilo era uma coisa que não funcionava, aí a coisa já começou ficar estranha, já começou não dar certo ali na mesa com essa história da alquimia. Não dava pra compreender, nós todos assim, todos do elenco ficava olhando aquilo e falava, cara!?, mas tá bom era a viagem que o Luís tava, o cara ia lá falava, falava, falava e a gente ouvindo, mas como que aquilo ia se transformar, ser absolvido pela direção, pela interpretação, uma coisa, que não tinha, não fazia muito sentido e o Luís se atrapalhou muito com isso⁹³⁶.

Interessante a observação feita pelo ator e diretor Carlos Gregório sobre as mudanças significativas no modo de ver e de fazer teatro no Brasil, ocorridas a partir do momento em que o diretor/encenador/coordenador passa a imprimir a sua visão e concepção de cena e se torna protagonista do processo criativo da encenação, momento em que a cena ganha mais espaço e atenção e o texto e, conseqüentemente, o trabalho de mesa deixam de ter o valor que tinham. Entretanto, isso não significa que esse tipo de exercício tenha desaparecido ou se tornado obsoleto, como mencionado, Luís Antonio sempre se utilizou desse recurso em suas direções. Aliás, o trabalho de mesa na fase de criação ainda tem grande importância para a formação e o trabalho do diretor, para a escolha dos signos teatrais, como destaca Ricardo Kosovski, “reiteramos que o trabalho de mesa, independente de ênfases dramáticas ou cênicas no processo de criação teatral, é um aplicativo que projeta a encenação, criando devires”⁹³⁷.

O relato de Carlos Gregório nos auxilia na compreensão das anotações, das concepções cênicas de Luís Antonio, assim, além da referência sobre astrologia, a direção

⁹³⁶ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

⁹³⁷ KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, op. cit., p. 66.

enveredou pela alquimia como proposta, um caminho estético que parece não ter sido uma boa escolha, mas que, provavelmente, foi motivo para apimentar as divergências criativas já no trabalho de mesa. Além disso, nas falas de alguns atores entrevistados, nota-se a dificuldade de entender os caminhos criativos e a crítica, que discutiremos mais à frente, também indicava que os atores não haviam entendido e, portanto, não conseguiram colocar em cena a proposta estética da direção.

Confesso que saber que houve essa “transa” com a alquimia no trabalho de mesa e que, mesmo com a presença de um “especialista”, esse tema não se casou muito bem com o texto, facilitou meu exame das anotações de Luís Antonio. Pude entender que a estranheza não era só uma percepção minha, visto que, para os envolvidos, também não estava muito claro, como mostra a citação do relato de Carlos Gregório.

A ELABORAÇÃO DAS CENAS: UM RITUAL ALQUÍMICO

Nessa parte do caderno sobre o processo criativo de *Titus Andronicus*, o diretor escreve que era sexta-feira, “dia de Vênus e Tamora”, e que Roma deveria ser pensada como “espaço” de “confrontos” entre a “vitória” de “Titus” e a “vingança” de “Tamora”, entre “godos” e “romanos”⁹³⁸. Para a formulação dos diferentes signos teatrais, a direção propõe pensá-los a partir das referências da alquimia, da astrologia e dos “quatro elementos”. Terra, água, ar e fogo deveriam ser considerados na criação do espaço cênico e dos personagens, nos aspectos psicológicos e emocionais. Por exemplo, o personagem Saturninus, de Carlos Gregório, era o “rei” na sua “luta” pelo “poder” e Lucius, interpretado por Rodrigo Santiago, era aquele que tinha a “visão do alto”, responsável pela união dos “godos”, eles estavam representados pelos elementos “terra” e “ar”, respectivamente. Segue destacando alguns temas e emoções que marcam esses personagens e sua perspectiva do espetáculo como a vingança, a loucura, visto também como o “choque” dos “4 elementos”⁹³⁹.

O diretor segue tecendo as conexões com os quatro elementos, com as “cores-sons”, por exemplo, o “fogo” “vermelho”, que teria “aparições” no espetáculo, por meio de uma fogueira e de outros recursos, representava os “sons” da “vingança”, o “apocalipse”⁹⁴⁰. De acordo com preceitos alquímicos, o fogo é o quarto elemento e significa a transformação final. O elemento “ar” simbolizaria a limpeza e, nesse caso,

⁹³⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹³⁹ *Ibidem*

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

Luís Antonio faz referência à cena do “sacrifício aos deuses”, quando um dos filhos de Tamora é morto em ato de imolação aos antepassados da família Andronicus, além de suscitar a ligação “terra/deuses”. Por fim, o elemento “água” era o “silêncio” e ar e água representavam a “paz”⁹⁴¹.

Alguns temas e acontecimentos de *Titus Andronicus* perpassam toda a trama e, talvez, o mais marcante deles seja a morte, presente da primeira cena ao desfecho da peça, envolvendo seus personagens. As “mortes” têm “níveis diferentes” e são atravessadas pelo “poder” e pela “culpa”, temas importantes no espetáculo, que se repetem dezenas de vezes em suas anotações, principalmente, a palavra ‘poder’⁹⁴². Há muitos comentários sobre possíveis “caminhos” para os personagens, com a recorrência do tema/relação “poder”, a começar por Titus (Vereza), que deveria ser “maquiavélico”, apresentando-se como uma “força vencedora”, com um “moralismo” permeado pelo “poder”. Os “caminhos” para Saturninus são marcados pelo poder em “abstrato”, “ligado à hereditariedade”. Noutro momento, Luís Antonio elenca “3 alternativas” como formas de se chegar ao poder: “eleições”, “hereditariedade” e “prêmio” e isso serviria para Tamora, a “godã”, que chegaria/buscaria o “poder” pelo casamento com Saturninus⁹⁴³.

Para o personagem Lavínia, de Analu Prestes, está indicada a ligação inevitável com Titus, que teria dois “caminhos” para o desfecho, a “morte” pelo pai ou o “suicídio. Sobre Aaron, personagem de Lincoln dos Santos, há registro de sua condição de “escravo negro”, evidenciando o lugar do “negro oprimido”, da “repressão”, o fato de pertencer aos “godos”, à “outra cultura” e sua ligação com a rainha Tamora⁹⁴⁴. Sobre Bassianus, interpretado por Marcos Alvisi, trata-se de personagem dividido entre o “amor” e o “poder”, sentimentos que podem “cegar”, afinal, se “morre por amor”, se “vive por amor” e o mesmo pode ser dito em relação ao poder, contudo, Bassianus teria/faria uma “1ª quebra”, escolhendo a “vida” e o amor de Lavínia⁹⁴⁵. Para Titus há novas referências, uma delas é o famoso ex-presidente brasileiro Getúlio Vargas (1882-1954) e, com ele, a ideia de “*leader do povo*”, grafado em inglês. O diretor faz uma comparação de “Getúlio” e o “pijama”, que vestia na noite do suicídio, com Titus enquanto “cozinheiro”, realçando a relação entre “pátria”, “desbunde” e “revolução”⁹⁴⁶.

⁹⁴¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ Ibidem.

⁹⁴⁴ Ibidem.

⁹⁴⁵ Ibidem.

⁹⁴⁶ Ibidem.

O caderno é cheio de apontamentos dispersos, com recados, bilhetes dos atores e da equipe ao diretor, além de lembretes de compromissos; um deles, muito interessante, marcava o dia e a hora, talvez de um encontro, acompanhado do número do telefone de Isabel Câmara, poeta e dramaturga, que trabalhou no teatro no final dos anos 1960 e início da década de 1970, no Rio de Janeiro. Na sequência, menciona-se uma “conferência”, que acredito ser um dos encontros com o alquimista, citado por Carlos Gregório, em nossa entrevista. Trata-se de uma série de palavras aparentemente dispersas, como “noite”, “serpente”, “água”, “trigo”, “noite”, “sangue”, “terra”, “ouro”, “punhal”. Fica mais clara a alusão ao “fogo” como “sacrifício” e a ligação com o personagem Alarbus, visto que o diretor destaca que “a partir do sacrifício começa tudo”, a morte do primogênito de Tamora⁹⁴⁷.

Luís Antonio elenca algumas questões e registra as cenas e os acontecimentos, que comporiam o espetáculo. O texto começa com a disputa dos irmãos Bassianus e Saturninus pelo trono romano. Destaca-se a ideia de “coroa vazia”, indicando que o elemento a ser explorado nesse momento é a “água”, simbolizando o “silêncio”. Há também ponderações sobre outros momentos do Ato I, por exemplo, como “Lucius sacrifica Alarbus” e quando “Titus recusa a coroa” e “Saturninus é coroado”⁹⁴⁸. O diretor segue pensando sobre as cenas deste ato, entretanto, passa a explorar o elemento “terra”, estabelecendo novas conexões e inserindo outras simbologias, como a dos quatro cavaleiros/cavalos, que, desde a antiguidade, representam triunfo, poder e glória e, no texto bíblico, são conhecidos como os cavaleiros do Apocalipse, representando a peste, a guerra, a fome e a morte⁹⁴⁹. Além da “terra”, há referência ao “cavaleiro c/ balança” que, de acordo com as escrituras sagradas cristãs, vem montado em um cavalo negro, significando o binômio justiça/injustiça e, principalmente, a fome. O diretor alude ao “poder” para pensar as cenas de “Lavínia raptada”, do embate entre “Lucius x Pai”, da volta de Lucius “p/enterrar o irmão”, da “caçada romana” e da morte de Bassianus por Chiron⁹⁵⁰.

Num terceiro movimento, fala-se do palácio que está “rindo” e que fez Titus mudar a “sua tática”, devido a um *insight*, a “união” dos elementos “terra+fogo+ar+água” que resultam em “tempestade”. Titus é o “maestro” que “atinge ar” e “atinge fogo”,

⁹⁴⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁴⁸ *Ibidem*.

⁹⁴⁹ Apocalipse de São João: a coragem do testemunho. In. *Bíblia sagrada*. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balacin. São Paulo: Paulus, 2012, p. 1326-1347.

⁹⁵⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

alguém “próspero”⁹⁵¹. Num quarto movimento, pensando os personagens Tamora e Titus, Luís Antonio reflete sobre o tema da “loucura” simbolizada pelo “fogo” e cita o “cavalo vermelho” e a “espada”, objeto portado pelo cavaleiro que retratata a guerra. São referências importantes, pois em determinado momento da peça esses personagens estariam/ficariam “loucos”, mas não como Lucius⁹⁵².

No quinto movimento, não há menção clara sobre qual personagem ou parte do espetáculo se trata o texto, contudo, considerando-se as outras anotações, é possível deduzir que se refere a Lucius. São apenas duas citações, uma sobre o elemento “ar”, “blue”, e a outra sobre o “cavaleiro branco”, que possui várias simbologias, representações e interpretações. O cavaleiro traz objetos, o arco e a flecha, que simbolizam a força e a conquista e têm forte ligação militar. Nas campanhas militares, era comum que reis e imperadores da Roma Antiga se deslocassem em cavalos brancos, que, para algumas interpretações religiosas, podiam representar tanto o Anticristo quanto o próprio Cristo, o grande vencedor, e a difusão do evangelho pelo mundo. O quinto, sexto e sétimo movimentos são anotações curtas sem menção direta aos personagens ou às cenas, remetendo-se novamente a elementos e símbolos como o “fogo”, a “serpente” e a “água”, em referência à “coroa vazia” e à “queda”⁹⁵³.

No campo da astrologia, Luís Antonio comenta a relação entre os dias da semana e os planetas, segunda-feira é regido pela lua, terça-feira por marte, quarta-feira por mercúrio, quinta-feira por júpiter, sexta-feira por vênus, sábado por saturno e domingo pelo sol⁹⁵⁴. Ele também recorre à mitologia e traça uma conexão entre Saturninus e Saturno, deus romano ligado à “agricultura” e à “terra”, que se tornou deus do tempo, como salienta o diretor, na mitologia grega ele é Cronos, um “Titan” conhecido por tomar o poder ao mutilar o pai, Urano, e por isso é chamado de “castrador”. Nesse trecho do caderno, o diretor ainda pondera sobre a iluminação e as cores em relação aos personagens, o “branco”, “luz fria”, em contraposição a Bassianus, que usaria “vermelho”, em alusão ao “amor”, e que, como Lavínia, seria o “Sol”⁹⁵⁵.

Outro tema explorado é o “casamento” de Lavínia e Saturninus, motivado por “interesses”, principalmente, do pai da noiva, Titus, que assim consegue chegar ao poder, depois de ter abdicado da coroa romana em favor de Saturninus na disputa com Bassianus,

⁹⁵¹ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁵² Ibidem.

⁹⁵³ Ibidem.

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ Ibidem.

no entanto, o enlace não acontece⁹⁵⁶. Há também a presença dos Godos atravessando o enredo da peça desde o retorno de Titus a Roma, acompanhado de Tamora (rainha dos Godos que se tornaria rainha romana), dos filhos dela, de Aaron e de outros prisioneiros de guerra, até a aliança de Lucius com o exército godo. A ida desse povo a Roma foi uma forma de “provocar a união das raças”, mas também de “trazer os godos” como um “sangue novo” para “purificar”, como no sacrifício de Alarbus⁹⁵⁷.

Na sequência, os comentários dizem das mudanças em relação a Titus, observações anotadas diversas vezes ao longo do caderno, pois, para ele, o personagem passa por “3 movimentos”, que são o “antes”, o “insight” e o “depois”, frisando uma frase atribuída ao personagem: “depois de mim dilúvio”, “tempestade”⁹⁵⁸. O diretor tece considerações sobre as relações de Titus com outros personagens e escreve que “Lavínia deixa Titus cego”, uma cegueira metafórica causada pela dor, pela raiva, pela sede de vingança ao vê-la desfigurada e violentada, contudo, para Lavínia, “por dentro”, era uma “explosão”, um “renascer”⁹⁵⁹.

Surge um bastão, objeto ligado a Titus, que deveria ser repassado a Lucius e que nos faz pensar no desfecho da peça, quando este assume a coroa romana antes oferecida ao pai, por outro lado, o bastão pode representar a continuidade da família Andronicus. Nesse sentido, Luís Antonio questiona dois caminhos para “Titus-Lucius”: “1-continuidade filológica?” ou “2-continuidade política?”⁹⁶⁰.

A serpente é outro símbolo que aparece em diversas partes do caderno, geralmente ligada a Tamora. Desde a antiguidade, há tanto uma simbologia negativa como positiva (alquimia, mitologia, religião), que associam esse animal à fertilidade e à sabedoria, mas também à traição e ao engano, entre outros sentidos, que entendo como pontos negativos a serem explorados pela personagem. No caderno está escrito que com o “sacrifício” do filho “desperta a serpente” em Tamora, “agindo” contra “Roma” e os “romanos”, acendendo nela a “vingança”. A personagem, assim como a “serpente”, “prepara o bote”, “em ação”, “destila seu veneno”, agindo como uma “serpente cega”⁹⁶¹. O diretor segue descrevendo as características que se sobressaem em Tamora na relação com os outros personagens, a começar pela “vingança” contra Titus, a ideia de “dente por dente” e o

⁹⁵⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁵⁷ Ibidem.

⁹⁵⁸ Ibidem.

⁹⁵⁹ Ibidem.

⁹⁶⁰ Ibidem.

⁹⁶¹ Ibidem.

fato de agir para atingir a família Andronicus por meio de Lavínia e de Saturninus, que se torna uma espécie de “fantoche” em suas mãos; esses atos, como uma “gangorra”, geram “níveis de consequências”⁹⁶².

É interessante observar que *Titus Andronicus* tem dezenas de personagens, a maioria masculinos, como na montagem de Martinez Corrêa que, como no original, possui apenas três papéis femininos, Tamora, Lavínia e a ama (escrava), contudo, elas são fundamentais para o desenrolar da trama. Os aspectos considerados muito importantes para a criação do personagem Lavínia são a sua ligação com a “água” e a “natureza”, representando a “liberdade”, o “amor revolucionário”, pois ainda que sem as “mãos” e a “língua”, ela se mostra “viva”. Luís observa que, de certa maneira, essa personagem se parece com a geração das pessoas do grupo⁹⁶³.

A relação de Titus e Lavínia responde pelas mudanças de planos e do comportamento do pai, posto que “Titus prepara Lavínia p/ poder”, portanto, num primeiro momento, ele “não vê Lucius só Lavínia”, mas ela “ama Bassianus” e chega a se “violentar”, devido ao “esquema do pai”, ao aceitar o pedido de casamento de Saturninus, mas “no insight tudo muda”. Há o amor do pai pela filha, sentimento ligado à ideia de propriedade⁹⁶⁴.

Novamente encontramos a atribuição dos elementos da alquimia para cada membro da “família Andronicus”: Titus é terra; Quintus e Marcius são ar; Lavínia é água; e Lucius é o fogo, o “choque” entres os elementos. Marcius pode ser visto como a “cabeça”, o “mártir”, o “rev. romântico”⁹⁶⁵. Aaron é um dos personagens responsáveis por movimentar a trama da peça, ao ajudar Tamora em seus planos maquiavélicos. Para Luís Antonio, o vermelho e o preto representam esse personagem, assim como o “símbolo” do “corvo”, pois, sendo godo e escravo, Aaron era visto como “raça inferior”, aquele que “cumpre ordens”⁹⁶⁶.

Nesse momento do texto, Luís Antonio faz uma pausa nas anotações sobre o estudo dos personagens, para registrar as concepções cênicas do espetáculo. Desde o início do caderno, ele estabelece a encenação como um ritual e, novamente, afirma a ideia do “ritual alquímico”, composto por “criação”, “destruição” e “recriação”, o qual deveria ser o caminho, a estrutura do espetáculo. Luís destaca a importância do “jogo de opostos”,

⁹⁶² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁶³ Ibidem.

⁹⁶⁴ Ibidem.

⁹⁶⁵ Ibidem.

⁹⁶⁶ Ibidem.

principalmente, para os personagens protagonistas “Titus-Tamora”⁹⁶⁷. Pensando nos caminhos da composição do espetáculo, o diretor registra algumas ideias sobre as fases da encenação, assim, o espetáculo deveria ter como “ponto de partida” o “caos” em referência a “aries”, signo do zodíaco que representa o início das coisas, a primeira potência do elemento fogo, regido pelo planeta marte, que na mitologia romana é considerado o deus da guerra.

Luís Antonio anota doze pontos que seriam percorridos no processo de montagem do espetáculo: primeiro era preciso “reunir matérias”, “matéria viva” “através do fogo”; o segundo passo era “criar condições p/ ã apodrecer”, a “caçada”; o terceiro seria a fase da “fixação”, “limpar a matéria em volta” e “separar da impureza”; o quarto era “quando a matéria fecundada casa”, momento em que se tem a “tomada de consciência p/inconsciência”; o quinto passo era a “digestão”, o “fogo”, fase em que seria preciso “conversar de novo”; o sexto, a “destilação”, as “viagens” a serem feitas pelo grupo; o sétimo, a “sublimação” ou colocar para fora o “objetivo preso”, “louco”; o oitavo ponto é a “separação”, em alusão ao signo de “escorpião”, portanto, trata-se de uma fase de “limpeza”, lembrando que escorpião além de representar aspectos negativos também significa renascimento, transformação, “nascer/morrer/renascer”; por fim, os quatro últimos pontos são “incineração”, “fermentação”, “multiplicação” e “projeção”, sobre os quais não há observação⁹⁶⁸.

Depois de pensar a estruturação da encenação, o diretor retoma e reforça a concepção de alguns personagens do espetáculo, a começar por Marcus, interpretado por Aurélio, que assim como Titus tem um “insight”, que leva à mudança de atitude, pois, se antes Marcus partia da “vitória” com a intenção de atingir a “vingança”, depois do “insight”, ele parte da “vingança” para conquistar a “vitória”⁹⁶⁹. Por outro lado, destaca a mudança de relação e de percepção do povo godo, posto que, num primeiro momento, Titus tinha uma relação de disputa, de “duelo” e depois temos Lucius buscando uma aliança, um “elo” com os godos. Sobre este, reafirma-se a alternância dos elementos alquímicos ao longo da encenação, começando pela água, seguido de terra no conflito com Saturninus, em ar e “loucura”, depois o fogo no “choque dos 4 elementos” do “apocalipse-vingança-insight” e, novamente, o ar quando Lucius se reúne aos godos no

⁹⁶⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

momento do “furacão”, da limpeza, então, repete-se o fogo e, por fim, a água, com o “silêncio”, a “coroa sem cabeça” no final da peça⁹⁷⁰.

Sobre Tamora, papel desempenhado por Marieta Severo, há alusão ao “exílio” vivido tanto pela personagem quanto pela atriz e seu marido, Chico Buarque, em Roma, entre janeiro de 1969 e março de 1970. Cita-se o tema da “morte”, que Tamora é responsável, ou está envolvida em praticamente todas as mortes, e mais uma vez diz existir “níveis” e “critérios” diferentes entre as inúmeras mortes que ocorrem ao longo da peça. Há também o “poder”, com “4 alternativas” para conseguir alcançá-lo: “1-eleição”, “2-hereditariedade”, “3-prêmio” e “4-renovação”⁹⁷¹. No caso de Tamora, possivelmente, era a terceira alternativa, afinal, o casamento com Saturninus pode ser considerado um “prêmio”.

Sobre Titus, personagem de Carlos Vereza, o diretor retoma a comparação com Getúlio Vargas, elenca alguns pontos de conexão, de “possibilidades” para o desempenho do papel, como a ideia de “suicídio” como “ato de fé” em contraponto a de “tomada de poder”, de “líder” do “povo”. Vargas foi considerado um grande populista, na trama, Andronicus possui enorme prestígio, respeito e popularidade entre os romanos. Alguns objetos marcam a conexão com a “história”, por exemplo, a cena do suicídio do ex-presidente brasileiro, com o “pijama” e a “cama”, que igualmente são objetos cruciais para Titus, como o “aventil” usado para preparar o banquete feito com o(s) filho(s) de Tamora e a “mesa”, na qual seria servido. Luís Antonio ainda escreve que a filha, Lavínia seria o “calcanhar de Aquiles” de Titus, ou seja, o seu ponto fraco, a sua fragilidade⁹⁷².

As personagens, ao longo da peça, estabelecem relações de “confronto”, como Saturninus e Bassianus em disputa pela coroa romana, pelo “poder”, por isso, Luís Antonio indaga sobre as motivações de cada um dos irmãos para alcançar o poder, “poder p/ quê?” Para Saturninus, era pela “hereditariedade”, algo que lhe era útil, nesse sentido, o personagem é classificado como um “fascistóide impotente” em contraposição a Bassianus, que almeja o poder “por amor”, porque ele “vive” e “morre por amor” e “quem morre por amor vive eternamente”⁹⁷³. Há também uma espécie de quadro sobre as relações de “confronto” dos principais personagens, de um lado, movidos pela “força”,

⁹⁷⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

⁹⁷² *Ibidem*.

⁹⁷³ *Ibidem*.

temos Bassianus, Tamora, Lucius, Chiron e Aaron e do outro lado, motivados pelo “poder”, estão Saturninus, Titus, Lavínia, Marcius e a escrava⁹⁷⁴.

Até essa parte do caderno, os registros da encenação informam que a primeira preocupação de Luís Antonio foi fomentar ideias que abrissem possibilidades criativas para o espetáculo e para a pesquisa e criação dos personagens. Feito isso, o diretor começa a pensar as cenas, a anotar os temas e os principais acontecimentos de cada uma delas.

Assim, ele cria a primeira cena, indicando que se passa em “Roma”, no “Capitólio” e no “túmulo dos Andronicus”. Um dos fatos mais relevantes para o desenvolvimento da trama é a “volta” de Titus a Roma, marcada pela “glória”, pela “fortuna” e pela “vitória” conquistada, “a volta heroica”, não apenas para Titus, mas também para Lucius, que durante os anos de guerra se tornou “capitão” e Marcus “tenente”. Luís Antonio salienta que os temas “morte” e “vida” perpassam a narrativa desde o “sacrifício” de Alarbus e o processo de “súplica” da “mãe” e “inimiga”, a tomada de “decisão” e a “consumação”⁹⁷⁵.

Seguindo a descrição e o desenvolvimento do primeiro ato: “oferecem o poder” a Titus pela sua “posição social”, por ser o “patriarca”, então, ele se sente “vitorioso”, mas “cansado”, assim, “recusa” o poder e o “entrega” para Saturninus; depois, temos o “coroamento” e uma “aliança” considerada “duvidosa” para ambos. Saturninus pede a Titus que Lavínia seja sua rainha, contudo, acontece o “raptó” de Lavínia e o “pai mata filho”, num “sacrifício desnecessário”. Em contrapartida, Titus sofre o “desprezo” de Saturninus, que faz uma “nova aliança”, uma “aliança de força”, uma “aliança política” com Tamora⁹⁷⁶. Muitas disputas e confrontos acontecem nesse Ato, entre “filho x pai” e o “filho vence”; quando Lucius enfrenta Titus, para poder enterrar o corpo do irmão no túmulo dos Andronicus; entre “rei x Bassianus”, pelo raptó de Lavínia; entre “Titus e Bassianus”, pelo motivo anterior; e entre o “rei e Titus”, por aquele considerar o raptó uma traição. Fechando esse ato, temos o “plano de Tamora”, quando ela “toma o poder” e, por fim, “a reconciliação”, que se dá por meio da “caçada”,⁹⁷⁷ narrada no Ato II.

Luís Antonio anota “a descoberta” de como seria a composição do espetáculo “*Titus Andronicus*, ritual alquímico em 12 cenas” e “em 3 ciclos”: “criação”, “destruição” e “re-criação”⁹⁷⁸. Importante destacar que a estrutura da montagem é distinta do que

⁹⁷⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ *Ibidem*.

consta no texto original, dividido em cinco atos. Em seguida, encontramos a distribuição das cenas nas partes de cada ciclo, considerando o conceito e as escolhas estéticas, baseadas na alquimia e seus elementos e na astrologia. Apesar de não haver a descrição de todas as cenas, é possível perceber que elas seguem a composição dos signos do zodíaco e seus respectivos elementos, ou seja, cada cena corresponde a um signo/elemento.

Como dito anteriormente, o espetáculo começa pela “criação”, com a ideia de que tudo surge do “caos” e o elemento alquímico a ser incorporado em cena é o “fogo”. O cenário é “Roma decapitada”, sem uma cabeça para sustentar a coroa, sem alguém ocupando a função de imperador, apesar da existência de candidatos, uma vez que “Titus recusa”, “Bassianus não consegue”, “Saturninus é fraco”, então, “Tamora toma poder” e se torna a “nova cabeça de Roma”. Tamora era “Vênus”⁹⁷⁹, poque tanto o planeta como a deusa representam o amor, a beleza e os acordos. Durante a “a caçada romana”, o diretor sinaliza que os quatro elementos (terra, ar, água, fogo) fariam parte da cena que seria permeada de “pressentimento” e “intriga de alcova”, com o desfecho se dando na “dissolução da criação”⁹⁸⁰, marcada pelos confrontos e disputas entre os personagens.

Luís Antonio desenvolve o contexto do mencionado quadro sobre o “confronto”, ou seja, a disputa entre personagens representados pela “força” e outros pelo “poder”. Bassianus e Saturninus, ou o “contratempo” versus o “tempo”, ambos “filhos de César”, disputam o poder por motivos distintos, “amor” para um e “hereditariedade” para o outro. A “representação” de Bassianus é a “justiça”, o “amor” e a “morte” e traz um “rubor”; já Saturninus é a “representação” de “Roma”, do “poder” e da “morte”, portando uma “palidez”⁹⁸¹. O confronto segue com Tamora (força) versus Titus (poder). Ela é o “sacrifício”, o “poder” e a “loucura”, com a “serpente” como símbolo e ele é “sofrimento”, o “insight” por meio de “Lavínia” e a “reação”, além de trazer consigo um “bastão”. Cita-se a “Guerra das Rosas”, ocorrida entre 1455 e 1485 devido a uma disputa entre duas famílias pelo trono inglês; para Luís Antonio, Tamora seria a “rainha branca”, Titus o “rei vermelho”⁹⁸² e as famílias que almejavam o trono seriam simbolizadas pelas rosas: à família York, a rosa branca e aos Lancaster, a vermelha.

⁹⁷⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁸⁰ Ibidem.

⁹⁸¹ Ibidem.

⁹⁸² Ibidem.

Sobre os irmãos Lucius e Lavínia: ele como “ar-co”, referindo-se ao elemento, e fusão/união entre romanos e godos, para a tomada da coroa, é a “lucidez”, a “luta” e o “poder” e, na montagem, tem a cor “azul”; ela é a “água”, o “amor”, a “violentação”, a “consciência” e o “sacrifício necessário”⁹⁸³. Na dupla Chiron versus Marcius, o primeiro tem por símbolo o “centauro”, que na mitologia é metade homem e metade cavalo e significa o instinto animal, a perda de controle, que é “Tamora” (sua mãe), “Roma” e a “morte”; já o segundo é a “esfinge”, que nas mitologias egípcia, grega e romana refere-se ao leão, muito presente na arquitetura, com o sentido de poder e sabedoria, Marcius era a “cabeça”, o “guerreiro”, o “mártir” e a “consciência”, sua cor era o “vermelho”⁹⁸⁴. Por fim, Aaron versus a Escrava, ambos escravos de Tamora. Ele tinha como símbolo o “corvo-urubu”, dois pássaros pretos que, em geral, são associados a azar, mau-presságio, morte, além da questão do “filho” e, por ser “negro”, há também o choque com a escrava “branca”, cujo desfecho é a “morte”, as cores de Aaron são “vermelho-negro”⁹⁸⁵.

Após o quadro de confrontos, Luís Antonio passa para o “2º ciclo”, a “destruição”, iniciando pela cena cinco, chamada “O insight”, pensada a partir das simbologias do signo zodiacal de “leão” e do elemento “fogo”. A cena é marcada pela “emoção”, Titus “desesperado chora”, “Marcius” está “acorrentado” e “condenado” à “pena de morte” e, por isso, faz uma “súplica aos juízes em vão”, uma “súplica à natureza”, à “terra”, “às pedras”, pedindo pela vida do filho. Há menção a uma das falas de Titus, “minhas mãos lutaram por Roma. Pra que? Foi em vão”⁹⁸⁶.

Lucius está com uma “espada na mão” e foi “exilado” por Titus, ele deve “limpar o rosto”, no sentido de “apagar”, “aliviar”, porque descobriram que Lavínia foi “mutilada”. Aaron avisa Titus que o “rei pede sua mão”, para que o filho não seja morto, então, há uma disputa entre “Lucius X Titus” para ver quem terá a mão decapitada, ao final, “Aaron corta a mão de Titus”. Titus “cai em si”, é o “sonho além da vida”, momento de “acordar através da dor”, pois o “toque” de Lucius desperta pensamentos/sentimentos dicotômicos, “razão x dor”, “razão x emoção”⁹⁸⁷.

Titus tem uma forte ligação com o elemento “terra” e é um personagem atravessado pelos sentimentos de “solidão” e “dor”, mas ele “volta ao cosmos” e “começa a transcender”. Nesse processo, reaparece a “mão de Titus” e a “cabeça de Marcius”,

⁹⁸³ CORRÊA, Luís Antonio Martínez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁸⁴ Ibidem.

⁹⁸⁵ Ibidem.

⁹⁸⁶ Ibidem.

⁹⁸⁷ Ibidem.

mostrando que a tentativa de salvar o filho foi em vão, contudo, “Titus ri” e “transcende” ao fazer a “descoberta” e passar por um “despertar”, que o leva à mudança de postura e ao “pacto”, “juramento de vingança”, com Lavínia e Lucius, que se despede do “pai”, da “irmã” e de “Roma” e “vai embora”, com o intuito de “formar um exército” e voltar com os godos⁹⁸⁸.

A cena seis, centrada nos personagens Titus e Lavínia, é elaborada com a inspiração do signo de “virgem” e do elemento “terra”, associado ao “racional”. Está anotado que Lavínia traz consigo o livro *As metamorfoses*, de Ovídio, um dos indícios para a “revelação” do que lhe ocorrera, enquanto Titus leva um “bastão”, o qual “passa” a ela para que escreva na “areia”. A “revelação” do crime sofrido por Lavínia, o “aprofundamento da descoberta”, leva a uma “mudança de tática” e a uma “ação” no “presente”, como ressalta a fala citada de Titus: “não, não posso agir cego. Não, não posso + agir como sempre. Os tempos mudaram eis a questão”. A cena termina com ele preparando o “presente” que enviaria para Chiron, na “sala de armas”⁹⁸⁹.

A cena sete traz as referências do signo de “libra” e do elemento “ar”. Inicia com Caius⁹⁹⁰ levando ao palácio “armas + versos”, “presentes” para Chiron e Aaron, mas “Chiron não entende” a mensagem enviada por Titus, no entanto, “Aaron saca” que “é preciso invocar os demônios os deuses já foram embora”⁹⁹¹. Outro momento importante dessa cena é o nascimento do filho da rainha, que por ser filho do “escravo”, não pode ser herdeiro de Saturninus, assim, “nasce o anjo negro”. Era preciso encobrir a traição, por isso há um embate entre a “escrava” (ama), o “escravo” (Aaron) e “Chiron”, um “negro x branco”, “África x Roma”, contudo, “Aaron defende o que é seu”, salva o filho e “mata a ama”. A cena encerra na “despedida”, em que o “negro” se “biparte” e Aaron é “condenado” e “passa a missão para seu filho”. No espetáculo, Aaron tem um desfecho diferente, pois o texto termina com Lucius pedindo justiça para ele, mas Luís Antonio propõe que Aaron seja morto por Titus, juntamente com Chiron na cena onze⁹⁹².

A cena oito é inspirada no signo de “escorpião” e nos elementos “água-fogo” e se passa à “noite”, em “praça pública”. Titus e Caius preparam as “flechas + panfletos” a serem espalhados por Roma, numa cena que mostra a relação entre os dois como uma

⁹⁸⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁸⁹ Ibidem.

⁹⁹⁰ No original, quem leva os presentes é o jovem Lucius, filho de Lucius e neto de Titus; Caius pertence à família Andronicus, na adaptação de Luís não fica claro quem é esse personagem, que também está bastante presente na cena oito do espetáculo.

⁹⁹¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁹² Ibidem.

“simbiose”, uma “complementação”, uma “renovação”: Caius como o “braço direito de Titus”. O diretor escreve que, como no caso de Titus, se “revela” a “força na fraqueza”, a “força no desespero”⁹⁹³.

Titus acredita na “justiça” enquanto “fogo” e no “juiz” como o “céu”, dessa forma, ele “dirige” diversas mensagens, lançadas por Caius com flechas por Roma e endereçadas aos deuses “Jupiter – deus dos deuses”, “Apolo” - deus da “arte”, “Marte”- deus da “guerra”, “Palas”- deusa da “Justiça”, “Mercúrio”- deus dos “ladrões”, da “agricultura” e criador da “alquimia”, e “Saturno”- deus das “colheitas”. Interessante que Luís Antonio registra a palavra “tempestade” em várias páginas do caderno e na cena oito ela surge novamente, por ser o momento da sua formação, com “vento (ar)”, “chuva (água)” e “raios-trovoões (fogo)”, que caíam sobre “Roma”, a “terra”. A cena termina com Titus rindo⁹⁹⁴.

O “último ciclo” do espetáculo, a “Re-criação”, a “expansão”, começa a partir da cena nove, inspirada em “sagitário” e no elemento “fogo”. A “panfletagem de Roma”, feita por Titus, desestabiliza Saturninus porque “começa a atingir o sistema”. O imperador, ao mesmo tempo em que expressa “lucidez”, tem um “insight” e demonstra “medo”, ele “treme” e, como “político”, se torna “vulnerável”. Titus, por outro lado, se apresenta como um “novo Titus”, “imprevisível”. Nesse momento, Tamora entra em cena e faz seu papel de “águia” e “balança”, que “acalma Saturninus”, mas tendo em vista o seu “plano” para conquistar o “poder” e se tornar a “liderança”. Saturninus se transforma em “carrasco” de Titus e fica “indignado” com a “anúnciação” da chegada de Lucius, a cena termina com o embate entre “Tamora x Lucius” e “Lucius + Godos x Roma”⁹⁹⁵.

A cena dez é elaborada a partir dos sentidos do signo de “capricórnio” e do elemento “terra”. Roma está “desabando”, é o início da “destruição” rumo ao “paraíso”. Titus, num momento de “desbunde” do personagem, se torna o grande “astro”, com uma “força contra o baixo astral”, ele é o bruxo. A presença de “Lucius + Godos” e suas “armas” são essenciais para essa ideia de “destruição”, então, “começa a quebra dos símbolos” com o “confronto” na “casa de Titus” entre “Saturninus /Tamora” e “Lucius, godos, Titus”⁹⁹⁶.

⁹⁹³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁹⁴ Ibidem.

⁹⁹⁵ Ibidem.

⁹⁹⁶ Ibidem.

“Aquário” e o elemento “ar” são as referências para a criação da cena onze, marcada pelo embate entre Titus e Tamora, representa o confronto entre “loucura x Lucidez”, entre a “serpente” e o “pássaro”. Nessa disputa, “Titus engana vingança”, Tamora, e mata Chiron e Aaron e, para tanto, Luís Antonio anota que precisariam de “faca + bacia”. A cena continua com a “preparação do banquete” por Titus e a “onça⁹⁹⁷ Lavínia”; esse momento representa o “suicídio” de Lavínia, dado que ela sabe que, terminado o banquete, sua morte é certa⁹⁹⁸.

Por fim, a cena doze, baseada no signo de “peixes” e nos elementos “água” e “fogo”, é um “ritual antropofágico”, materializado pelo banquete preparado por Titus. Trata-se do momento da “consumação”, da “morte”, da “condenação”, do acerto de contas, de “sangue x sangue”, em que “Titus mata Lavínia e Tamora”, “Saturninus mata Titus” e “Lucius mata Saturninus”, deixando a “coroa vazia” novamente. “Lucius se despede de Titus” e busca a “união dos opostos” para uma nova “criação”, fechando os ciclos “do caos à criação”⁹⁹⁹.

Após o esboço das cenas e já encaminhando nosso relato para o final do Caderno 1, encontramos os registros da fase de ensaios, momento de colocar e testar no palco todas as ideias e propostas, chamado “laboratório”. Durante os ensaios, o diretor define as marcações de entrada e de saída dos atores nas cenas; momento de repensar os gestos e os objetos de determinadas cenas, deixando evidente os diferentes níveis de notações da encenação, contidos no caderno. Por exemplo, parte da cena um se passa no “Parthenon”, para criar esse espaço, o diretor indica a utilização de “almofadas” e que Lucius deve carregar a “tocha” com “fogo”. No momento do “pedido de casamento” de Saturninus a Lavínia, está anotado “beijar a mão”, para deixar a “aliança + demonstrativa” entre Saturninus e Titus, em contraponto, “Bassianus” deve “ficar abalado” e a cena precisa de “+ conflito”, então, Lavínia deve demonstrar estar “dividida entre Titus e Bassianus”. Na cena da “morte de Quintus, Luís solicita que Lucius faça sua “saída + rápida” da cena “A caçada”, especificando que no momento da “entrada” deve haver “risos”, como uma espécie de “corte”¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁷ A onça simboliza força, poder, coragem, renascimento, elementos que, de certa maneira, caracterizam a personagem Lavínia. Além disso, o apelido da atriz Analu Prestes, dado por Luís Antonio, era onça, portanto, o animal pode ser considerado como um símbolo importante de ligação entre a personagem e a atriz.

⁹⁹⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

⁹⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰⁰ Ibidem.

Também compõem as páginas do caderno, listas com as informações da parte financeira da montagem, das quais constam os gastos com o aluguel do “teatro”, com os “salários” do “elenco”, com a compra de materiais. Há listas de objetos que devem compor as cenas/cenário, como “coroa, bandeira, espada, capacete, pálio, bastão, livro, punhal, carta, ataduras”, entre outros¹⁰⁰¹.

As anotações, de certa maneira, demonstram uma relação carinhosa, afetuosa com os atores, com a equipe; em diversas partes ele usa o nome diminutivo dos atores como “Carlinhos” (Carlos Gregório) e “Marquinhos” (Marcos Alvisi), responsáveis pelos irmãos Saturninus e Bassianus respectivamente.

Ao final do caderno, existem três folhas separadas, em que Luís Antonio faz um esboço das cenas, uma espécie de roteiro sobre os principais acontecimentos de cada uma delas e os espaços onde se passam. A única observação diferente, em relação às anotações do caderno, é que esse esquema tem treze cenas e não doze. O importante é que esse esboço nos permite compreender com maior clareza como se deu o desenrolar da trama proposta por Luís Antonio para *Titus*, além de relatar acontecimentos que não aparecem nas anotações.

REPENSANDO O ESPETÁCULO: CADERNO 2 - *TITUS ANDRONICUS*

Sem os registros do Caderno 1 seria bem difícil entender o conteúdo do Caderno 2, que numa primeira vista poderia parecer apenas escritos dispersos, sem muito sentido, porém, ele é o registro da continuação do processo de criação do espetáculo *Titus Andronicus*, no qual Luís Antonio segue anotando os ajustes e mudanças que deveriam ser feitos à medida que os ensaios aconteciam, então, de certa maneira ele segue a sequência de ideias das anotações do caderno apresentado. O Caderno 2 traz questões mais pontuais sobre o espetáculo, visualizando a estreia, a reação da plateia, repensando os personagens e os gestos dos atores, há também mais detalhes sobre a criação da cenografia e sonoplastia das cenas, além de observações sobre a conjuntura do teatro brasileiro e as condições de trabalho.

Na abertura do caderno, escrito quase que integralmente com caneta esferográfica azul, encontra-se a expressão “sem paixão” escrita em vermelho e se destacando do restante das anotações da primeira página. Logo abaixo, Luís Antonio faz uma observação em relação ao personagem “Bassianus” e adverte para “ficar + Carlinhos” em

¹⁰⁰¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

determinada cena e que o volume do som da cena estava “muito baixinho”. Ressalta a necessidade do “humor”, palavra repetida em várias páginas, assim como “prazer” e “alegria”, referindo-se a várias cenas e momentos da peça, portanto, eram aspectos importantes frisados pelo diretor para o espetáculo e em outros trabalhos do grupo Pão & Circo¹⁰⁰².

Diferentemente do *Casamento do pequeno burguês*, em que Luís Antonio se dividia entre o palco e a direção, em *Titus Andronicus*, ele se dedica à tradução, adaptação e direção e pode estudar e avaliar melhor o espetáculo por estar fora de cena, tendo maior domínio dos rumos do espetáculo. Para mim, está bem nítido o movimento de dirigir, de instruir os atores. Nesse sentido, muitas anotações do Caderno 2 são apontamentos sobre o trabalho com os atores, por exemplo, que Aurélio, intérprete dos dois filhos de Titus, deveria “agarrar na saia do pai”; em outro momento, escreve para “Aaron subir + depressa” ao “Panthéon”, que ele “já deve trazer a coroa”, para a coroação de Saturninus. Ao final dessa cena, o diretor indica que Marieta Severo deveria ser “+ forte” na atuação da “saída da cena 1” e pede mais “esfrega” e “beijos”, para “Tamora/Aaron”¹⁰⁰³.

No segundo caderno do diretor, alguns momentos e cenas recebem mais comentários do que outros, a começar pelo prólogo e a cena um, com a disputa pelo trono e as “eleições”, a volta de Titus, a coroação de Saturninus etc. Está anotado que a “entrada das eleições” deve ser o “maior barato”; pede-se para “transar o início c/fogo” e que fique mais claro o embate entre Saturninus e Bassianus, ainda “sem Tamora” na trama; que Bassianus deve “atacar antes Saturninus” e que entre as falas dos irmãos, Bassianus faça um “sinal p/ povo levantar”, demonstrando o apoio recebido nessa disputa pela coroa¹⁰⁰⁴.

Luís Antonio adverte que a “troca” entre Saturninus e Tamora necessita de “+verdade”, que o som ainda precisa “chegar” no momento da “passada da coroa”, que a “caminhada de Saturninus p/ coroa” deveria ser feita de forma “épica”, dando “destaque” para Titus, em contraponto a Bassianus, que iria “assumindo espaço” e deveria “encarar Titus no centro da cena”. Pondera que faltava “som”, “emoção”, “alegria” e “desbunde”, que o ideal era uma “linha contínua de emoção” nesse momento da coroação, trazendo mais “firmeza”, “ódio” e “brigas”¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, 1975. Acervo Martinez Corrêa.

¹⁰⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*.

A cena da caçada com certeza é um momento chave para o desenrolar da trama, quando Tamora começa a colocar seu “plano” em prática, o qual o diretor pede para “evidenciar” e “exagerar”, principiando pela morte de Bassianus e a violência (estupro e as mutilações) sofrida por Lavínia. Para o assassinato de Bassianus, está registrado que a “transa” precisa ser mais “clara” e que alguns elementos são importantes para a cena, como o “saco de dinheiro”, o “ouro” e o “punhal” levado por Aaron, que ajudaria a compor a farsa da morte do príncipe por um dos filhos de Titus. Luís Antonio frisa em alguns diálogos entre “Marcius/Aaron/Saturninus”, no momento da descoberta da morte, as seguintes indagações, “onde está seu irmão?” e “meu irmão? Morto?”, além de mencionar sobre “Marcius/Titus” que as “saídas dos 2 não dá” e pede que seja “+rápida”¹⁰⁰⁶.

Toda a violência sofrida por Lavínia ao longo da “caçada” faz parte do plano de vingança de Tamora contra a família Andronicus, nesse sentido, o diretor sugere para “Lavínia sacar” mais, em contraponto a “Tamora”, que deveria “agredir” e “provocar” mais, com falas como: “agora vou procurar o rei e deixar meu filho faminto devorar esta prostituta”. Na cena do estupro e das mutilações estão “Chiron-Lavínia-Aaron”; diferindo do texto original, em que a cena é com os dois filhos de Tamora, Luís Antonio coloca Aaron, o escravo/amante da rainha. Alguns objetos são importantes para a composição da cena, como “cordas”, “mordaça” e “panos p/mão de Lavínia”; para a caracterização, indica-se que a “maquiagem de Lavínia” deve ter “sangue”, sobretudo, “nos braços”; pede-se mais “cinismo” na cena, que estava “muito depressa”, devendo ser “um pouco + devagar”, evidenciando a “cumplicidade” e o fato de Lavínia ficar “sem as mãos”¹⁰⁰⁷.

Nesse momento, Luís Antonio elogia a atuação de Marieta Severo como Tamora, escreve que ela está “incrível”, que há “momentos perfeitos” durante a cena da “caçada”; quanto ao personagem de Analu Prestes, ele faz algumas críticas, diz em “Lavínia falta poder”, “falta loucura” e falta “verdade”, que é um personagem que precisava ser melhor “definido”; e faz uma pequena referência a Carlos Vereza, como “difícil”, entretanto, não fica claro se seria o ator, o personagem (Titus) ou ambos.¹⁰⁰⁸

Marcus, considerado culpado, foi condenado à morte em decorrência da morte de Bassianus. Há várias páginas do Caderno 2 que discorrem sobre a elaboração da cena do “julgamento” e, mais uma vez, se faz menção à necessidade de usar a “matraca” –

¹⁰⁰⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*.

instrumento musical muito utilizado por vendedores ambulantes para chamar a atenção dos cliente e em cerimônias religiosas com intuito de anunciar algo ao público – em vários momentos da cena dos “juízes”, que os “juízes batem surdos” e tocam a “matraca” e que é para utilizarem “togas” como figurino¹⁰⁰⁹.

Titus suplica, tentando de todas as maneiras salvar o filho da morte, em vista disso, o diretor sugere que se faça uma referência ao “martírio” da “Paixão de Cristo”, à “semana santa”, utilizando a matraca ao invés dos sinos nas procissões, assim ficaria uma “cena maravilhosa”. Luís pede a “construção” de Titus como uma “figura sinistra” e faz indagações sobre o personagem: “e se Titus lamber as feridas?”, dele, posto que corta a mão na ilusão de salvar o filho; e as mutilações de Lavínia?; na “cena dos juízes pq Titus não se atira+?”¹⁰¹⁰. Além da matraca, fala-se da utilização do “som do berimbau”, de “gritos”, de “histeria”, do “som do porco”, de “gargalhadas”, do “canto geral”, da “fanfarra”, da “pantomima” entre outros ruídos, para a criação da sonoplastia das diferentes cenas e momentos do espetáculo, alguns desses elementos deveriam auxiliar a construção do efeito de “tempestade”, que Luís solicitava a Helio Eichbauer, para a cena em que são arremessados os “manifestos”¹⁰¹¹. Ainda sobre os detalhes da cenografia, há menções sobre jogar/soprar “folhas” em Titus, na “entrada” da “Cena 2”¹⁰¹², mais adiante veremos que essa proposta não agrada o grupo e será motivo de confusão entre os atores do espetáculo, pois eram eles que teriam que criar esse efeito em cena. Na cena do “banquete” e de seu preparo, Luís Antonio pede para usarem e abusarem da “pantomima”, para perceberem a importância dos “gestos”, do “comportamento”¹⁰¹³ dos personagens, lembrando que esse tipo de representação cênica/dramática era bastante comum em Roma.

O cenário deveria conter “vasilhas misturadas”, como “canecas”, “tinas”, “bacia”, “vinho”, “sangue”, “carne” e o “preparo do banquete” deveria ser permeado por “gritos”, “alegria, magia e sonho”, com uma “dança grotesca”. Para o diretor, a cena precisava ser revista, pois estava se desenrolando “rápido demais”. Já o banquete sugeria “barulhos”, um clima de “tensão”, de “surpresa duvidosa”, de “alegria sem gargalhada” e os

¹⁰⁰⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹¹ *Ibidem*.

¹⁰¹² *Ibidem*.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

personagens devem “comer +”, podendo Titus provocar, dizendo: “o pão não estava bom?”¹⁰¹⁴.

Ao longo do Caderno 2, há registros sobre a necessidade de rever certos personagens, de “procurar definição”, o mesmo se dá em relação a aspectos do espetáculo e de outras funções; encontramos algumas observações sobre o “contrarregra”, que deveria melhor “definir” sua “função” no espetáculo, pois estava “muito confuso” e que era necessário reconsiderar as “causas”, os “psicologismos”, as “intenções” e o “ritmo” da montagem. No sentido de organização/desenvolvimento do espetáculo, o diretor fala de um “*timing*” inspirado na estrutura de “folhetim” e do uso da “pantomima”¹⁰¹⁵. A concepção estética se baseava na “colonização”, no “desbunde”, na “violência” de Shakespeare, sendo interessante a utilização de “notícias populares”, de jornais como “*O Dia*”, do Rio de Janeiro¹⁰¹⁶. Helio Eichbauer comprou essa ideia, estampando a fachada/entrada do Teatro Ipanema, com colagens de notícias trágicas e violentas do Brasil, nos anos 1970, assim, ao chegar, o espectador teria indícios da proposta estética de Luís Antonio, que segundo Aurélio Michiles foi inspirada no *Grand-Guignol*,

[...] o Luís fez uma montagem ultramoderna, bem reverente, que aí ele se inspirava no *Grand-Guignol*, o teatro de *Grand-Guignol*, você conhece? Aquele teatro que usa sangue, que mata mais que naquelas manchetes de jornais sensacionalistas: matou a família, cortou a cabeça da namorada, sabe, aquelas manchetes para denunciar essa violência, essa tortura que tava 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 Helio Eichbauer¹⁰¹⁷.

Chama a atenção, no comentário de Michiles, a questão da violência não ser apenas um aspecto da concepção do espetáculo, mas uma maneira de citar o contexto histórico pelo qual passava o Brasil. Havia, portanto, a necessidade de “denunciar”, de falar, de “gritar” a violência, a “tortura” praticada pelos governos militares, que o entrevistado sentiu/viveu na própria pele. Para Luís Antonio, montar Shakespeare, “*Titus hoje*”, era trazer para o palco brasileiro o “poder”, a “violência”, a “mutilação” tão presentes no texto quanto na sociedade em que vivia a geração de artistas do grupo Pão & Circo, era preciso deixar evidente que “não temos um homem novo”¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

¹⁰¹⁵ Ibidem.

¹⁰¹⁶ Ibidem.

¹⁰¹⁷ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰¹⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

No caderno há vestígios que mostram o momento/contexto delicado, no qual foi encenado *Titus Andronicus*. No cronograma de ensaios, com as atividades de cada dia, não passa despercebido a nota do ensaio a ser feito com a presença do censor, escrito “sexta: censura”. Nenhum espetáculo era liberado para a estreia sem antes passar pela inspeção da censura. Até a realização do figurino está marcada por uma das histórias mais marcantes da censura do teatro brasileiro, Helio Eichbauer conta que pediu à atriz Fernanda Montenegro partes do cenário que ele tinha confeccionado para o espetáculo *Calabar*¹⁰¹⁹, peça de Chico e Ruy Guerra, vetada pela censura em 1973; ele requeria o material utilizado nas cortinas, por exemplo, para confeccionar os figurinos de *Titus Andronicus*¹⁰²⁰.

Luís Antonio reflete, em um trecho do caderno, sobre “Shakespeare no Brasil” e suas referências eram nomes como “Naum” e “Paulo Autran”¹⁰²¹. Sabe-se que o diretor, dramaturgo, cenógrafo e artista plástico, Naum Alves de Sousa, no final da década de 1960, montou textos de Shakespeare com suas turmas de teatro da FAAP; eram peças como *Hamlet* (1967), *O mercador de Veneza* (1968) e *A tempestade* (1969), das quais participaram Analu Prestes e onde Luís Antonio a conheceu. Paulo Autran foi o protagonista de *Otelo* (1956), espetáculo que estreava a companhia teatral Tônia-Celi-Autran¹⁰²², no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.

Em seguida, o diretor escreve “tupy or not”, famoso fragmento do *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928 pelos modernistas brasileiros, num trocadilho com a frase “to be, or not to be” (ser ou não ser) de *Hamlet*. Fazendo esse paralelo com a cultura e o teatro brasileiros, Luís questiona, “e o autor nacional?” Mais uma vez, os modernistas são a referência e *O homem e o cavalo*, texto de Oswald de Andrade, é citado. Para o diretor, a narrativa de *Titus*, de certa forma, poderia ser lida como a trajetória do homem de Oswald, em que “Roma” seria o “começo” e o “capitalismo” o “fim”, contudo, sabemos que o fim da trama brasileira era uma sociedade utópica, o socialismo¹⁰²³.

¹⁰¹⁹ Texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, com produção de Fernando Torres e direção de Fernando Peixoto. O espetáculo estava pronto para estrear em novembro de 1973, no teatro João Caetano, estavam só aguardando a data do ensaio para a censura, quando esta pediu a revisão do texto, que já tinha sido cortado e classificado para maiores de dezoito anos. O tempo pedido para a liberação tornou impossível a manutenção do espetáculo frente aos altos gastos com a produção e, por fim, a peça não foi liberada.

¹⁰²⁰ EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰²¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 1, op. cit.

¹⁰²² Composta pela sociedade entre a atriz Tônia Carrero, o diretor italiano Adolfo Celi e o ator Paulo Autran.

¹⁰²³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

Os cadernos de Luís Antonio evidenciam seu modo de fazer, mas também seu modo de ver o teatro brasileiro; o conteúdo revela os percalços que ele enfrentou ao longo de sua trajetória artística, seus questionamentos como um profissional dessa difícil e efêmera arte. No Caderno 2, ele reflete sobre o “esquema de produção” e o “processo de trabalho”, no qual o grupo estava envolvido, e se pergunta: “é uma saída sair do grupo?”; “Trabalhar p/fora, encomenda?”¹⁰²⁴ Logo veremos que os desgastes das relações, as mudanças de percepção dentro do grupo e a dificuldade para sobreviver de teatro vão levar à dissolução definitiva da trupe.

Os últimos registros desse caderno são as primeiras impressões de Luís Antonio sobre as quatro apresentações iniciais do espetáculo; ele menciona questões que lhe chamaram a atenção, ajustes que deveriam ser feitos ao longo da temporada. Diz que a “estreia” foi o “saldo dos ensaios”; que o “2º espetáculo” foi permeado de “bodes externos”, como os “contrarregras”, o “público” e os “ensaios”; e que o “3º espetáculo” foi visto como “comportado” e quer saber “PQ?” Aponta que o “psicologismo” presente nas apresentações poderia ser uma “tendência perigosa” e que o “4º espetáculo” “não tem tendência definida” e, mais uma vez, pergunta “PQ?” Pondera que o grupo, a equipe precisa “conversar +”, “manter as conversas” e considera que o personagem Titus fez uma “estreia perfeito”, ele era a “conotação do aqui/agora”, Luís termina propondo “exercícios” que deveriam “procurar + no caminho da estreia”¹⁰²⁵.

O caderno termina com uma lista contendo vários nomes de personalidades ligadas ao teatro, ao cinema, à música, cultura e arte brasileiras e que, possivelmente, foram convidados para a estreia do espetáculo: “Érico Vidal, o grupo Asdrubal, Nanini, Zezé Mota, Mamberti, Odete Lara, Wilson Grey, Klauss Vianna, Tunga, Melodia, Caetano, Macalé, S. Brito, Jabor, Aderbal, Diana Eichbauer”¹⁰²⁶, entre outros.

***TITUS ANDRONICUS* PELOS INTEGRANTES DO GRUPO PÃO & CIRCO**

Os Cadernos 1 e 2 sobre *Titus Andronicus* registram a processo de criação e o desenvolvimento do espetáculo do ponto de vista do diretor, Luís Antonio Martinez Corrêa, mas como foi essa experiência para o restante do grupo Pão & Circo e demais convidados para a montagem? Será que todos compreendiam e concordavam com as

¹⁰²⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Caderno *Titus Andronicus* – 2, op. cit.

¹⁰²⁵ Ibidem.

¹⁰²⁶ Ibidem.

escolhas e propostas de Luís Antonio? Como se deu o processo de criação? Todos participaram?

Entre os artistas que estiveram na montagem de *O casamento do pequeno burguês* há um consenso de que, nos “bastidores”, a “passagem” de um texto, espetáculo e concepção cênica, ou ainda, de um dramaturgo como Brecht para outro como Shakespeare, de *Titus*, não foi tranquila ou fácil. Como Aurélio Michiles diz no “rito de eternidade” para Luís Antonio, realizado em 2020, se em Brecht tinha toda uma “anarquia”, em Shakespeare pairava aquela coisa “sombria”, evidente o estranhamento¹⁰²⁷.

Carlos Gregório, que também participou de *O casamento do pequeno burguês*, relembra, em nossa entrevista, como foi o processo de transição de um espetáculo para o outro:

[...] a passagem pro Shakespeare foi complicada, até mesmo pro próprio Luís Antonio, é uma peça difícil do Shakespeare, é uma das primeiras peças do Shakespeare, há até uma dúvida se a peça é mesmo do Shakespeare, uma peça extremamente violenta e o Luís tomou ali uma decisão, acho que ele não foi muito feliz, isso a gente só viu depois, de tirar muito do texto do Shakespeare e se concentrar na ação da peça, a ação era interessantíssima, violência pura, mas sem o texto a coisa não se sustentava muito¹⁰²⁸.

Titus Andronicus, como mencionado, teve sua autoria questionada por séculos, além de não ser um texto muito conhecido e encenado, particularmente, no contexto de realização do espetáculo do Pão & Circo. O público brasileiro praticamente desconhecia a peça e, como brinca Marieta Severo, “isso faz parte também do abuso do Luís”¹⁰²⁹, isto é, era a maneira dele evidenciar sua postura crítica e provocadora em relação ao teatro.

Outra observação importante de Gregório diz da maneira como Luís Antonio construiu sua adaptação, cortando significativamente a dramaturgia de *Titus*, o que parece não ter ajudado na proposta cênica, pois, infelizmente, essa percepção ocorreu somente com a montagem no palco, quando não havia como mudar, tendo em vista o curto espaço de tempo para a preparação do espetáculo. Além dos cortes do texto, percebe-se que as escolhas estéticas que orientavam os processos da montagem não ajudaram muito a

¹⁰²⁷ MICHILES, Aurélio. *Luz pra Luís*. Rito de fim de ano, nos 33 anos da eternidade de Luís Antônio Martínez Corrêa, op. cit.

¹⁰²⁸ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰²⁹ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

equipe, sobretudo, os atores. Gregório pondera que o próprio diretor, a certa altura, não parecia muito seguro das escolhas feitas e acabava se atrapalhando,

[...] tanto quando começou a direção mesmo, a direção ficou meio assim também em tentar enfiar aquelas coisas e não dava, aí partia para outras soluções, então, ele se perdeu muito naquilo ali. O processo de ensaio foi difícil por causa disso, porque ele ficou confuso, aquilo ali ajudou mais a criar uma confusão do que dar um caminho pra ele, pra direção daquele espetáculo, um conceito seguro, um conceito firme, que ele pudesse ter na mão pra dirigir o espetáculo, então, foi melancólico assim¹⁰³⁰.

Essas referências e soluções cênicas construídas a partir da alquimia, astrologia, mitologia e de outras áreas do conhecimento, como pondera Carlos Gregório, não foram captadas e compreendidas pela equipe, o que é compreensível, dado que lidavam com um texto denso, com temas difíceis de serem tratados e trabalhados e, além disso, parece que faltou entendimento, uma melhor conexão entre aquilo que o diretor projetava/pensava e o que sua equipe realmente via e assimilava, uma vez que não se tratava de uma ideia superficial, ao contrário,

[...] as coisas do Luís partiam de uma ideia, a partir de uma ideia ele estabelecia uma relação com aquilo que ele tava montando, então, ele aprofundava, ele entrava naquilo, mesmo a coisa malsucedida, por exemplo, a história de *Titus Andronicus*, que foi a coisa da alquimia, era tentativa de mexer com aquilo ali, de conceituar, de trazer um conceito, trazer uma ideia pra encenação, tá entendendo?! Não era simplesmente encenador, ele era um cara que se expressava através do teatro dele¹⁰³¹.

Na obra artística de Luís Antonio e em sua direção teatral fica evidente a defesa de suas ideias, os conceitos que construía para os espetáculos, o aprofundamento, a pesquisa, o estudo dos temas, não só nesse sentido de construir sua marca enquanto diretor/encenador, mas como maneira de expressar seu modo de ver o teatro, sua visão de mundo, de sociedade e, como ressalta Carlos Gregório, às vezes, acontece de o proposto não dar certo, algo normal, “às vezes você não consegue fazer a coisa funcionar e isso faz parte da carreira de qualquer diretor”¹⁰³². Ele também comenta os bastidores da montagem, as relações entre os colegas ao longo do processo e, especialmente, como se desenrolaram os ensaios, mostrando que tudo isso parece ter impactado o resultado do

¹⁰³⁰ GREGÓRIO, Carlos. Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

¹⁰³² *Ibidem*.

espetáculo, em razão de não ter havido um total entrosamento entre atores e equipe técnica.

Eu lembro assim que o clima do ensaio era tenso, tenso porque o Luís estava perdido, eu me lembro de Cidinha se estressando, uma coisa que ela tinha que jogar umas folhas em cena pra construir o cenário e o Luís assim, “mas você tem que jogar as folhas”, e a peça não foi bem. A escolha também do Vereza pra protagonizar foi um desastre, porque Vereza criou um monte de problema, ele foi convidado, precisava de um ator mais velho, mas veja bem, no *Casamento do pequeno burguês* não teve problema com a Thelma Reston, que é da geração do Vereza, e nem com o Wilson Grey, que é até uma geração anterior ao Vereza, ator mais velho que o Vereza, o problema era o Vereza mesmo, que era uma pessoa muito difícil, muito difícil. O Luís, naturalmente, achou que o Vereza daria conta do papel e o Vereza fez lá daquele jeito dele, mas era difícil.¹⁰³³

Apesar de *Titus* ser uma produção do grupo Pão & Circo e de haver um discurso em defesa do trabalho em grupo, do coletivo, ficam evidentes as escolhas e “imposições” do diretor, as quais foram determinantes para o resultado do processo. Luís Antonio escolheu o texto, convidou os atores, como Carlos Vereza, incomodando os demais, dado que nem todos concordavam com a presença desse ator na montagem; por fim, essas discordâncias, certamente, contribuíram para um clima tenso, não apenas nos ensaios, mas em cena também, visto que ele interpretava um dos principais personagens do espetáculo.

Carlos Gregório comenta que em algumas partes, os atores ajudavam a compor parte da cenografia do espetáculo, dentro e fora da cena, por exemplo, no início da cena dois, em que Cidinha Milan lançava algumas folhas ao chão e algumas vezes em função do personagem de Vereza, gerando bastante atrito, como relembra Analu Prestes,

[...] tinha umas cenas que ele pedia vento, vento e a gente ficava lá em cima, a gente fazia o vento, aí ficava todos os atores fazendo vento (barulho de vento), aí ele gostava muito. A gente entrou em choque pelo jeito de representar, um ator que fica vento, vento, vento, vento, falava sempre quatro vezes a palavra, ao invés de falar uma só, aí vem ele de novo falando quatro vezes cada palavra e não falava logo e aí tinha uma cena que eu ficava aos pés dele, já com as mãos cortadas, sem língua, sem nada, ele abria aquela capa e eu ficava debaixo da capa dele, ele fazia a cena e eu em baixo da capa dele, eu queria matar o Vereza¹⁰³⁴.

É possível imaginar a situação, recordando que, na trama, Analu Prestes fazia Lavínia, filha de Titus, personagem de Carlos Vereza, o que demandava uma conexão entre os

¹⁰³³ GREGÓRIO, Carlos. Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰³⁴ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

dois, entretanto, parece que isso não aconteceu. Chama a atenção a ponderação da atriz sobre o “choque” em relação ao “jeito de representar” de Vereza, um ator com grande experiência, herdeiro de uma tradição cênica do teatro brasileiro, no meio de jovens atores, que apostavam no experimentalismo. Por outro lado, a montagem foi um espaço de realização e de estreitamento de laços de amizade e de parcerias como a do diretor com Marieta Severo, entre Carlos Gregório e Helio Eichbauer, Analu Prestes e Marieta, Aurélio Michiles com Helio Eichbauer, enfim, como disse Aurélio, “foi aí que eu conheci o Helio, tive a oportunidade de trabalhar com o Helio”¹⁰³⁵.

A atriz Marieta Severo, em nossa entrevista, fez considerações importantes sobre o processo de produção do espetáculo, relatando um pouco do trabalho coletivo do grupo, falando de como Luís Antonio os incitava a participarem da confecção do espetáculo.

Titus Andronicus que nós fizemos juntos tinha uma visão cênica do Luís, mas muito compartilhada com todo mundo, ele te chamava pro caldeirão da criação, entendeu?! Então, mas, com uma visão dele, aquela visão de direção era do Luís, só que todo mundo colaborava muito, todo mundo se sentia, poderia se sentir incluído ou não, né?! [risos] Se você entrasse criativamente, [...] é uma época muito de grupo, muito de conjunto, a época pedia muito isso¹⁰³⁶.

Considero importantíssima essa fala de Marieta Severo, porque ela nos ajuda a compreender o modo como Luís Antonio exercia a função de diretor, nessa proposta de trabalho em grupo, nesse coletivo. Fica claro que, em *Titus*, havia uma proposta cênica, uma “visão de direção”, mas isso não impedia que a equipe contribuísse no processo criativo, afinal, como a atriz pondera, o contexto daquele momento pedia esse tipo de trabalho, de interação na produção teatral.

Luís Antonio, contudo, não era o único que tinha uma “visão”, uma concepção para o espetáculo, percebe-se que Helio Eichbauer teve um papel precioso na elaboração da proposta do espetáculo, além de estimular os integrantes a participarem da confecção da poética cênica, como ressalta Marieta Severo,

[...] eu me lembro, o próprio Helio, ele sugeria, por exemplo, que nós, em torno de algum tema dentro de *Titus*, que cada um levasse a sua visão daquilo, por exemplo, em forma de alguma coisa escrita ou de alguma poesia, ou de uma coisa construída, por exemplo, pra quem tivesse talento pra artes plásticas, construísse alguma coisa, então, isso tudo fazia parte do processo. A gente era chamado pra esse tipo de participação, não era só você decorar seu papel e entender o que que era e ir fazer dentro da ideia, da visão do diretor, não, a gente era chamado

¹⁰³⁵ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰³⁶ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

a participar. Agora, dizer o cenário, o figurino, a criação, por exemplo, eram do Helio, mas todo mundo pôde participar de uma visão criativa, mas as opções criativas eram do Luís, do Helio, entendeu?! Eram deles. Eu nunca me senti codirigindo nada e nem senti falta de direção, com o Luís não, eu acho que ele tinha visões cênicas, assim, muito claras¹⁰³⁷.

Fica evidente que os exercícios propostos por Helio e Luís no processo de criação da peça, com intuito de incentivar as contribuições da equipe, foram fundamentais nesse processo. Aurélio relembra, por exemplo, das participações de Severo, pois ela “trazia ideias incríveis, elementos que ela trazia do Shakespeare contemporâneo”¹⁰³⁸.

Nascia em *Titus Andronicus* uma parceria artística entre Luís Antonio e Helio Eichbauer, um dos maiores nomes da cenografia brasileira, que durou por toda a sua trajetória. Eles realizaram vários trabalhos juntos, como *O percevejo* (1981/1983), *Mário de Andrade: hino fonte da vida* (1982), *As desgraças de uma criança* (1983), *Mahagony* (1986). Segundo Eichbauer, quando Luís morreu, os dois estavam com um projeto pronto para encenarem *A bela madame Vargas*, de João do Rio. Em *Titus*, a cenografia e os figurinos que criou foram signos que se destacaram na encenação, contribuindo para a poética do espetáculo. Percebe-se ser consenso entre os participantes/atores que a montagem “era um espetáculo muito bonito”, em parte pelo trabalho desenvolvido pelo cenógrafo, que em todas as entrevistas foi extremamente elogiado pelos parceiros de grupo. Aurélio Michiles ressalta que *Titus* foi “cênicamente um espetáculo minimalista e que Helio Eichbauer teve grande importância nisso”¹⁰³⁹. Para Marieta Severo, o trabalho de Eichbauer foi fundamental para a concepção estética do espetáculo, ao fazer um contraponto com a violência do texto, que era a temática principal do espetáculo, o motor da trama escolhido por Luís Antonio. Em suas palavras,

[...] eu sinto que era um espetáculo que também, que servia muito a violência que o Shakespeare propõe ali naquele texto, um texto de uma violência, acho que é um dos textos mais violentos do Shakespeare, né?! E eu acho que isso tava presente, ao mesmo tempo tinha um senso estético, assim, muito, muito contido, sabe, muito, uma pureza estética que é do Helio, né?! Que era muito interessante, me parecia ser bela, aí eu estava completamente, completamente mergulhada [risos], [...] eu fui participando do processo todo, desde o início, né?! Então, eu não tenho tanta isenção pra julgar, mas me parecia ser uma bela montagem de um *Titus Andronicus*, bela no sentido de contundente, sabe?! Da

¹⁰³⁷ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰³⁸ MICHILES, Aurélio. *Luz pra Luis*. Rito de fim de ano nos 33 anos da eternidade de Luís Antônio Martinez Corrêa, op. cit.

¹⁰³⁹ *Ibidem*.

contundência que aquele texto precisa, eu acho que isso estava em cena¹⁰⁴⁰.

Assim como Marieta Severo e Aurélio Michiles, que destacam a cenografia “minimalista”, a “pureza estética” trazida por Helio Eichbuaer, Carlos Gregório relembra detalhes da elaboração da cenografia e dos figurinos de *Titus*, os materiais utilizados e como foram explorados.

O cenário e figurino é do Helio Eichbauer, ele trabalhou só com material orgânico, né?! Só folhas, madeira, era muito bonito o cenário, era um cenário bem despojado assim com esse tipo de material, o próprio figurino, ele criou uma coisa que ele chamava de tanga orgânica, era uma faixa de tecido, daquele linho grosso, [...] ele cortava em faixas assim e ia embrulhando aquilo na gente, na maneira que se fazia uma roupa¹⁰⁴¹.

Carlos Gregório, ao destacar a simplicidade da cenografia de Eichbuaer, com elementos naturais, “orgânicos”, que se casavam muito bem com a trama do texto, evidencia uma conexão com as propostas de Luís Antonio, que envolviam os quatro elementos e a alquimia.



Imagem 20: O imperador, Saturninus. 1975. Acervo pessoal de Carlos Gregório.

¹⁰⁴⁰ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁴¹ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

Infelizmente, há muito pouco registro ou evidência da cenografia e dos figurinos do espetáculo (esboço/desenhos de cenário, fotografias etc.), no acervo particular de Helio Eichbauer. *Titus* é o único trabalho que eles realizaram juntos, que não possui memória material, restando apenas boas histórias e lembranças. O mesmo ocorre no Arquivo MC, que abriga poucos materiais, desse modo, nesta pesquisa, a parte imagética, visual, do espetáculo foi encontrada nas poucas críticas publicadas sobre a montagem.

O único registro fotográfico é do personagem Saturninus, empossado imperador de Roma, nas primeiras cenas da trama. Na imagem 20 é possível observar o figurino que Eichbauer criou para o personagem, composto de túnica simples e coroa, confeccionada em lata, sem grande requinte. A expressão forte de Carlos Gregório, seu olhar sério, recebe um destaque com a maquiagem preta contornando os olhos.

Em seu livro de memórias, *Cartas de marear*, Helio Eichbauer descreve o diretor, Luís Antonio Martinez Corrêa, como alguém “muito estudioso, inventivo e apaixonado por sua profissão”; relembra a sua chegada aos palcos do teatro carioca e do primeiro trabalho que fizeram juntos. O cenógrafo é carinhoso ao falar do clima amistoso com Luís Antonio e a equipe durante a montagem do espetáculo.

[...] convidou-me para cenografar e criar os figurinos da tragédia *Titus Andronicus*, de William Shakespeare, também no teatro Ipanema, com ótimo elenco. Saímos da praia para os ensaios salgados e sacudindo areia. Às vezes lanchávamos sobre esteiras no palco, numa comunhão ritual¹⁰⁴².

Apesar dos estranhamentos e de alguns conflitos, como mencionado, havia a ideia de “comunhão”, de comunidade, de coletivo, tão cara a Luís Antonio. Em seu livro, Eichbauer fala de sua proposta para *Titus Andronicus*, dos recursos empregados etc.

Transformei a relação arquitetônica palco-plateia: avançamos a área cênica até o meio da plateia – o que se convencionou chamar de palco elisabetano –, e colocamos parte do público no palco, transformando a área em semi arena. Dois alçapões abertos permitiam o ingresso dos atores do porão (inframundo) ao palco (teatro 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 Antônio¹⁰⁴³.

¹⁰⁴² EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*, op. cit., p. 265.

¹⁰⁴³ *Ibidem*, p. 265-266.

As considerações do cenógrafo, nos ajudam a visualizar detalhes da montagem de *Titus*, as referências da cenografia e a disposição da cena, que aludem ao teatro shakespeariano e ao palco elisabetano. Interessante os caminhos estéticos escolhidos pelo diretor com a interligação entre o porão e o palco do Teatro Ipanema, construindo a ideia de “inframundo” e de “teatro guerra”.

A proposta de Eichbauer de modificar a “relação arquitetônica palco-plateia”, de certo modo, representa a continuidade da relação de proximidade, que o grupo Pão & Circo tinha e que Luís Antonio buscava construir com os espectadores, chamando-os a participarem efetivamente da cena e, de certa maneira, colocando-os em cena.

“PÃO E SANGUE”: AS CRÍTICAS SOBRE O ESPETÁCULO *TITUS ANDRONICUS*

Pelas entrevistas e por outros indícios, diferentemente de *O casamento do pequeno burguês*, *Titus Andronicus* não teve uma boa aceitação do público, recebendo poucas críticas, nas quais destacam-se as fragilidades e os problemas do espetáculo, ou seja, a recepção não foi nada calorosa. Contudo, antes da estreia, algumas notas sobre a montagem circulavam pelos noticiários, como no *Jornal do Brasil*, no dia 30 de março, em que se enfatizava a “pesquisa criativa” de *Titus*, com “rituais de alquimia” e “história do império romano”, além disso, apresentava o elenco e a equipe técnica do espetáculo¹⁰⁴⁴. Outra nota chamava a atenção para o “trabalho comunitário” e o modo de produção adotado pelo grupo.

Visando a implantar uma mentalidade de trabalho teatral sério e autenticamente comunitário, o grupo Pão e Circo introduz, na sua produção de *Titus Andronicus*, de Shakespeare, uma experiência ousada de ordem empresarial: todos os que contribuem para a realização do espetáculo, do diretor ao contrarregra, recebem o mesmo salário, de Cr\$ 3 mil mensais¹⁰⁴⁵.

A ideia de trabalho comunitário era defendida desde a fundação do grupo, bem como a questão da isonomia salarial, contudo, na prática, não estou certa de que isso acontecesse de fato, dado que, nos cadernos do diretor sobre a montagem de *Titus*, existem anotações sobre os salários a serem pagos à equipe, com valores diferentes para cada integrante, até mesmo entre os atores.

¹⁰⁴⁴ JORNAL DO BRASIL. “Tito” e pesquisa criativa. Rio de Janeiro, LXXXIV, n. 352, 30 de março de 1975.

¹⁰⁴⁵ JORNAL DO BRASIL. *Titus*: trabalho comunitário. Rio de Janeiro, LXXXIV, n. 359, 6 de abril de 1975.

Na estreia, o crítico Yan Michalski escreveu uma nota ressaltando a “expectativa” em torno do espetáculo, “não só pelo nome do autor, e pelo fato de ser esta a primeira montagem brasileira da violenta tragédia”, mas também pela “curiosidade” acerca da “evolução do trabalho” do grupo e do diretor, que na montagem anterior foram considerados uma das “raras explosões de vitalidade teatral da temporada passada”¹⁰⁴⁶. Em 21 de abril de 1975, estreou *Titus Andronicus*, no Teatro Ipanema, palco de grandes sucessos teatrais e musicais, considerado como um dos teatros mais importantes do Rio de Janeiro, nos anos 1970. A data escolhida pelo diretor trazia algumas referências como mostra o convite na imagem.

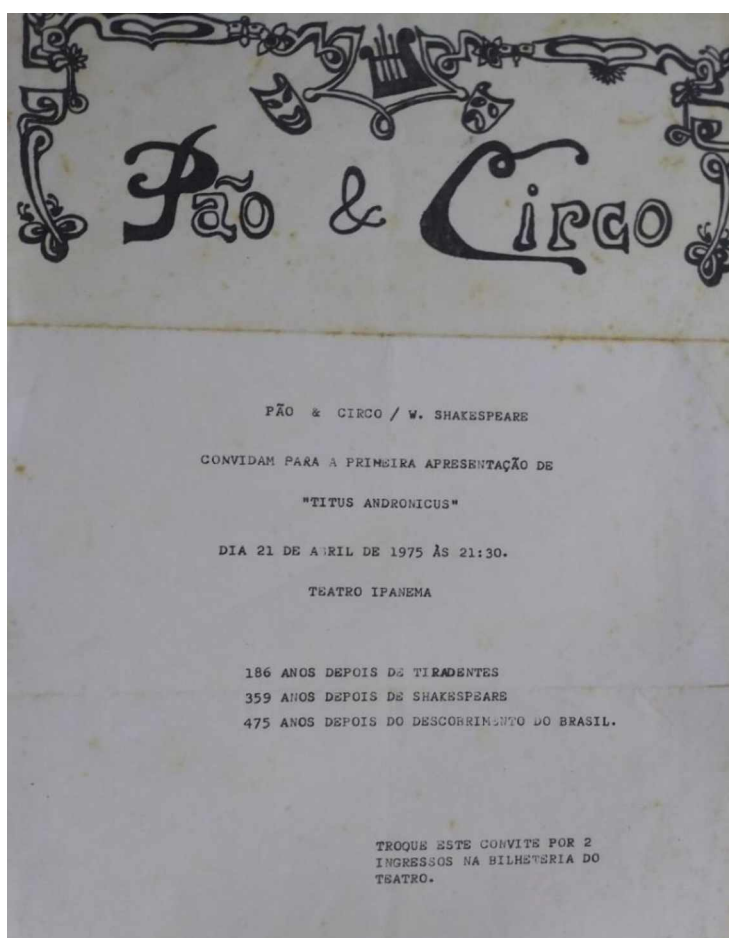


Imagem 21: Convite para estreia de *Titus Andronicus*. 1975. Arquivo MC.

A data remetia a três outros acontecimentos importantes: Tiradentes, Shakespeare (que nasceu e morreu no dia 23 de abril, 1564-1616) e o descobrimento do Brasil. Interessante o caráter artesanal da confecção do convite, com desenhos feitos à mão, que

¹⁰⁴⁶ MICHALSKI, Yan. Nota. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, LXXXV, n. 13, 21 de abril de 1975.

compunham a identidade do grupo e eram reproduzidos nos documentos e no texto datilografado.

Diz o convite que este deveria ser trocado na bilheteria por dois ingressos, conforme prática comum daquela época, que consistia em chamar os colegas do meio artístico, críticos e pessoas “influentes” para assistirem ao espetáculo, como vimos na lista de convidados do final do Caderno 2. Contudo, isso foi se tornando inviável ao longo das décadas seguintes, com o esvaziamento dos teatros e a dificuldade de sobreviver dessa arte, que depende da bilheteria. Outra questão que pode soar estranho é a estreia do espetáculo ter acontecido numa segunda-feira, pois, atualmente, as temporadas, em geral, concentram suas apresentações entre quinta-feira e domingo.

Além das pequenas notas, anunciando a montagem, há textos com mais informações sobre a estreia, entre eles, o citado abaixo, de autoria de Nelson Motta, muito engraçado, que convida os leitores do jornal *O Globo* para conhecerem “Shakespeare psicografado”,

Abrindo uma janela no infinito que dava um lugar abaixo do Equador, William levou um susto. Mas até ficou comovido. Dizem até que uma lágrima desceu-lhe cavanhaque abaixo, pelos seus quatrocentos anos de batalhas. Lembrou-se dos tempos em que seu pai o levava para ver teatro nas ruas de Stratford-Up-Avon: ali estava uma imagem de seu tempo, um palco elisabetano, um cenário feito de coisas naturais.

“Ora, ora, logo no Brasil”, pensou nosso caro William. Imediatamente pediu ligação interestelar para o Teatro Ipanema e após algumas horas de espera solicitou a quem atendeu: “Would you please call Mr. Martinez?”

Quando Luíz Antonio (Martinez Correia) atendeu, ouviu o seguinte: “Meu filho, parabéns. É uma das raras vezes que vejo alguém montar um texto meu à minha moda. Depois que deixei esse mundo estranho, tive de me conformar em assistir a um monte de besteiras e chatices feitas em meu nome. E nunca recebi um tostão de direitos autorais, nem sequer para pagar a vergonha. *Terribly awful!* Mas desta vez, a coisa está certa. Esta é a lamentável tragédia de *Titus Andronicus* como eu concebi no vigor e violência dos meus vinte e seis anos. E para a pergunta *to be or not to be*, com a ajuda de Oswald de Andrade (que mora num paraíso de loucura pertinho de mim), vocês encontraram a resposta certa: *tupi is the answer*.”

Em cartaz no Teatro Ipanema. Estreia hoje, com grupo Pão e Circo¹⁰⁴⁷.

Como se pode notar, Nelson Motta, de maneira bem-humorada, escreve o quanto o dramaturgo inglês estaria contente com a montagem criada e produzida por Luíz Antonio e o Pão & Circo, destacando a referência ao teatro elisabetano e os elementos

¹⁰⁴⁷ MOTTA, Nelson. Shakespeare psicografado. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, XLIX, n. 14814, 21 de abril de 1975, Cultura. Arquivo MC.

naturais utilizados por Eichbauer na cenografia. Shakespeare elogiaria a adaptação do diretor, diferente de tantas outras, que considerava “besteiras e chatices”, visto que Luís tinha compreendido o “vigor” e a “violência” de sua primeira tragédia. Motta/Shakespeare também brinca com a referência a Oswald de Andrade, de que nós brasileiros encontramos a “resposta certa” para o “ser ou não ser”.

Na mesma edição de *O Globo*, Gilberto Braga também abordou a estreia de *Titus*, dizendo que o Teatro Ipanema ficou “fechado dois meses” servindo de “centro de pesquisa criativa do grupo”, destacando a ineditismo da peça em nossos palcos¹⁰⁴⁸. Além disso, reproduz algumas considerações do ator e escritor Luíz Sérgio de Lima e Silva e da atriz e roteirista Denise Bandeira que, segundo Braga, eram “divulgadores da companhia”. Para eles, a melhor maneira que o grupo encontrou para penetrar nos sentidos da obra foi através do “estudo pictórico”, em que assistiam filmes como “o *Macbeth* de Orson Welles, o *Rei Lear*, de Peter Brook, e o *Hamlet* russo”, e o “estudo sobre alquimia”, utilizado como referência, ao qual “no Renascimento o teatro estava intimamente ligado”¹⁰⁴⁹.

Gilberto Braga apresenta o elenco e a equipe da montagem e comenta as escolhas de Helio Eichbauer para o cenário. Ele trata da “programação” da primeira semana de apresentações da peça, com estreia marcada para o dia 21 de abril, apenas para “amigos e convidados”; a segunda apresentação seria um “espetáculo beneficente para a Casa das Palmeiras, dirigida pela Dra. Nise da Silveira”, de reabilitação psiquiátrica, que utilizava métodos não convencionais, uma referência na área de saúde mental. Na “quarta-feira 23” haveria uma “sessão de aniversário”, pois era a “data de nascimento e morte de Shakespeare”, com ingressos promocionais e a partir do quinto dia de apresentação, finalmente, o espetáculo entraria em “carreira normal”¹⁰⁵⁰.

Emilia Silveira, jornalista e cineasta, escreveu *Titus Andronicus: o poder como início de todo mal*, para a edição de 21 de abril, do *Jornal do Brasil*, além de suas considerações sobre o espetáculo que estava prestes a estrear, o texto trazia algumas falas do diretor sobre a montagem daquilo que o público assistiria no palco do Ipanema. Silveira começa falando da fase final da montagem do espetáculo, que numa primeira vista poderia ser considerada uma “aparente desorganização”. Ela destaca a “capacidade

¹⁰⁴⁸ BRAGA, Gilberto. A estreia de hoje: *Titus Andronicus*. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, XLIX, n. 14814, 21 de abril de 1974, Cultura, p. 35. Arquivo MC.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

de realização” do grupo, que produziu tudo em curto tempo, e o “trabalho coletivo”, explicitado pelo diretor.

Todos leram o texto e, ao invés de passarmos àquela coisa vampira de leitura coletiva, preferimos discutir a peça politicamente. Cada um trouxe para esse debate a sua visão gráfica da peça, com esquemas os mais livres. Um apareceu realmente com um esquema, outros com um desenho louquíssimo e muito criativo. Juntamos a contribuição de todos num novo esquema e a partir dele fomos estruturando cena por cena. Descobrimos assim o verdadeiro processo alquímico de criação e recriação¹⁰⁵¹.

O relato de Luís Antonio mostra os caminhos utilizados para explorar o texto shakespeariano, a preferência por “discutir a peça politicamente”, informações que vão ao encontro das falas dos entrevistados sobre o processo criativo do espetáculo, a integração dos vários pontos de vista da equipe na montagem.

Exemplificando a ideia de “trabalho coletivo”, Emilia Silveira cita as atividades de cada um: “Angela vai enchendo a parede lateral do saguão com uma colagem de jornais populares e suas surpreendentes tragédias cotidianas”, enquanto “Analu, em cima de uma escada, pinta o cartaz de apresentação de *Titus Andronicus*”, noutra espaço “uns discutem a primeira apresentação corrida do espetáculo, outros bolam o programa”, ou seja, a montagem estava a todo vapor¹⁰⁵².

A jornalista comenta sobre os cenários e figurinos de Helio Eichbauer, que podem ser observados nas fotografias reproduzidas na matéria. Nas duas imagens em destaque, é possível ver um pouco dos detalhes dos “figurinos despojados compostos de camisolões brancos”, vestidos por Analu Prestes (Lavínia), Rodrigo Santiago (Bassianus) e Carlos Vereza (Titus). O último traz o bastão junto a sua túnica, objeto com vários sentidos na montagem. Do cenário, Emilia Silveira cita a “fogueira ao centro” do palco, “que arderá durante todo o espetáculo”. Na imagem 22, com Carlos Vereza, é possível vê-la atrás do ator¹⁰⁵³.

Silveira menciona o modo de falar de Luís Antonio, sempre no “plural”, porque não era um uso meramente “retórico”, “ele vem simbolizar um trabalho que pretende coletivo”, mas existindo a função de diretor e nessa posição é ele que fala pelo grupo, “fala por todos”¹⁰⁵⁴. Nesse sentido, mais uma vez digo que importa saber até que ponto

¹⁰⁵¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez *apud* SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus*: o poder como início de todo o mal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, LXXXV, n. 13, 21 de abril de 1975, Caderno B. Arquivo MC.

¹⁰⁵² SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus*: o poder como início de todo o mal. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁵³ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

suas posições, decisões e concepções eram realmente as do grupo. Silveira pontua que o diretor “fala com clareza, tudo arrumado como se o espetáculo estivessem dentro de sua cabeça”¹⁰⁵⁵, como podemos ver nas falas de alguns entrevistados e nas anotações dos cadernos, o espetáculo realmente foi projetado por Luís Antonio e estava muito claro para ele, porém, nem tanto para a equipe. A entrevistadora frisa o domínio que o jovem diretor, com apenas “24 anos”, tinha do teatro, da peça, de Shakespeare: “Do teatro elizabetano aos condicionamentos históricos e sociais para o surgimento de um Shakespeare, do teatro em geral ao teatro de Brecht. Fala de dialética, de política, de herança cultural do século XIX, surpreendentemente, sem nada de erudito, de acadêmico”¹⁰⁵⁶.



Imagem 22: Recorte de jornal sobre a estreia de *Titus*. Arquivo MC.

A jornalista relata as motivações que levaram o diretor a escolher a peça, entre elas, “primeiramente porque essa foi a primeira tragédia de Shakespeare”, além do questionamento válido em relação à autoria, dado que “toda aquela loucura, morte, a mistura de personagens não podia ser aceita por uma estrutura cultural que estava saindo da Idade Média”, e essa foi a concepção “até o século XIX”. Segundo o diretor “ninguém aguentava a barra de aceitar um Shakespeare bárbaro, gótico, cafona”, e foi isso que o atraiu. Ele também pondera que “a crítica nunca aceitou *Titus*, mas o público

¹⁰⁵⁵ SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus: o poder como início de todo o mal*. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

contemporâneo de Shakespeare tornou a peça um grande sucesso de bilheteria”¹⁰⁵⁷. Penso que Luís Antonio esperava que o público brasileiro tivesse a mesma percepção que ele, um olhar mais receptivo para o texto, mas isso não aconteceu.

A autora reproduz a reflexão de Luís Antonio sobre a adaptação de Shakespeare, sua ideia de “fidelidade ao autor”, à obra, uma visão muito próxima da que tinha em relação ao Brecht do *Casamento*.

Ser fiel a um autor é recriar um estado equivalente ao que existia quando a obra foi produzida. Reproduzir o teatro elizabetano “fielmente”, nas cenas, nos figurinos, cenários não é sinônimo de “respeitar” o autor. Uma montagem desse tipo não comunicaria nos nossos tempos e ele comunicava muito no seu. Isso é fundamental. Nesses 400 anos que nos separa de Shakespeare todas as montagens de suas obras procuraram trazê-lo de forma rígida para a cuca do seu tempo, o que é impossível. Ele é o nosso contemporâneo, o difícil é encontrar uma linguagem que diga isso. Não se traduz, não se reproduz uma obra de arte¹⁰⁵⁸.

Para o diretor, respeitar uma obra, um autor, uma ideia, é diferente de reproduzir o seu “contexto” de “forma rígida”, visão esta que se afasta de algo primordial em uma obra teatral, sua capacidade de comunicar. O desafio de encenar Shakespeare, de torná-lo nosso contemporâneo está em “encontrar uma linguagem”, que não reproduza o autor e a obra, pois isso é impossível. Em *Titus*, a adaptação partiu de uma “grande explosão”, o texto em si era uma “obra furadíssima”, contudo, estava lá “toda a tragédia shakespeariana”, “os grandes personagens das futuras tragédias do autor”. Luís percebe que desde muito cedo havia a “história do poder e suas desventuras” na obra do dramaturgo inglês. Para ele, o texto encenado “é uma festa, um grande carnaval que depois foi sendo depurado e ele foi escrevendo uma tragédia para cada uma daquelas personagens”¹⁰⁵⁹.

Emilia Silveira destaca a simplicidade do enredo, o tema do poder e suas “relações”, apresenta a estrutura criada por Luís Antonio e o grupo, organizada em “fases”, utilizando os elementos da natureza em cada um dos ciclos, como vimos nos cadernos. Ela percebe “pontos comuns” entre a encenação de *Titus* e a do *Casamento do pequeno burguês*, mas quem explica as “coincidências” é o diretor, que aposta “na execução de um trabalho coerente”, pois, diferente de o *Casamento*, a encenação de Shakespeare é “um grande desafio para o diretor, atores e público”. Para Luís, são duas

¹⁰⁵⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez apud SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus*: o poder como início de todo o mal. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁵⁸ Ibidem.

¹⁰⁵⁹ Ibidem.

peças de “autores malditos”, pois Brecht “jovem” também era “maldito”, “uma é comédia e a outra tragédia. Uma fala da classe média e outra da classe dominante. Uma é um espetáculo sobre o lixo do teatro, o teatro, o teatro morto, o teatro culinário. Essa é a antítese, recusa todos os elementos de teatro”, pondera¹⁰⁶⁰.

Então, a entrevistadora resume a trajetória artística de Luís Antonio, seus vários trabalhos de adolescência realizados em Araraquara, as encenações no porão do Teatro Oficina, as peças em conjunto com o Oficina, entre eles e Julien Beck. O próprio diretor destaca sua relação com Shakespeare “há 10 anos” e todo o estudo realizado, além do susto ao ter “contato com *Living Theatre*”.

Imagine um cara de Araraquara, provinciano esbarrando com uma gente como aquela. De todas as minhas experiências nasceu a necessidade de fazer teatro dentro de uma perspectiva que eu considerava correta. No Pão & Circo demos um grande passo em direção a uma estrutura mais justa. Os salários são iguados. Do iluminador ao diretor, à estrela. Nossas decisões são conjuntas, nossa cuca é coletiva. Fizemos a separação entre o esquema comercial de sobrevivência do teatro e da narrativa, a criação livre, experimental se quiserem. Por isso já fomos chamados de *hippies*, de comunitários, é um diálogo de surdos. Não temos nenhuma pretensão em ser vanguarda, não somos estandarte de nada; somos, sim, muito jovens e vamos mandar ver. Estamos nesse caminho porque esse é o único¹⁰⁶¹.

Essa fala encerra o artigo de Emilia Silveira, que pouco expos suas ideias sobre o espetáculo, preferindo dar voz ao diretor para que ele falasse do trabalho desenvolvido com seu grupo, do caminho trilhado pela montagem e de sua visão do fazer teatral, apresentando o modo de organização, estruturação e produção do Pão & Circo. Luís Antonio finaliza afirmando não ser “vanguarda” ou “estandarte”, ele quer fazer seu teatro flertando com o teatro comercial para sobreviver, mas sem renunciar à criação experimental e coletiva.

Importante mencionar que no Arquivo MC há apenas três recortes de jornais, os artigos de Nelson Motta, Gilberto Braga e Emilia Silveira, todos publicados no dia da estreia. Não há, no acervo, críticas publicadas após a estreia, portanto, as que irei apresentar abaixo foram encontradas, por meio de pesquisas em hemerotecas com material da época, como as publicações do *Jornal do Brasil* e do *Opinião*.

Em nossas entrevistas, Aurélio Michiles e Marieta Severo mencionaram a crítica de Barbara Heliadora sobre a encenação de *Titus Andronicus*.

¹⁰⁶⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez apud SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus: o poder como início de todo o mal*. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁶¹ SILVEIRA, Emilia. *Titus Andronicus: o poder como início de todo o mal*. *Jornal do Brasil*, op. cit.

[...] a peça foi pessimamente recebida, Barbara Heliadora 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 Brecht, porque o Luís era muito ligado ao pastelão¹⁰⁶².

Michiles ressalta que Heliadora não teria compreendido a proposta do espetáculo, já Marieta Severo levanta uma questão importante e delicada sobre como a crítica de arte influencia, positiva ou negativamente, uma montagem de teatro, segundo ela, “tinha muito isso, que a Barbara tinha esse poder de determinar muito as carreiras das peças, né?!”¹⁰⁶³

Não se sabe até que ponto Bárbara Heliadora e os demais críticos influenciaram a recepção dos espectadores de *Titus*, mas é relevante a lembrança de Marieta. O fato é que Bárbara pertencia a uma “tradição teatral” e fazia parte de uma geração de críticos com concepções de espetáculo, adaptação de obra e dramaturgia muito distintas das dos jovens artistas do grupo Pão & Circo. Infelizmente não foi possível localizar a referida crítica, contudo, a autora e o crítico Yan Michalski, na edição de 26 de abril de 1975, do *Jornal do Brasil*, escreveram numa das páginas destinadas ao teatro sobre *Titus Andronicus*, ela falando do texto e ele sobre a encenação.

É curioso ler *Titus Andronicus: o despertar do gênio*, um artigo que poderia ser escrito ou publicado em qualquer época, porque a autora estranhamente não dedica nem uma linha sobre o espetáculo em cartaz no Teatro Ipanema. Heliadora, em uma matéria longa, fala da formação de Shakespeare; de seus estudos; da ideia de “aprender os antigos”; de como a “antiguidade clássica era fonte”, o que de certo modo justificaria a inspiração, a “imitação” da trama de *Titus* em uma “*novella italiana*”; e de como o dramaturgo se destacava entre seus contemporâneos. Enfim, a autora desenvolve vários argumentos em defesa da genialidade de Shakespeare e de sua primeira tragédia. Muitas das questões tratadas no artigo estão presentes na introdução da publicação de sua tradução da obra, apresentada no início desta Cena III, por isso, não vou me ater ao seu conteúdo¹⁰⁶⁴.

Indago, então, sobre as motivações que levaram Heliadora a não fazer menção à montagem de Luís Antonio. Será que por ter escrito e publicado sua opinião sobre o espetáculo em outro artigo de outro jornal e, então, não precisaria/queria falar mais sobre

¹⁰⁶² MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁶³ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁶⁴ HELIODORA, Barbara. *Titus Andronicus: o despertar do gênio*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, LXXXV, n. 18, 26 de abril de 1975, p. 4.

ele? Ou teria deixado a análise do espetáculo para o colega Yan Michalski? Seria por julgar mais importante e interessante ao leitor e ao espectador conhecerem mais sobre o jovem Shakespeare e sua primeira tragédia? De todo modo, trata-se de um escrito dedicado a demonstrar a grandeza da obra e do dramaturgo, segundo uma determinada tradição e leitura, que privilegia a dramaturgia e o autor em detrimento da cena, dos personagens e tudo que a envolve.

Além do artigo de Heliodora também foi publicada a crítica de Yan Michalski, “Pão e sangue”, em que tece uma série de observações sobre as deficiências e fragilidades do espetáculo. A única “qualidade” ressaltada foi a “coragem” do grupo e do diretor de montar a peça, já que poderiam ter seguido a mesma “trilha estilística” de *O casamento*, resultando em “provável repetição do seu sucesso artístico e comercial”, mas optaram por “um dos textos mais difíceis e desagradáveis do repertório universal”. Entretanto, segundo Yan, a montagem foi realizada com “honestidade e dignidade”¹⁰⁶⁵, embora não tenha valido a pena o empreendimento brasileiro, que teria sido mais atrativo para estudiosos do dramaturgo, do que para espectadores, por apresentar elementos e personagens que aparecem nas outras tragédias. O crítico destaca que são poucas as “curiosidades” sobre o enredo, que “resume-se a uma sanguinolência sem par”, e a “qualidade literária da linguagem”, restando apenas um “conflito político esquemático e sem maior interesse”¹⁰⁶⁶.

Uma montagem, então, só se “justificaria” a partir de duas propostas: “ensaio cênico erudito”, para pensar na “evolução dos recursos trágicos” da obra shakespeariana ou “teste de uma ideia diretorial particularmente poderosa, pessoal e original”. O espetáculo de Luís Antonio, contudo, segundo o crítico, não apresentava essas opções, apesar de “alguns felizes achados isolados”; a direção “não parte de uma concepção pessoal suficientemente orgânica e original para dar sentido ao conjunto do trabalho”, ou seja, a encenação de Martinez não apresentava uma “ideia diretorial” sólida¹⁰⁶⁷.

Michalski considera que “o maior equívoco” do espetáculo estava na proposta de adaptação, que buscou “eliminar” partes que seriam de “menor interesse para o espectador atual”, como mencionado por Carlos Gregório; segundo o crítico, isso deixou a montagem “excessivamente esquemática”, tornando-a quase uma “historinha”¹⁰⁶⁸. Outro supressão

¹⁰⁶⁵ MICHALSKI, Yan. Pão e sangue. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, LXXXV, n. 18, 26 de abril de 1975, p. 4.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*.

que teria comprometido o espetáculo foram os cortes de personagens, os quais são considerados “claramente prejudiciais” ao desenvolvimento da trama.

[...] a eliminação do personagem de Marcus, irmão de Titus, priva a peça de um importante centro de equilíbrio e de um valioso contraste entre o bom senso, representado justamente por Marcus, e o desvario de outros personagens; e o mouro Aaron, no original uma importante mola desencadeadora de intrigas e acontecimentos, resultou singularmente diminuído ao ser fundido com o secundário Demetrius¹⁰⁶⁹.

Porém, o “mais prejudicial” foi o “empobrecimento da linguagem”, parte “mais admirável” da peça, fato “nem sempre dramaticamente funcional”. A adaptação de Luís Antonio teria tornado a “poesia shakespeariana” uma “prosa pobre”, o que impactou a construção dos personagens, retirando “toda a sua dimensão lírica”¹⁰⁷⁰.

Yan considera que, com exceção de “raros momentos”, a encenação se reduzia a “mero relato de uma série de acontecimentos sanguinolentos e implausíveis”, enquanto poderia ter trilhado outro caminho, “mais interessante”, como “um comentário cênico sobre as repercussões humanas desses acontecimentos”. O crítico pondera que a direção tentou explorar e discutir outros temas, como o “efeito corruptor do poder”, entretanto, ficou “num nível superficial e óbvio”¹⁰⁷¹. O espetáculo, para ele, não tinha uma definição, e o aspecto “mais positivo” era sua “beleza visual e sonora”, cujo “mérito” estava no trabalho desenvolvido por Helio Eichbauer, composto por “ricas sugestões de primitivismo, selvageria e uma místico-mágica identificação com a natureza”. Todavia, também não foram bem “aproveitados pela direção”, assim como outros recursos, como o “pretense palco elizabetano”, que poderia ter sido retirado sem alterar a “essência da realização”¹⁰⁷².

Por fim, o crítico utiliza suas últimas considerações para falar do “esforçado e sério trabalho do elenco”, que não consegue desempenhar com a “devida dimensão” os personagens “*grandguinolescos*”. Para ele, eram atuações “muito menores” e “mais frágeis”, com algumas ressalvas,

[...] apenas a patética figura de Analu Prestes e a surda revolta de Rodrigo Santiago chegam a produzir às vezes um tom próximo do horror trágico. O monocórdio Titus de Carlos Vereza é apenas uma silhueta que sabe desenhar-se em cena, mas não preenchida com

¹⁰⁶⁹ MICHALSKI, Yan. Pão e sangue. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

conteúdo: seu terrível caminho, que passa pela semiloucura para desembocar em autoconhecimento e lucidez, nunca é traçado com adequada dose de nitidez, interiorização e impacto emocional¹⁰⁷³.

A análise criteriosa de Yan Michalski, logo na primeira semana de apresentações do espetáculo, resume a opinião de boa parte da crítica e da plateia, de que a montagem do Pão & Circo de Shakespeare, além de conter vários problemas, não era muito atrativa, como relembra Marieta Severo:

Titus é muito difícil, né?! Pro público, né, ah, não foi uma peça, tipo, o Casamento tinha esse lado humor, de irreverência, anarquia que encantava o público, fez sucesso com público, o Titus não fez, o Titus não foi bem de público e, então, talvez pela própria temática, uma peça punk, né?! [gargalhadas].¹⁰⁷⁴.

A atriz destaca que *Titus* foi o oposto da montagem anterior, a começar pela temática, as escolhas da direção, porque “o Luís gostava era de uma provocação, o Luís era muito inquieto, muito rebelde, então, ele gostava de provocar”¹⁰⁷⁵. De certa forma, a montagem realmente tinha a função de provocar, de chocar o público, por meio da violência levada ao palco. Marieta ainda adverte que o diretor “jamais montaria um Shakespeare mais palatar [sic], na medida em que Shakespeare é palatável”, pois é indiscutível “a grandeza de um Shakespeare”, contudo, as expectativas, as experiências e os resultados de uma montagem podem ser os mais diversos, “se você monta um *Romeu e Julieta*, você já vai contar com uma adesão provável do público, maior do que quando você monta um *Titus Andronicus*, que é indigesto, né?! Preparar uma sopa com filhos?! É duro! [risos]”¹⁰⁷⁶.

No Arquivo MC encontrei uma espécie de carta/recado do crítico Macksen Luiz, solicitando ao diretor que escrevesse um texto, respondendo algumas perguntas da melhor maneira possível devido à censura, que ele tentaria publicar no jornal *Opinião*. As questões, na sua maioria, versam sobre o processo criativo de *Titus Andronicus*, contudo, duas me chamaram bastante a atenção.

6) A crítica carioca foi unânime em colocar o grupo Pão e Circo, juntamente com Asdrúbal Trouxe o Trombone na vanguarda do teatro carioca no ano de 1974. Esta posição, que me parece verdadeira, não se torna algo viciosa quando se sabe que a tendência de ambas as partes (crítica/público e os grupos) tem sido de olhar para esta vanguarda como algo “institucionalizado”? Há uma expectativa em relação ao

¹⁰⁷³ MICHALSKI, Yan. Pão e sangue. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹⁰⁷⁴ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

grupo, baseada no trabalho anterior. O grupo se sente “pressionado” no sentido de atender estas expectativas?

7) A prática do teatro no Brasil atualmente está se tornando extremamente complexa. Hoje, bem ou mal, você mantém um grupo atuante. Como você vê o prosseguimento de seu trabalho? Os convites que você recebeu para dirigir teatro profissional – *Trivial simples* do Nelson Xavier, com Fernanda Montenegro, não é? – não te parece uma “alternativa” de trabalho que tenderá a se tornar cada vez mais presente?¹⁰⁷⁷.

Interessante pensar que Pão & Circo e Asdrúbal Trouxe o Trombone eram grupos que se pautavam pela proposta de coletividade e experimentalismo, que se comunicavam muito bem por meio de sua linguagem e sua estética peculiares, as quais os levaram a esse lugar de “vanguarda” da cena carioca daquele momento. A provocação de Macksen era extremamente válida e Luís Antonio tinha uma postura crítica em relação a isso, como vimos em suas considerações finais na entrevista de Emilia Silveira.

A outra observação de Macksen Luiz também dialogava bastante com o que Luís Antonio estava refletindo naquele momento, sobre como manter o grupo, como continuar o seu trabalho. O crítico cita os convites que o diretor estava recebendo do dito “teatro profissional”, com nomes de grande destaque na cena teatral brasileira, perguntando se não seria uma “alternativa” e uma “tendência” de trabalho e, como mencionado, Luís Antonio se indagava sobre isso, se seria uma opção fazer trabalhos fora do grupo.

Macksen Luiz, como prometido, consegue espaço para uma generosa publicação sobre o Pão & Circo e a montagem *Titus Andronicus*. Na primeira parte, o crítico tece considerações sobre o espetáculo, em seguida, há uma entrevista com o diretor, com questões um pouco diferente daquelas da correspondência. Para nós, que estamos imersos no mundo digital/virtual, é importante ver como esse espaço do jornal era essencial para a divulgação do trabalho dos artistas.

“A consciência do banho de sangue” começa com Macksen Luiz qualificando o diretor como “inquieto, inconformado e extremamente curioso”, uma pessoa que “tem o sentido mais vital da juventude” e que “não se assusta com desafios”. Ressalta a “corajosa disposição” de Luís Antonio na adaptação de Brecht, “devolvendo ao texto seu sentido mais profundo e encontrando uma identidade perdida em espetáculos cânones brechtianos”, e que o “desafio” agora era enfrentar Shakespeare, “outro monstro sagrado”, deixando evidente as escolhas de Luís Antonio por “obras “inacabadas”, pouco

¹⁰⁷⁷ LUIZ, Macksen. Carta Datilografada, 1975. Arquivo MC.

maduras, “sem depuramento formal da fase sedimentada de suas dramaturgias, mas textos que sugerem explosões de ideias ainda não filtradas por crivos”¹⁰⁷⁸.

Em *Titus*, ele encontrou possibilidades para aprofundar suas concepções cênicas e teatrais e, segundo o crítico, Luís Antonio “descobriu neste texto imaturo a correspondência de propósitos e de ‘descompromisso’ com sua estrutura de espetáculo”, observando que o grupo seguia com o desejo de “desvendar o jogo a que cada classe está submetida” e *Titus* “foi o veículo”¹⁰⁷⁹. Além disso, a aproximação com a “explosão de juventude de Shakespeare” representa uma “nítida tomada de posição em relação ao artista brasileiro diante do seu momento histórico”, afinal, Luís Antonio e o Pão & Circo tinham uma postura crítica ao modo de se fazer teatro, no que diz respeito aos problemas políticos e sociais enfrentados em nosso país¹⁰⁸⁰.

Luís Antonio percebia por meio de “um Shakespeare bárbaro, gótico e cafona”, que por séculos muitos se negaram a ver essa face do dramaturgo, mas que justamente esses “aspectos” foram os que “mais atraíram o diretor”, que a partir deles criou sua concepção de espetáculo¹⁰⁸¹. A encenação foi “muito pensada”, “vivenciada”, mas também poderia ser vista como “bastante emocional, repleta de referências” próximas do público e da equipe, a “prova” estava já na entrada do teatro num “enorme painel formado de recortes de jornais de notícias policiais do Rio e São Paulo”, demonstrando que “a violência não é apenas teses de autores clássicos”¹⁰⁸². Em minha perspectiva, a grande questão é saber como espectadores e atores lidaram com essa violência, apesar de ser algo compartilhado e experimentado por todos, algo entranhado no cotidiano de muitos brasileiros, entretanto, ver e sentir isso em cena pode ter despertado uma “consciência”, sentimentos com os quais muitos não gostariam de lidar.

Assim, o “ponto de partida” do espetáculo foi “refletir a violência” por meio da “luta pelo poder”, porque “não interessam absolutamente” as discussões em torno de como o diretor teria feito a adaptação. O crítico ressalta que se a montagem “pouco ou nada tem a ver com o teatro elizabetano, tanto melhor”, pois seria bom considerar uma “realidade cultural tão original” como a nossa, “com um teatro sem nenhuma tradição estilística”. Portanto, o espectador não encontraria em cena o “pudor criativo diante da

¹⁰⁷⁸ LUIZ, Macksen. A consciência do banho de sangue. *Opinião*. Rio de Janeiro, Ed. 00131, 9 de maio de 1975, p. 22.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

¹⁰⁸² *Ibidem*.

imortalidade de Shakespeare, mas uma profissão de fé em palavras escritas há mais de quatro séculos – e que estão vivas e ardendo pelos palcos”¹⁰⁸³.

Na concepção de Macksen, o espetáculo causa “pouco impacto”, mas o diretor “construiu um espetáculo que surpreende”, que pode ser visto como “sóbrio”, com “momentos inflamados, efusivo, apesar da carnificina e do banho de sangue que invadem a consciência do espectador”, por outro lado, acaba frustrando ao não conseguir “trazer com maior impacto a marca da violência”. Mesmo que “a maioria das cenas seja chocante”, falta “o entrosamento e a ligação entre a proposta do espetáculo e sua realização”¹⁰⁸⁴, algo observado por Carlos Gregório, quando disse que faltou mais entendimento e conexão entre a proposta do diretor e o que a equipe apreendeu.

Segue dizendo que os diferentes “momentos” da peça aconteciam de forma muito rápida, prejudicando os espetadores, e cada cena tinha uma “ideia”, uma concepção distinta da outra, o que “predispõe o público a estágios de compreensão do texto”.

Com a mutação rápida de estilos e de desenvolvimentos dessas cenas, o espetáculo se esvazia do seu sentido mais primário: o da tragédia violenta. A enorme teatralidade de Luís Antônio se perde na sofreguidão de dizer muita coisa em um curto espaço de tempo. A utilização dos quatro elementos da natureza – terra, ar, água e fogo – acaba se revelando insatisfatória pela incapacidade da direção em explicitá-la mais abertamente em cena¹⁰⁸⁵.

O crítico continua apontando as falhas da direção na elaboração e sustentação da própria concepção estética, pela qual pretendia superar a violência do texto para fazer tocar na equipe e no espectador as tragédias cotidianas. Macksen, assim como Michalski, percebe que o “espaço” cênico criado por Helio Eichbauer que, apesar de “muito bonito”, não foi explorado e usado adequadamente pela direção.

Ao abordar o desempenho do elenco, Macksen avalia que o “tom assumido por cada ator sugere uma sadia criação individual, mais do que visão imposta do diretor”, mesmo assim, “o espetáculo se equivoca”. Observa que as “atuações” de Carlos Gregório (Saturninus) e Carlos Vereza (Titus) “caminham antagônicas desde o início”, “ambos se confundem numa irada cafonice, contudo, se “encontram estranhamente no final”. Destaca a atuação de Analu Prestes que, como em Michalski, “está mais raivosa, mais

¹⁰⁸³ LUIZ, Macksen. A consciência do banho de sangue. *Opinião*, op. cit.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

impregnada de todo aquele banho de sangue e de poder despótico que o espetáculo procura durante todo o tempo mais que só em momentos”¹⁰⁸⁶.

Entretanto e mais uma vez, o “erro maior” do diretor foi acreditar que conseguiria sustentar o espetáculo com “o clima de violência que ele instituiu no texto, e que relacionou com o sangramento cotidiano reproduzido pelas páginas policiais dos jornais”, sem que a sua equipe tivesse o mesmo “mergulho profundo”. Para o crítico, era perceptível o “hiato entre a concepção e a realização”, pois, de um lado, os atores “caminham” para um “tom psicológico” - que Luís Antonio, num de seus cadernos, advertia ser “perigoso” -, enquanto o diretor segue em outro sentido e entre eles está o público, “quase sempre atônito”. Os espectadores ficam impactados com as “poderosas imagens de carnificina”, mas não conseguem estabelecer “nenhuma referência ao universo de cada um” e nisso está a “falha” da direção, que não conseguiu “estabelecer esta contemporaneidade”¹⁰⁸⁷.

A crítica termina ressaltando as “intenções múltiplas” do espetáculo, que era “lindíssimo, cheio de ideias e vitalidade”, mas “atingido por uma indefinição”. A montagem se escondia “numa multiplicidade de caminhos e intenções”, estando em “processo permanente de mutação, uma resposta ao clima do público e dos atores”, que infelizmente não teve tempo nem condições de acontecer. Na última ressalva em relação à encenação, Macksen destaca que,

Apesar de todo esse descompasso, o espetáculo serve a uma necessária ampliação do campo de debate do teatro carioca. É um verdadeiro banho de sangue em nossas consciências. E ainda que nem todos percebam a imolação que se passa à sua frente, ninguém sai do teatro imune a alguns respingos de sangue¹⁰⁸⁸.

Após as considerações do autor está a entrevista de Luís Antonio Martinez Corrêa, como diretor do referido espetáculo e representante do grupo. Uma das perguntas do jornal tratava do que, em *Titus*, havia interessado o grupo e o diretor, o qual responde que Shakespeare era “tachado de chato”, uma vez que os “nossos espetáculos de Shakespeare são insuportáveis, as traduções execráveis”. Então, aponta os “vários obstáculos” para “fazer uma representação viva de um clássico”, a começar do “abismo” que existe “entre

¹⁰⁸⁶ LUIZ, Macksen. A consciência do banho de sangue. *Opinião*, op. cit.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*.

os clássicos e nós”, dizendo que *Titus* era a primeira tragédia do dramaturgo, “a tragédia de seus 26 anos”, que representa a do grupo aos “20 anos”¹⁰⁸⁹.

Luís Antonio pondera que, ainda em 1975, “os donos de Shakespeare, os seus domesticadores acham que essa é a sua pior tragédia”, mas para ele isso não interessava, o importante “é a juventude” e *Titus* é “lindo e jovem, político e forte. Mais verdadeiro que a própria vida. Tropeça nas palavras, mas está aí, batalhando sempre até atingir o seu objetivo final.” Então, detalha como concebeu sua adaptação shakespeariana,

Fiz uma adaptação do texto que partiu da necessidade de ajustá-lo à realidade brasileira. Podemos dizer, com orgulho, que é o primeiro Shakespeare em português que pintou por aqui. Cortei muito. Ficou o essencial para ser entendido. Shakespeare é intraduzível. Maiakovski é intraduzível. Fiz a adaptação com o maior amor e respeito. Cortei os tempos mortos. Escolhemos Shakespeare porque ele é um cara de nosso tempo. Não temos medo de fantasmas, estamos cercados deles. Estamos no fim do século XX, vivendo o fim do ciclo que começou quando Shakespeare nasceu¹⁰⁹⁰.

Muito interessante o olhar crítico e cuidadoso do teatrólogo com as obras e os dramaturgos com os quais escolhia trabalhar, estudar, pesquisar, adaptar. A compreensão de que uma obra é “intraduzível”; a ideia de atualizar os textos e os autores, tornando-os contemporâneos; de “cortar os tempos mortos”, ora uma escolha bem-sucedida, como em *O casamento do pequeno burguês*, de Brecht e *O percevejo*, de Maiakóvski, ora nem tanto, como em *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Há sempre a tentativa de transformar cada um desses grandes nomes da dramaturgia em “um cara de nosso tempo”.

Outro ponto interessante, uma das grandes apostas da direção para *Titus*, é a ideia de encenação aberta, ou seja, em constante processo de criação e adaptação, seguindo as necessidades e demandas dos espectadores e da própria equipe, todos convidados à reflexão e ao diálogo.

Nosso trabalho está em processo, preferimos, em vez de dar ao espectador um espetáculo pronto e acabado, discutir as relações de poder. O espetáculo não vai se cristalizar nem morrer proximamente. Estamos nos aproximando da linguagem popular que queremos dar a nosso trabalho. Popular ao nível de um dramalhão muito entre aspas de um circo brasileiro. Com todas nossas incertezas, temos certeza de que estamos fazendo um trabalho vivo. Poderíamos esculhambar com esse texto ou procurar fazer qualquer coisa estrambólica, nós que somos, como diz a crítica, a vanguarda ou a ala jovem do nosso teatro. Mas não, preferimos fazer de verdade, ao pé da letra para, a partir daí, o

¹⁰⁸⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Não temos medo de fantasmas. Entrevista concedida à Macksen Luiz. *Opinião*, op. cit.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*.

trabalho ficar, ir se enriquecendo e se transformando. Nós como toda a *troupe* de Dercy Gonçalves estamos mandando ver¹⁰⁹¹.

Luís Antonio comenta sobre o processo criativo, desde os estudos iniciais até a estreia, os caminhos, as escolhas feitas; aqui destaco sua visão de como ocorreu a primeira apresentação e suas percepções em relação ao público.

Titus andronicus estreou no dia de Tiradentes. Durante quase duas horas, o teatro ficou tenso, pasmado. Uns esperavam ver Shakespeare avacalhado, outros não tinham ideia do que iam ver. Os que falavam comigo disseram que estavam vendo Shakespeare pela primeira vez e que estavam apaixonados por ele. Teve gente que saiu, não agüentou. *Titus andronicus* é um espetáculo radical¹⁰⁹².

O comportamento do público na primeira apresentação parece ter sido o mesmo ao longo do breve tempo em que esteve em cartaz, sendo um dos motivos para que o espetáculo encerrasse sua temporada mais cedo do que o previsto, como informa Carlos Gregório,

[...] não foi uma montagem bem-sucedida, bonita, um espetáculo bonito, tinha uma bela cenografia do Helio Eichbauer, figurinos também do Helio, mas foi um processo de ensaio difícil porque a coisa não andava direito e foi uma temporada difícil, não difícil assim em termos de convivência nem nada, foi difícil porque foi um espetáculo que não chegou bem ao público, infelizmente, era um belo espetáculo, era um espetáculo muito bonito. Eu acho o que encantou o Luís nessa peça foi essa coisa da violência, que era, assim, um tema de momento, a violência e ironicamente o Luís foi vítima dessa violência, mas era um tema de momento, assim, e eu acho que ele se encantou por isso, por focar isso, mas a peça trazia outras dificuldades que foram difíceis de solucionar¹⁰⁹³.

Esse relato ajuda a elucidar várias questões que levaram a montagem de *Titus* ao, digamos, insucesso. Não conseguir mobilizar e dialogar com os espectadores foi um sintoma do processo criativo da montagem, no qual faltou entendimento entre a equipe, nesse sentido, não foi somente a temática da violência que comprometeu a recepção do espetáculo, como bem pondera o ator, pois havia outras dificuldades.

As considerações de Analu Prestes, em nossa entrevista, me ajudaram a entender outras questões dos bastidores de *Titus*, que muito impactaram o espetáculo. A primeira coisa que me chamou atenção foi sua afirmação sobre ter poucas lembranças desse

¹⁰⁹¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Não temos medo de fantasmas. Entrevista concedida à Macksen Luiz. *Opinião*, op. cit.

¹⁰⁹² *Ibidem*.

¹⁰⁹³ GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, op. cit.

momento, “eu não me lembro de nada nessa fase”. Seria esse esquecimento voluntário ou involuntário? Ela argumenta que naquela época enfrentava várias questões, além da intensificação das experiências lisérgicas, dizendo que, muitas vezes, fez a peça sob o efeito dessas substâncias.

Diz que *Titus* não foi uma escolha do grupo, mas de Luís Antonio e que os dois eram como o núcleo do grupo. Entretanto, o desentendimento entre eles começou quando “o Luís resolve montar o *Titus Andronicus*, aí misturou tudo, aí virou uma confusão do cacete, entendeu? Foi nosso primeiro choque, ali, eu e ele, foi com essa montagem de *Titus Andronicus*, ali a gente se estranhou profundamente”¹⁰⁹⁴. Analu relembra uma entrevista que ela e o diretor foram convidados a dar para o jornal *O Pasquim*, importante veículo de oposição ao regime militar. Segundo ela, seu silêncio foi a maneira de demonstrar suas discordâncias de Luís Antonio e do trabalho, “não abri a boca, não disse uma palavra na entrevista, [...] é como se tivesse me cortado a língua, como a própria personagem do *Titus*, né?! Eu não tinha o que dizer”¹⁰⁹⁵.

Todos os problemas e confusões referentes ao processo de criação do espetáculo foram crescendo à medida que a relação pessoal entre Luís e Analu se esfacelava.

[...] eu e o Luís tem uma história amorosa muito forte, a gente tentou muito, depois a gente viu que não era o caso, que a história dele era outra, enfim, mas a gente sonhou muito ter esse grupo, mudar o mundo, a gente teve sonhos revolucionários, a gente queria que a coisa acontecesse, mas não foi e aí, nessa época, pra que eu tentasse outras coisas e ele também, entra essa produtora, Ângela, aí ele fica meio de amores com ela, não pra transar, nem nada, mas de amores, ficou a parceira dele, ficava ele e a Ângela saindo aos beijos e abraços e eu com a Marieta do outro lado, eu tentando seguir outras histórias, então, foi uma época bem *punk* pra gente¹⁰⁹⁶.

Para Analu, foi um momento muito delicado, ter de enfrentar e “entender essa separação”, as dificuldades de estar “sozinha no Rio com 22 anos”, ver acabar aos poucos os sonhos e os projetos, afinal, “era o meu grupo, era a minha história”. Para completar, tinha “essa mistura de gente”, outras pessoas que entraram para a equipe, mais especificamente a produtora Ângela Cozetti e o ator Carlos Vereza, “tinha o Vereza, então, a gente bateu de frente, um mês depois a gente teve um choque com o Vereza, que acabou a peça”¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

Observa-se que tanto a relação profissional como as parcerias criativa e artística ficaram totalmente comprometidas, a partir do rompimento amoroso entre Analu Prestes e Luís Antonio Martinez Corrêa, o qual interferiu também no andamento do espetáculo. Além disso, não havia concordância sobre a concepção e a produção do espetáculo; para a atriz, naquele momento, o diretor começou a se afastar das ideias que levaram ambos a fundar o grupo Pão & Circo.

Diferente do que o grupo e o diretor imaginavam, o espetáculo não foi bem recebido pelos espectadores. A produção não contava com nenhum tipo de subsídio, público ou privado, e foi realizada com recursos do grupo e doações. A situação ficou cada vez mais complicada, se tornando insustentável em relação à manutenção dos gastos do teatro e salários da equipe.

A tensão aumentava, em cena e fora dela. Como dito antes e reafirmado por Analu Prestes, vários efeitos de cena eram produzidos pelos atores; ao final de uma apresentação, o ator Carlos Vereza, irritado com um desses efeitos, que não aconteceu como ele queria, causou uma confusão generalizada, “Vereza queria bater em todo mundo”, “quando ele saiu de cena, saiu possuído pelo demônio, ele foi de camarim, em camarim”, segundo a atriz, xingando, ofendendo os colegas, “ele queria dar na minha cara, a Marieta me defendeu, o Aurélio me defendeu”¹⁰⁹⁸. Para a atriz, a experiência de *Titus Andronicus* não foi nada boa, pois estava marcada por muitos conflitos, “a gente com aquela peça louca, o Vereza louco”, a “Marieta grávida da Luiza, a barriga dela crescendo, crescendo” e o clima tenso dos bastidores junto com a falta de público levaram ao fim do espetáculo, “a peça naquele dia acabou, não faz mais peça nenhuma, acaba e pronto, então, [...] o segundo ano nosso aqui foi complicado”¹⁰⁹⁹.

Diante disso, a relação entre Analu e Luís Antonio ficou mais abalada ainda e o clima “esquentou muitíssimo, a coisa ali pegou mesmo, foi muito esquisito, foi muito, muito *punk*”. O enredo da peça, “a história era terrível”, sendo difícil lidar com a personagem, “ficar naquele personagem sem voz, sem mão, sem nada, foi muito forte mesmo”, foi “um rompimento”, para mim, amoroso e artístico, consumado no trabalho do grupo seguinte¹¹⁰⁰.

Depois de pouco mais de um mês em cartaz, *Titus Andronicus* encerra sua temporada no Teatro Ipanema, que estava planejada para durar no mínimo três meses. O

¹⁰⁹⁸ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*.

grupo sai de cena para enfrentar vários problemas de produção e outros internos. Macksen Luiz escreve no *Jornal do Brasil* lamentando o prematuro encerramento da temporada do espetáculo, indicando o que teria levado a essa situação. De certo modo, ela era o reflexo das dificuldades de se fazer teatro naquele momento, no Brasil.

Em “*Titus Andronicus*: como nasce e morre um espetáculo”, Macksen Luiz afirma que são “incontáveis os obstáculos para que um espetáculo chegue ao público” e “numerosas as razões pelas quais encerra a carreira prematuramente”, ponderando que a temporada que tinham previsto não foi possível, “fechando o pano”, após a realização “de 50 espetáculos num período superior a um mês”. Na realidade atual, cinquenta apresentações é muita coisa, é uma temporada mais ou menos de três meses, mas naquela época quase todo dia tinha espetáculo e casa aberta¹¹⁰¹.

O diretor e o grupo não tinham muitas “alternativas”, a escolha era “continuar aumentando o seu endividamento ou parar, congelando as dívidas a um nível suportado”, eles optaram por encerrar um “trabalho altamente criador”, que para o crítico era um “fato cada vez mais raro no desolador panorama teatral carioca”.

Mais quais as razões para esta saída intempestiva? Incompreensão do público? Falta de planejamento? Ausência de ajuda oficial? Talvez um pouco de tudo isto, mas o que parece ficar evidenciado com a carreira relâmpago de *Titus Andronicus* é que o teatro de debates perde substancialmente para as comédias e *vaudevilles*, vendidos ao público como produtos de fácil consumo. Na razão desta perda se encontram as bases profundas em que se estiola o teatro no rio¹¹⁰².

O crítico relata as mazelas da cena carioca daquele momento, que são enfrentadas ainda hoje. Uma queixa atual dos diretores e artistas, além dos problemas com financiamento, é o predomínio de produção e a preferência do público pelas comédias, que continuam a lotar os teatros. Segue dialogando com os leitores, mostrando os dilemas, as dificuldades vividas por Luís Antonio e o grupo Pão & Circo e por boa parte da classe teatral e indaga, “o que encenar? Um autor brasileiro? Mas quem? Que boa peça está liberada? Como ter acesso aos bons autores?” Diante dessas limitações, escreve Luiz, chegaram à peça de Shakespeare, que se ajustava “à proposta de trabalho” do grupo¹¹⁰³.

Angela Cozetti, produtora do espetáculo, tentou buscar algum financiamento junto ao Serviço Nacional de Teatro - SNT, à Comissão Especial de Teatro do Estado, mas

¹¹⁰¹ LUIZ, Macksen. *Titus Andronicus*: como nasce e morre um espetáculo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1975.

¹¹⁰² *Ibidem*.

¹¹⁰³ *Ibidem*.

nada foi conseguido. Eles “já haviam batido nas portas de vários produtores independentes, firmas e companhias de agenciamento de espetáculos sem qualquer ressonância”, “mesmo com o prestígio adquirido com *O casamento do pequeno burguês*, o novo produto não pareceu adequado ao gosto atual do consumidor teatral”, então, quando o espetáculo estreou, o grupo já tinha várias dívidas com “despesas de montagem, manutenção (pagamento de elenco, técnicos, aluguel do teatro, publicidade etc.) e dívidas residuais (ainda do *Casamento* na temporada do Ipanema)”¹¹⁰⁴.

Sem recurso, público ou privado, a produção de *Titus* precisou da ajuda das “pessoas amigas”, que “reuniram suas economias” e investiram no espetáculo, sem “expectativa de lucro, mas apenas de colocar em cena uma iniciativa que consideravam significativa”. Foi uma verdadeira “ousadia empresarial” e “nenhum planejamento teve consequências desastrosas”¹¹⁰⁵. Para Macksen Luiz, o diretor visava conciliar “seu método de trabalho antiempresarial e a realidade profissional vigente”, propondo ao grupo “levar o trabalho” para “uma garagem, um local improvisado”, para desenvolver um novo espetáculo e, “paralelamente, ensaiar um espetáculo profissional, *Ladies na madrugada*, de Mauro Rasi, produzido por Guilherme Araújo”, que o convidaram para a direção e Luís Antonio levaria para essa montagem “atores que formam o núcleo do grupo”. Essa seria a saída para “prosseguir as pesquisas sem abdicar da criação”¹¹⁰⁶. Este trabalho, entretanto, não se realizou, como veremos na próxima Cena, mas Guilherme Araújo resolveu embarcar nas aventuras artísticas de Luís Antonio Martinez Corrêa e do Pão & Circo, produzindo o novo espetáculo, como ressalta Macksen Luiz, “mesmo com este saldo negativo, não foi perdida a vontade de continuar”¹¹⁰⁷.

Gostaria de finalizar a análise do processo de criação, encenação e recepção de *Titus Andronicus*, com os olhares de alguns dos integrantes da montagem sobre essa experiência artística, afinal, interessa saber o que ficou e o que representou esse espetáculo para essas pessoas. Dedico-me aos textos dos atores produzidos logo após o encerramento da temporada e início do novo projeto, ainda em 1975, bem como às entrevistas realizadas recentemente.

Nesses relatos, Cidinha Milan e Analu Prestes não viam nada muito positivo sobre o espetáculo. Para a primeira, a experiência foi como uma “panela de pressão”, repleta de

¹¹⁰⁴ LUIZ, Macksen. *Titus Andronicus: como nasce e morre um espetáculo*. *Jornal do Brasil*, op. cit.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*.

“frustração” e resultando na “separação”¹¹⁰⁸ dos membros do grupo por um algum tempo. Analu destaca que o trabalho foi marcado por “certas divergências de base – resultado: nos fudemos”, para ela, o grupo assumiu uma produção fora da sua realidade, “ou seja Pão & Circo. Fomos transar com o sistema, em altas cifras (altas pra nós, bem-dito). Ficou um mês. Um aborto pra gente. Quase nos separamos”¹¹⁰⁹. Em sua concepção, essa “transa” mais próxima do teatro comercial colidiu com as ideias de produção do grupo.

Quem tem o olhar mais positivo é Aurélio Michiles, que até hoje faz a defesa do espetáculo como uma experiência singular e importante para sua trajetória artística,

[...] foi muito importante no sentido em que aprofundei minhas reflexões sobre o que era o trabalho do ator. As dúvidas que tinha tomaram formas concretas em relação a minha reflexão sobre o teatro brasileiro, o ator-comunicador hoje neste país, as limitações que enfrenta, a exploração a que é submetido e as humilhações que lhe são impostas. Se fazer teatro é difícil, sobreviver no teatro, pelo teatro, no teatro é que são elas, outros quinhentos¹¹¹⁰.

Em 1975, o ator já percebia as dificuldades da profissão de ator, de fazer teatro no Brasil. Em 2020, sua visão sobre o espetáculo continua a mesma, vendo-o como uma “peça metafórica, simbólica que dialogava com o Brasil daquele momento, o massacre que o Médici estava fazendo na oposição, de tortura, de assassinato”. Para Aurélio, particularmente, a peça “tem um significado muito grande para minha formação artística, de como eu vejo o mundo, foi muito poderoso o trabalho interno” e pondera que o espetáculo “traumatizou” o amigo Luís Antonio, porque “ninguém comentava essa peça”¹¹¹¹.

Luís Antonio Martinez Corrêa parece ter ficado bastante impactado com a recepção do público, acredito que ele esperava outro tipo de diálogo, por outro lado, conseguiu visualizar os problemas da encenação, suas falhas, sem deixar de perceber o quanto aquela experiência foi importante para a sua trajetória, para a sua formação e para reafirmar suas concepções artísticas.

A classe média odiou, a inteligência odiou, houve quatro casos de vômito na plateia e três de desmaios. Quando começaram a aparecer as

¹¹⁰⁸ MILAN, Cidinha. Depoimento. Rio de Janeiro, agosto de 1975. Texto datilografado. Disponível no Arquivo Martinez Corrêa.

¹¹⁰⁹ PRESTES, Analu. Depoimento. Rio de Janeiro, agosto de 1975. Texto datilografado. Disponível no Arquivo MC.

¹¹¹⁰ MICHILES, Aurélio. Depoimento. Rio de Janeiro, agosto de 1975. Texto datilografado. Disponível no Arquivo MC.

¹¹¹¹ MICHILES, Aurélio. Rito de fim de ano nos 33 anos da eternidade de Luís Antônio Martinez Corrêa, op. cit.

críticas arrasadoras fiquei preocupado pensei, será que isso aqui é esta bosta que eles disseram? Eu fazia o som. De repente eu ouvi um barulho na sala de espera. Fui lá. Uma mulher correu até o banheiro começou a vomitar. Fiquei parado escutando ela vomitar. Parecia filme de Buñuel. O som do vômito dela me disse muita coisa. Tenho que ser mais objetivo, contar as coisas mais depressa. Bem, acontece que o TITUS era um banquete muito pouco agradável para as pessoas da inteligência, requintadas e colonizadas. Ficamos sem um puto, tudo que deu foi para pagar o teatro. Mas foi um barato. Pra mim pessoalmente, foi muito importante porque me abriu definitivamente para a direção de um trabalho coletivo onde os atores também são os autores. Titus Andronicus tinha uma carga caótica nervosa às vezes emocionante às vezes capenga, mas sempre tinha um barato de fazer, se entregar, foi isso porque o espetáculo era de todos e continha todas as nossas vibrações, inseguranças, bandeiras etc.¹¹¹².

A essa altura, assim como Luís Antonio, reconheço que também preciso ser mais objetiva, aprender a “contar as coisas mais depressa”, então, como fazer? Como ser mais objetiva? Questão que, certamente, também preocupava Luís Antonio.

“Mas foi um barato” para mim também! A trama de *Titus* faz a gente refletir sobre as relações de poder e os seus limites, sobre a violência cotidiana escancarada na encenação de Luís Antonio. Na entrevista para Macksen Luiz, no *Opinião*, ele dizia, “é preciso derramar todo o sangue venenoso para o sangue puro pintar. Os Stones estão aí dizendo que é preciso deixar sangrar”¹¹¹³, nós também precisamos urgentemente “derramar todo o sangue venenoso”.

Então, se quiser, sugiro pausar a leitura, respirar um pouco e ouvir “Let it bleed”, canção do álbum de 1969, de The Rolling Stones. Lembre-se, “well, we all need someone we can lean on”.

¹¹¹² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Depoimento. Rio de Janeiro, agosto de 1975. Texto datilografado. Disponível no arquivo Martinez Corrêa.

¹¹¹³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Não temos medo de fantasmas Entrevista concedida à Macksen Luiz. *Opinião*, op. cit.

CENA IV



Imagem 23: Elenco de *Sinbad, o marujo!*: Buza Ferraz, Analu Prestes, Cidinha Milan, Saraka Barreto, Luís Antonio Martinez Corrêa, Aurélio Michiles e Ítala Nandi.
Acervo pessoal de Analu Prestes.

“UM FAMOSO VIAJANTE”: *SINBAD, O MARUJO!*

ROMANCE! AÇÃO! CORAGEM! AMOR! AVENTURA! PERIGO!
DESLUMBRE! DESEJO! FATALIDADE!

Sinbad enfrenta monstros marinhos, animais pré-históricos e homens sanguinários... À frente de um exército ela conquistou um trono... e o coração de um valente!... Sequestrado pelos homens selvagens na terra dos monstros... Sinbad pra lá de Bagdá... Uma comédia musical inolvidável... A peça que mostra os encantos da América... Chuvas de canções e de estrelas... numa viagem alucinada pelo novo mundo... A cidade das sombras expõe os seus desejos mais chocantes... O paraíso da rainha do mal... O luxo e o esplendor da corte oriental... Uma tempestuosa aventura de amor! Uma alta comédia com um punhado de boas garotas banhando-se em um harém de leite!... Milhares de extras!... Cenários fabulosos!... Batalhas grandiosas!... Uma joia do cinema italiano! O retrato de corpo inteiro de uma sociedade... Um brinquedo de sociedade... Aventura... AÇÃO! PERIGO! A MARAVILHA! O BODE! A FORÇA! A VIAGEM! AS 7 VIAGENS! AS SETE VIAGENS DE SINBAD, O MARUJO!¹³⁷⁵

Com essas palavras o Pão & Circo convidava os espectadores a conhecerem sua mais nova criação teatral, *Sinbad, o marujo!*, considerada a mais experimental, radical e coletiva de todas as suas montagens, que contou com a produção da GAPA (Guilherme Araujo Produções Artísticas Ltda.). No acervo pessoal de Luís Antonio, encontrei uma correspondência de Guilherme Araújo, de outubro de 1974, com indícios do seu interesse de convidar o diretor para um projeto/trabalho: “Luiz Antonio, eu gostaria muito de falar com você hoje ou nos próximos dias. Se você puder me telefone ainda hoje. Um grande abraço!”¹³⁷⁶.

A história de *Sinbad* começa ligada ao Guilherme Araújo¹³⁷⁷, quando o produtor convida o diretor, que já era reconhecido pela classe, para dirigir a peça de Mauro Rasi, *Ladies na madrugada*, escrita em 1974. Contudo, após aceitar o convite, Luís Antonio resolveu fazer outra proposta,

Guilherme me chamou para dirigir Ladies na Madrugada. Topei de cara. A peça é um desbunde, Guilherme é um barato e Mauro é um cara que eu amo e então tudo bem. Mas assim mesmo eu estava dividido. Não conseguia trabalhar sem meu grupo. Aí o happy end desta história: Guilherme está nos dando casa, grana para a manutenção da casa, uma

¹³⁷⁵ GRUPO PÃO E CIRCO. Roteiro da peça Sinbad, o marujo! *Arquivo Martinez Corrêa*, Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Texto datilografado).

¹³⁷⁶ ARAÚJO, Guilherme. Carta. *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 24 de outubro de 1974.

¹³⁷⁷ Guilherme Araújo (1936-2007) foi um importante produtor de teatro e de música, grande incentivador do movimento tropicalista a partir da década de 1960 e responsável por produzir/dirigir shows de artistas como Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

grana para produção e só. Não temos salário, mas temos toda a confiança do Guilherme para fazermos o que bem entendermos¹³⁷⁸.

A fala de Luís Antonio, “não conseguia trabalhar sem meu grupo”, demonstra como o Pão & Circo e seus companheiros eram importantes para ele; por outro lado, suscita perguntas sobre quais os sentidos desse tipo de produção, dessas experiências e relações, na vida do jovem diretor. O que era trabalhar sem ter salário, porque só tinham a “grana para produção”? O que isso implicava? Além disso, *Simbad, o marujo!* era mais uma chance para eles, a última tentativa dos integrantes do Pão & Circo, uma vez que as divergências e problemas enfrentados na encenação de *Titus Andronicus*, quase os levou à dissolução do grupo. Era um último voto de confiança, de uma fração da equipe, em Luís Antonio.

A casa na Barra da Tijuca, a “casa do Pão & Circo”, que tinha as despesas custeadas por Guilherme Araújo, servia de moradia para alguns deles e era o local do laboratório de pesquisa e criação. É importante ressaltar que a vivência juntos, quase em tempo integral, foi crucial para a montagem, entretanto, com o acirramento dos conflitos, das diferenças de posição e de opinião, ela também foi decisiva no processo de desgaste, que culminou na separação definitiva do grupo.

Da criação do texto aos figurinos, tudo era elaborado coletivamente pelos sete artistas: Cidinha Milan, Luís Antonio Martinez Corrêa, Analu Prestes, Aurélio Michiles, que ainda usava o pseudônimo Araruama, e Saraka Barreto, que trabalhavam desde as montagens anteriores. Então, se juntaram a eles Buza Ferraz, no lugar de Rodrigo Santiago, e Ítala Nandi, atriz de *Ladies na madrugada*, convidada por Luís e Guilherme Araújo para a encenação de *Sinbad, o marujo!* De qualquer forma, todos tinham alguma ligação com o Pão & Circo.

No acervo do Arquivo Multimeios, que pertence ao Centro Cultural São Paulo, encontrei uma série de fichas sobre várias peças, que estiveram em cartaz na capital paulista na década de 1970. As fichas/entrevistas traziam perguntas muito relevantes sobre a elaboração e os resultados dos espetáculos e as respostas do diretor. Entre elas estava a de *Sinbad, o marujo!*, com uma indagação sobre as “razões da escolha do tema” da peça e a resposta de Luís Antonio, “Simbad – soma das confusões de sete pessoas, com formação diversa, diferenças de classe social, consciência política em vários níveis (a camareira convivendo com o filho do milionário) Simbad ligado aos 3 trabalhos

¹³⁷⁸ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Documento sem título. *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Texto datilografado).

anteriores do grupo”¹³⁷⁹. Luís Antonio destaca que a escolha de *Sinbad* representava “um balanço das experiências” vividas durante os quatro meses de ensaios do espetáculo, bem como dos demais trabalhos realizados. Essa entrevista foi concedida após a dissolução do grupo, portanto, ela evidencia os conflitos e divergências dos atores.

Voltando à produção da peça, destaca-se a confecção do texto/roteiro coletivo, que tem como ponto de partida a obra *As mil e uma noites*¹³⁸⁰, na versão do francês Antoine Galland. Observa-se um olhar especial para a narrativa de “As aventuras de Simbad, o marujo”¹³⁸¹, uma das histórias que Sherazade conta ao sultão Shahriar, durante as mil e uma noites. É interessante o “método de trabalho”, sintetizado por Luís Antonio na referida ficha, sobre a encenação de *Sinbad*:

As ideias do grupo tornaram-se mais radicais, em relação aos trabalhos anteriores. Leitura de “As mil e uma noites” – escolha da História de Simbad – Um jovem e sua trajetória no mundo – as 7 viagens de Simbad / Utilização de um gráfico de Marcuse, dividido em 7 etapas e 2 momentos relativos ao princípio da realidade / utilização de “Os sete pecados capitais do pequeno burguês”, de Brecht¹³⁸².

O documento indica que o resultado cênico das fusões e referências foi um “espetáculo com duração de seis horas”, que demandou uma redução, a qual o diretor avalia que deveria ter sido realizada por um dramaturgo, para que a “seleção fosse mais funcional”, mas isso não ocorreu. Então, até que ponto esse fato comprometeu a encenação? Como não encontrei gravação/filmagem da versão final do espetáculo, não pude analisar o resultado cênico propriamente dito, entretanto, é possível vislumbrar algumas questões através da leitura de documentos sobre a montagem. Desse modo, o que esses materiais evidenciam do método de trabalho de Luís Antonio?

No roteiro do grupo, há a junção das sete viagens de Sinbad, em busca de riquezas e aventuras, às sete viagens das duas irmãs, Anna I e II¹³⁸³, por sete cidades americanas, visando conseguir dinheiro para construir uma casa para a família, com a condição de não desfrutarem dos sete pecados capitais. O roteiro de *Sinbad, o marujo!*, encontrado no

¹³⁷⁹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Ficha sobre Sinbad, o marujo! *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*. São Paulo, 24 de fevereiro de 1976.

¹³⁸⁰ Versão utilizada pela autora: GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Tradução Alberto Diniz. v. 1 e 2, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

¹³⁸¹ Na versão consultada: “A história de Simbá, o marinheiro”, seguida das sete viagens narradas entre a 69ª noite e 89ª noite. In. *Ibidem*, v.1, p. 204-249.

¹³⁸² CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Ficha sobre Sinbad, o marujo!, op. cit.

¹³⁸³ BRECHT, Bertold. Os sete pecados capitais dos pequeno-burgueses. Tradução de Fernando Peixoto. In. *Teatro completo*, v. 4, São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 237-252. No acervo do arquivo Martinez Corrêa encontrei a tradução de Luís Antonio e Eduardo Montagnari, realizada nos dias 24 e 25 de junho de 1974, em São Paulo.

Arquivo Martinez Corrêa, trata-se de versão bastante deteriorada pelas intempéries do tempo, com muitas manchas e rasgos, contudo, o conteúdo permanece bem legível nas trinta páginas datilografadas.

Fica evidente que o texto, escrito em São Paulo em 8 de novembro de 1975, passava pelos últimos ajustes a menos de um mês da estreia do espetáculo programada para outubro, em Assis, interior de São Paulo, e que não se concretizou. Há muitas anotações, cortes e reestruturações de falas e cenas que, pelas diferentes caligrafias presentes no documento, são interferências feitas por mais de uma pessoa, revelando nesses pequenos detalhes a coletividade do trabalho.

A peça tem como narradora Sherazade, “a famosa contadora de histórias das mil e uma noites”, personagem interpretado por Ítala Nandi, que apresenta aos espectadores as sete viagens de Sinbad pelo mundo, nas quais enfrentou as mais diferentes adversidades e que o tornaram rico e muito famoso. Trata-se da “história do famoso viajante que navegou por todos os mares iluminados pelo sol em um prólogo, sete viagens e um epílogo”¹³⁸⁴. A estrutura da peça, mais uma vez, remete à organização do texto literário.

Analisando comparativamente a obra *As mil e uma noites* e o roteiro confeccionado pelo Pão & Circo, vejo que houve um grande enxugamento da narrativa original. O grupo construiu a estrutura do roteiro a partir dos principais temas e aventuras de Sinbad, em geral, tomando apenas um fato/acometimento de cada viagem do marinheiro. Cabe pontuar que os nomes dos personagens aparecem escritos de distintas formas, por todo o texto. O roteiro dá indícios que o espetáculo começava da seguinte forma: “Desce uma paraquedista que se revela como Scheherazade, a famosa contadora das mil e uma noites”¹³⁸⁵, esse seria o recurso cênico utilizado para a entrada da personagem em cena. O prólogo, escrito por eles, se assemelha à introdução da “história de Simbá” em *As mil e uma noites*.

Antes da primeira fala, há uma pequena descrição feita à mão com lápis, que diz, “Ítala meio palco” e “resistência + foco”, a primeira se trata da posição, do lugar a ser ocupado pela atriz no palco e a última se refere à iluminação, existem outras interferências desse tipo ao longo do roteiro. Salta aos olhos a preocupação com a construção da

¹³⁸⁴ GRUPO PÃO & CIRCO. Apresentação da peça Sinbad, o marujo! *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Texto datilografado).

¹³⁸⁵ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo! *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975, p. 1.

iluminação, da encenação, com anotações em cada uma das cenas contendo as marcações do tipo de resistência e de foco de luz no palco, para os personagens/atores, e na plateia. São os “manuscritos”, os “registros” do espetáculo de que fala Fahd Kaghat, mencionado na Cena III, que nos ajudam a compreender como a encenação foi pensada e criada. Considerar o tipo de palco e a relação que se pretende estabelecer com o público é fundamental no processo criativo da cena.

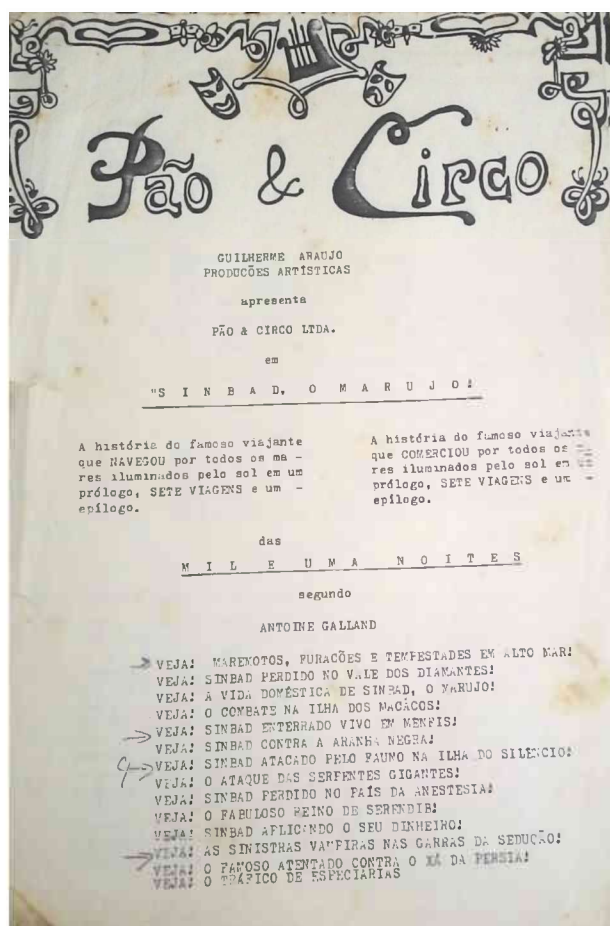


Imagem 24: Apresentação de *Sinbad, o marujo!* Arquivo MC.

A paraquedista se apresenta ao público, “Meu nome é Scheherazade. Eu fui obrigada a contar histórias durante mil e uma noites para não morrer degolada. Eu vim do reino de Samarcanda tenho mais de mil anos e ainda não morri”¹³⁸⁶; essa fala é seguida da rubrica “desembrulhando livro”, que poderia ser um exemplar de *As mil e uma noites*. Ela segue dizendo que a história que seria narrada/encenada se passava no “reinado de Harum Al-Rachid”, em “Bagdad”. E logo se une a ela o carregador Himbad, descrito como alguém cansado de seu terrível destino e muito pobre, “um metro e meio de

¹³⁸⁶ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de *Sinbad, o marujo!*, op. cit.

desgraças”, com a esposa e vários filhos para sustentar. Certo dia, viu-se diante de um “belíssimo castelo”, de onde vinham sons e aromas muito agradáveis, que o deixaram fascinado e atordoado ao mesmo tempo. Himbad, aproximando-se do local, pergunta ao escravo quem era o dono de tamanha riqueza, este, por sua vez, fica surpreso porque o carregador não sabia que ali morava Sinbad, o famoso marinheiro, conhecido por sua fortuna e aventuras, “êle era tão rico, mas tão rico, tanto... quanto Himbad era pobre”¹³⁸⁷. Perdendo o controle, Himbad se volta para o céu, questionando Deus sobre os motivos deles terem tão diferentes destinos e, então, ressurge o escravo avisando que Sinbad gostaria de vê-lo, o carregador tenta se esquivar, mas vai ao encontro do marinheiro.

Sherazade conta que o escravo levou Himbad para uma sala que o deixou maravilhado, onde havia vários convidados de um banquete e, “no lugar de honra, via-se um grande personagem com longas e veneráveis barbas brancas e atrás do imponente vulto, muitos escravos”¹³⁸⁸. Sinbad ordena que o carregador se sente a sua direita, tratando-o “como ‘irmão’, segundo o costume dos árabes, quando estão em família”. O anfitrião diz que viu e ouviu a conversa do convidado com “Allah” e lhe pergunta o que se passava, Himbad conta sua difícil situação e se desculpa, dizendo que o sol afetou a sua mente. O marinheiro, por sua vez, demonstra que compreendia Himbad, dizendo que lhe contaria as aventuras e os perigos de suas viagens, “é uma boa ocasião para a gente se conhecer melhor”¹³⁸⁹, e começa a história das sete viagens de Sinbad.

O grupo dividiu a primeira viagem em onze momentos/cenas e a narrativa é quase toda diferente de *As mil e uma noites*, evidenciando mais uma vez se tratar de uma criação do elenco. Da história original restam apenas alguns *detalhes*, que no roteiro se tornam ainda mais cômicos e fantásticos. O primeiro momento se passa no “mercado de Bagdad”, em uma cena muito divertida, com vários comerciantes que têm falas idênticas ao início da primeira cena de *O percevejo*¹³⁹⁰, de Vladímir Maiakóvski, peça que o Pão & Circo tentou encenar em 1974, mas que não foi liberada pela censura. Os comerciantes vendem de tudo: bonecas, cosméticos, cola, sutiãs, charutos, balões e cada um, de maneira muito engraçada, oferece seu produto:

COMERCIANTE DE BONECAS – Bonequinhas
Diretamente da Ópera de Pekin

¹³⁸⁷ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p.1.

¹³⁸⁸ Ibidem, p. 2.

¹³⁸⁹ Ibidem.

¹³⁹⁰ MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O percevejo*. Tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 11-13.

É o melhor divertimento
Tanto pra fora,
Quanto pra dentro!!!
COMERCIANTE DE COSMÉTICOS – Talco Coty! Perfume Coty!
Gumex Coty!

Trezentos réis o vidro!
Din don! Din don! Din don!
COMERCIANTE DE COLA – Aqui, no estrangeiro e no mundo inteiro
Cola e não descola, vos comunico,
De uma Vênus de Milo, até um
penico!!!

COMERCIANTE DE SOUTIENS – Não se iluda, minha irmã!
O melhor amigo do peito
É ainda o sutiã!
Sutiã forrado de astracan!
Sutiã forrado de astracan!

COMERCIANTE DE CHARUTOS – Prove você também o aromático
e saboroso

E fortificante!!!
Charutos da marca Xavante!
COMERCIANTE DE BALÕES – Balões, balões, balões!
Compre balões
Companheiro,
E viaje
Pelo mundo inteiro!¹³⁹¹

Sinbad, assim como Prissípkin, personagem de Maiakósvki, é “atacado” pelos comerciantes e, fascinado por tantos produtos, compra de tudo ficando sem dinheiro, “meu dinheiro acabou. Tudo que eu tinha perdi. Agora não tenho mais nada. Meu bolso só tem pano”¹³⁹².

Passamos para o segundo momento, quando Sinbad está sozinho e inconsolável devido a sua situação e aparece o “lendário rei Salomão”, dizendo que um homem não é nada sem dinheiro, que a pobreza compra apenas “o beijo de um leproso”. Nesse momento, pede para que Sinbad repita com ele algumas frases, por exemplo, em inglês, como “the time is passing away”, “time is money”, “money is business”, “there's no business like show business”. Salomão diz que Sinbad será um comerciante,

SALOMÃO – Bravo! Sinbad, é assim que se fala! Sinbad você vai ser comerciante! Vai desbravar os sete mares a procura de riqueza, especiarias, ouro, diamantes esculturais, pérolas gigantes...Você vai ganhar muito dinheiro! E com este dinheiro, Sinbad, você será conhecido pelos quatro cantos do mundo!¹³⁹³

¹³⁹¹ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 2-3.

¹³⁹² Ibidem, p. 3.

¹³⁹³ Ibidem, p. 4.

Salomão segue dizendo tudo que Sinbad poderá conquistar, lhe dá “cem cequim”, para comprar novas mercadorias e desaparece.

Começa o terceiro momento e antes dele escolher os produtos, ouve-se um som e de repente surge o mar e dele uma sereia. Sinbad “fica petrificado” e pergunta quem é aquela “estranha mistura entre peixe e mulher”. A sereia diz que pode ser uma ou todas as mulheres, de Helena de Tróia a Vênus de Milo, causando imensa fascinação no marujo, que acha tudo aquilo uma loucura. Na conversa, ela lhe propõe que largue tudo e siga com ela para “CHATANOOGA CHOO-CHOO”, canta uma canção que mistura português e inglês, que fala de uma viagem de trem que começa na Pensilvânia, passa pelo Brasil e chega a “CHATANOOGA CHOO-CHOO”.

No quarto momento, Sherazade está de volta e questiona com quem ficará Sinbad - com a Sereia ou com Salomão? Contudo, ele vai para o porto e parte com outras pessoas. Em seguida, temos apenas uma rubrica descrevendo os passageiros do navio e uma canção, que celebra a alegria de estar em alto mar e as incertezas. O navio chega diante de uma ilha e o capitão diz aos tripulantes para ancorarem, mas ao iniciarem o procedimento são surpreendidos por uma baleia e precisam zarpar rapidamente, no entanto, Sinbad é jogado ao mar e fica perdido “até que é atirado por um vagalhão, a uma ilha”, finalizando o sexto momento dessa viagem.

No sétimo, o protagonista está na ilha de Mihrage, acorda e vê uma égua, então, eles começam a conversar como num “recitativo” e ambos dançam até surgir um cavalo marinho, que leva embora a égua. A cena parece bem bizarra, deixando a entender que Sinbad se interessa pela égua. Entra em cena um arauto, começando o oitavo momento, e anuncia a chegada do Rei Mihrage, acompanhado de seu séquito, da égua e do cavalo marinho. O rei pergunta quem é o “forasteiro” e o que ele fazia no “estrangeiro”, Sinbad conta a sua história e o rei fica “comovido”.

Então, o rei se perde em sua fala e pergunta ao arauto/lacraia sobre o assunto que ele falava, a lacraia responde não saber e isso deixa o rei possesso, mandando-a para a “ilha de Djal O Anti-Cristo”. Chama a atenção o tipo de linguagem adotada pelo grupo na fala da lacraia, por exemplo, que perante a ordem do rei grita para que os guardas a expulsem, “Qual é majestade, não carece não! Eu vou sozinha! Eu vou pra Ilha do Anti-Cristo e que vocês todos aí, vão pra puta que os pariu!!!”¹³⁹⁴. Nota-se que os atores não

¹³⁹⁴ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 8.

poupam as palavras e não se importam com a censura, nem com a moral e os “bons costumes” do Brasil da década de 1970.

O texto segue com muita comicidade e ironia. Após expulsar o Arauto, o rei fala da dificuldade de seu posto, com tantos problemas, e indaga sobre o que o visitante achava daquilo tudo. Sinbad se mostra indiferente e diz, “me representa que a crise é GERAL!”. Mihrage tenta demonstrar que em suas terras não existe crise, pois, segundo ele, “os camelos estão nos trilhos, os mendigos debaixo das pontes e os emocionados já foram embora”. A que se referia o grupo, à história de Sinbad ou à situação política e social do Brasil? O Cavalo e a égua mencionam a tranquilidade e a diversão, afinal, em Mihrage se tem “sete domingos por semana”, “tudo é permitido” “menos o que é proibido” e qualquer tipo de ameaça é enviada para a ilha. Nesse trecho se percebe uma referência à fundação e organização da cidade de Mahagonny, da história de Brecht.

Em toda parte se dá duro e se trabalha.
Mas aqui se goza,
Porque este é o desejo dos homens:
Não sofrer nada e gozar tudo.
Este é o sentido do ouro:
Gin e whisky,
Garotas e garotos.
A semana vai ter sete dias de descanso,
E os grandes tufões aqui não chegam.
A violência aqui não tem vez,
E os homens, fumando em paz, esperam o anoitecer¹³⁹⁵.

A cena termina com o Rei apresentando a “oitava maravilha do mundo” ao marujo. E começa o nono momento com “As maravilhas de Mihrage”. Entra em cena “um tomate gigante”, “um morango enorme”, “uma cenoura descomunal” e duas melancias, tudo isso deixa o protagonista “caído de deslumbre no chão”. Salomão reaparece e as maravilhas desaparecem, ele adverte Sinbad, “se você ficar neste desbunde / não vai conseguir nada, não!”, e o aconselha a ir ao porto. Ressalto que os termos usados, como “desbunde”, faziam parte da linguagem cotidiana dos atores e, de certa forma, denota uma “vertente cultural”¹³⁹⁶, à qual estariam ligados, a contracultura. No penúltimo momento da viagem, o marujo vai ao porto, que recebeu uma “injeção de petrodólares”,

¹³⁹⁵ BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny (1928-1929). Tradução de Luis Antônio Martínez Corrêa e Wolfgang Bader. In. *Teatro completo*, op. cit., p. 113.

¹³⁹⁶ “[...] contraposta à hegemonia, permite reunir tudo aquilo que foi denominado ou se autodenominou vanguarda, underground, marginália, desbunde, subterrânea, contracultural, experimental, alternativa, entre rótulos referidos ou pespegados às manifestações inovadoras, desalinhadas, voltadas para outros objetivos e interesses”. MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião, op. cit., p. 182.

e observa vários navios chegando, entre eles, aquele que o trouxe de Bagdad, assim, ele volta a sua terra. Na última cena, Sherazade retorna ao palco para contar que o protagonista “traficou” valiosas especiarias, comprou escravos e terras, construiu uma mansão e “a partir desse momento que ele ficou conhecido como SINBAD, O MARUJO e se dedicou a gozar os prazeres da vida”¹³⁹⁷.

Começa a segunda viagem do marujo estruturada em cinco cenas/momentos. Salomão conta que está diante do “harém de Sinbad”, onde as mais fabulosas mulheres disputam o seu amor, destacando Samira Haddad, “a fada de Beirute / quibe”, contudo, a sereia reaparece e ele deixa Samira “sozinha e jururu”. Logo depois, já em alto mar e junto de seus companheiros, eles passam por várias ilhas, a fim de comercializar os produtos, até aportarem numa que era muito bonita, com várias árvores frutíferas, o “Edem”. Sinbad toma vinho e descansa debaixo de uma árvore e a sereia, que retornou à cena, faz ele dormir. Nesse momento, o navio parte, o marujo acorda e fica em dúvida se está ou não sonhando, Salomão aparece e, debochando, diz “você está acordado, fodido e mal pago!” e que é para ele chamar a sereia, Sinbad tenta mas não é correspondido. Ele se pergunta porque novamente se lançou em uma aventura e começou a cantar, entre outras coisas, que “viajar é gozar / em alto mar!”.

Uma das rubricas indica “desce o pássaro roc” e o protagonista se amarra em suas garras. Em pleno voo, a ave começa a botar diamantes, deixando-o enlouquecido. Caminha-se para o desfecho da viagem; em cena, um juiz anuncia uma “partida de luta livre” na cidade de Roha, com as lutadoras “Janete calamidade”, a “loba de Toronto”, e “Naifa Porreta”, a “ratazana do Sahara”, e explica que a vencedora dos dois *rounds* ganhará uma garrafa de “ouro negro”, “querosene”.

Cada uma delas vence um *round* e a torcida fica animadíssima, ao final, as “duas estrebucham” no chão, quando de repente o Roc derruba Sinbad no meio do ringue, ganha a “taça com querosene” e “é coroado” pelo juiz. Para fechar a narrativa da segunda viagem,

SCHEHERAZADE – (morta sem fôlego) Sinbad, depois de receber o prêmio em Roha, voltou outra vez para Bagdad. A primeira coisa que faz foi [sic] DAR aos pobres e começar a desfrutar a sua já imensa riqueza ganha com tanto trabalho. Com licença. (Bebe água, respira fundo e cai deliciosamente desmaiada.)¹³⁹⁸.

¹³⁹⁷ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 9.

¹³⁹⁸ Ibidem, p. 12.

A terceira viagem se constitui de oito cenas/momentos. Sherazade é a primeira a se pronunciar, contando que o protagonista se esqueceu dos infortúnios das duas viagens anteriores e por estar “na flor da idade”, resolveu deixar o repouso e partir, mais uma vez, com outros comerciantes. Em alto mar, o capitão avisa que estão passando pelo “trópico de capricórnio”, quando surge Caliban e todos ficam assustados, com medo. Para criar essa atmosfera, há um indicativo de que as luzes devem piscar nesse momento. Penso que o personagem é uma referência ao Caliban de *A Tempestade* (*The Tempest*), de William Shakespeare, considerando que Luís Antonio e a maior parte do grupo conheciam muito bem a obra shakespeariana. Analu, no final dos anos 1960, tinha estudado e montado vários textos do autor, incluindo o referido, além disso, encenaram *Titus Andronicus*.

Na trama de Shakespeare, Caliban é descrito como o filho de uma bruxa que nasce sem forma definida, conhecido por rogar as mais diferentes pragas e por possuir certo domínio da natureza. Na narrativa do Pão & Circo, ele aparece conjurando forças para uma grande tempestade,

CALIBAN – (invocando uma tempestade.) Surucucus! Sucuris! Pássaros de agouro eterno! Pororocas! Cataclismas! Cataratas! Espumas ensanguentadas, tomem conta do mar! Deuses dos mares! Mãe dos ventos! Incendeiem os pulmões oceânicos! Poderoso vendaval, jogue os destroços no litoral!!! Vento! Sopra vento! Raios! Trovões! Céus, vomitem pragas malignas! Faça maré razante! [sic] Arrazante! [sic] Tempestade! Quebra os mastros! Estraçalha! Escangalha! Mande está merda pra lá de Maracangalha! Misterioso oceano! Furiosa tempestade! Abismo dos mares! Boca das desgraças: VOMITEM A MARUJADA!!! NETUNO!! FECHA A PORTA DE TEUS MARES!!! EXUS DE TODO MUNDO: UNI-VOS!!!¹³⁹⁹

Em decorrência de tantas invocações, cai uma estrondosa tempestade, que destrói o navio.

O Capitão Sinbad, um Marujo e um Comerciante, os únicos sobreviventes, acordam em uma ilha diante de um castelo, no qual entram e logo saem correndo ao ouvir um grito. Um deles fala que é sexta-feira e os demônios estão soltos, “sai de mimzinho!”. Sinbad conta que o lugar é conhecido como ilha das serpentes e tenta convencê-los a passar a noite no castelo, o capitão se recusa, entretanto, um forte raio faz com que todos entrem rapidamente. Tudo está escuro, no roteiro há indicação de luzes apagadas no palco. Sinbad e seus companheiros acendem fósforos e conseguem ver espetos gigantes, ossos humanos, de repente, um gigante aparece e, em meio a “gritos” e “desmaios”, devora o capitão e depois dorme profundamente. Enquanto isso, todos

¹³⁹⁹ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p.12.

concordam em fazer “uma reunião de base”, uma “assembleia”, para “decidir democraticamente” como escapar do mesmo fim do capitão. Com “discursos inflamados”, deliberam que um deles deverá se sacrificar, sendo a próxima refeição do gigante, para salvar os demais, e a outro caberá assassinar o gigante, então, fazem um minuto de silêncio, “este minuto ficará gravado na história”.

Amanhece e Sinbad, o marujo e o comerciante reconstróem o navio. Ao anoitecer, voltam para o castelo e o marujo é devorado pelo gigante; Sinbad esquentando a ponta de um dos espetos, fura o olho do gigante e foge com o comerciante. Quando pensam estar salvos ouvem “estranhos assobios”, eram as três serpentes, “la pagã, la fuego e la perdicion”, o comerciante fica hipnotizado e é devorado por elas. Sinbad corre para navio, mas percebendo que as serpentes o destruíram, desesperado, clama por ajuda a Salomão e a Sereia – personagens criados pelos atores.

Em meio ao silêncio, ele se questiona sobre a vida, “será que o mundo e a vida não tem [sic] nada a ver com o que eu pensava? Será que é sempre este bode?”¹⁴⁰⁰. As mesmas questões eram postas pelos integrantes do Pão & Circo em relação ao passavam naquele período, com dificuldade para manterem as ideias e o projeto de trabalho coletivo e com as restrições econômicas e o cerceamento político e cultural.

Sinbad, em um momento de desespero, pega uma adaga e pensa em se matar, contudo, avista um navio e começa a gritar, agradecido, ele diz, “ALLAH, MERCURIO, MAHOME, MOHAMED ALI, XANGO, SALOMÃO, SEREIA, ESTOU SALVO!!!”¹⁴⁰¹. Sherazade conta aos espectadores que o protagonista retorna para casa ainda mais rico e que irá se casar com Samira, a “mais disputada virgem de Bagdad”. Surgem os noivos e entre brindes e beijos termina a história da terceira viagem.

Sherazade logo volta ao palco, iniciando a história da quarta viagem de Sinbad, construída em doze momentos/quadros. Ela diz, “tempos depois” e entram Sinbad e Samira com uma faixa escrito “o cotidiano condenado de Sinbad”; eles conversam e as primeiras falas são partes da música *Que será*, interpretada por Dalva de Oliveira nos anos de 1950/1960, “Que será / da minha vinha sem o seu teu amor”, “Da luz difusa do abajur lilás”. Cabe lembrar que a intérprete fazia parte do rol de cantores preferidos do diretor, que a ouvia em sua vitrola, mas também dos outros atores, como ressalta Aurélio Michiles (Araruama) ao falar da rotina de criação do Oficina em *Gracias Señor!*, “ouvíamos música o dia inteiro, John Lennon, Billy, Dalva de Oliveira, Bob Dylan,

¹⁴⁰⁰ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 15.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*.

Angela Maria, Isaura Garcia, Piazzola, The doors, Rolling Stones, Caetano, Gil, músicas do caribe”,¹⁴⁰² revelando as referências musicais dos membros do grupo.

Na cena de Sinbad, no lugar das falas poéticas da aludida canção, surge um discurso cheio de duplos sentidos, com teor sexual, evidenciando que a vida conjugal do marujo e de Samira não ia bem. Ela diz que precisa preparar uma receita com “caldo de mandioca, catuaba, chá de cipó grosso e dois ovos”, alimentos popularmente conhecidos como afrodisíacos. Samira questiona se o marido não tem outra mulher e ele nega, ela concluiu que se trata de um problema de idade e isso o deixa extremamente irritado. Ele sai, Samira implora, chorando, para que ele volte pra casa, mas tudo é em vão. Na outra cena, o público é informado por um apresentador que Sinbad tornou a viajar, passando por vários lugares até chegar à “capital da Pérsia”.

A cena se passa no mercado. No palco há uma jaula e dentro dela uma dançarina e uma pantera negra estão separadas apenas por um domador. O imperador “Xã da Pérsia” e a Princesa Soraya chegam para assistir à apresentação e são saudados pelo povo. Descobre-se que o domador é Said Ali e o apresentador diz que o público verá um “atentado político”: Said atira no Xã e solta a pantera, que corre em direção à princesa, a qual é salva por Sinbad, que entrava no mercado nesse momento.

Quadro seguinte, Sinbad e Soraya estão em alto mar, onde transcorre uma “cena romântica e idílica”, mas, como sempre, o tempo muda drasticamente e, enquanto todos tentam manter o controle do navio, a princesa se preocupa com o chapéu que voou, “Sinbad! O meu chapéu, foi presente de minha amiga Jaquelide, nós fizemos juntas um super 8! Eu quero meu chapéu!!!”¹⁴⁰³. Super 8 era um formato de produção cinematográfica dos anos 1960, que aperfeiçoava o antigo 8mm., era para uso amador, experimental. Vários integrantes do Pão & Circo (Aurélio, Analu, Buza etc.) fizeram e/ou produziram “filmes” neste formato.

Em cena, o vendaval cede, Sinbad grita “terra a [sic] vista”, um raio cai no navio e a “tripulação é atirada em uma ilha”. Soraya é a primeira a acordar e se vê “cercada de canibais”; apavorada, grita despertando Sinbad e um Marujo, dizendo “aqui é uma selva! Aqui tem cobras, índios, aranhas, lagartos e mosquitos! Sinbad! ou estamos na África ou nós estamos no Brazil!”¹⁴⁰⁴, no texto, este trecho está entre colchetes e com um ‘x’ ao

¹⁴⁰² MICHILES, Aurélio. Documento sem título. *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Texto datilografado).

¹⁴⁰³ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 17.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 18.

lado, talvez, um indicativo de que fosse cortado, refeito ou censurado. Os três são capturados pela tribo dos “antropófagos” e o Pagé canta, “ele é descendente dos Marajoara, que é meu xodó, Timbó”, talvez, em referência a Aurélio, descendente dos “índios Maué”.

Sherazade narra que Soraya e o Marujo foram devorados pelos indígenas, que prenderam Sinbad, esperando que engorde um pouco mais. Então, é “instituído o dia nacional do índio” e eles “aproveitaram esse feriado” para descobrir outras terras, oportunidade em que Sinbad foge. Ele corre sete luas até encontrar um ancião a quem pergunta onde estava e que lhe responde Egito, “terra da perdição”. O homem, na verdade, é Moises, dos dez mandamentos, que lhe dá um “patuá” e recomenda: “salva-te do incêndio e da perdição desta sadoma [sic]”.

Próximo quadro, entra a “ama de Zobeida” – personagem de outras histórias de *As mil e uma noites* – pedindo espaço e dizendo a Sinbad, “estrangeiro desapareça”, advertindo-o de que se o faraó o descobrisse iria para o calabouço. Ele se esconde, olha Zobeida encantado e resolve falar com ela. Em poucas palavras, ambos se mostram apaixonados e trocam juras de amor. Sinbad se casa com a “musa egípcia, Zobeida!”, “as escondidas”, no templo de Vulcano. Tudo vai bem até que ele tem um “encontro revelador” com uma viúva nas termas de Osíris. Ela lamenta seu cruel destino e, entre frases eróticas, lhe revela que será enterrada junto ao falecido marido, seguindo uma “terrível tradição”.

Zobeida, em sua casa, tossia muito e, delirante, logo morre, deixando Sinbad desesperado. Ele decide ir ao Faraó, pois acreditava poder se salvar da tradição por ser “estrangeiro”. No palácio, a Rainha de Sabá conta ao público a sua história, os romances que teve até se tornar a escolhida do Faraó Ramsés XIII, que nesse momento entra afirmando que a vida da rainha “daria um romance”, ela replica dizendo que daria “uma superprodução” e os dois seguem em diálogo, até Sinbad interromper “esta cena conjugal”. “SINBAD – [...] Naveguei os quatro cantos do mundo! Conheci homens de todas as raças e todas cores e já participei dos mais estranhos e hediondos rituais! Confesso-vos: nada vi que se compare a crueldade deste costume!”¹⁴⁰⁵

O protagonista conta que Zobeida morreu e que não concorda com aquela tradição, o Faraó lhe explica que todos se submetem a esse costume, uma forma de “juramento de amor eterno” e completa, “nesta regra não há exceção!”. Sinbad, inconsolável, roga

¹⁴⁰⁵ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 22.

inúmeras pragas e a rainha lhe adverte que isso de nada adiantaria, que ele será enterrado com suas riquezas, sete pães e um jarro de água. No velório de Zobeida há duas carpideiras, uma italiana e a outra espanhola, que gritam várias palavras nos respectivos idiomas até que se estranham, se xingam e uma “agente funerária” entra e pede para “parar com este frege”, pois, “negócios, negócios; defuntos, defuntos”.

Sinbad é enterrado com Zobeida e pensa em fugir levando as fortunas dos mortos, até que do meio da escuridão surge uma aranha com uma luz e rouba as joias. Sinbad luta com ela, que acaba morrendo, deixando a luz e as joias com ele. No último quadro, Sherazade está com uma vela na mão e fala que “Sinbad encontrou a luz”, há uma rubrica indicando que ela “assopra a vela e o teatro é inundado de luz”. Interessante como a descrição suscita imediatamente uma construção visual da cena, por um momento, tive a sensação de estar lá, no Teatro Oficina. Sherazade segue narrando que Sinbad avista um navio, no qual retorna a Bagdad. Lá, manda construir uma mesquita em agradecimento a Deus.

Encerra-se o quadro da quarta viagem e entra “Samira, grávida”. A construção da quinta viagem, talvez, seja a mais enigmática, o grupo indica que a narrativa, inicialmente estruturada em dois quadros, não se concretizaria em cena; o texto/roteiro está todo cortado, como pode ser observado na imagem abaixo, levando a crer que tudo deveria ser refeito.

Por qual motivo decidiram reescrever/refazer a história da quinta viagem? Seria por alguma interferência externa? O diretor, numa referida entrevista sobre o espetáculo, faz algumas “observações sobre a censura”, que nos ajudam a compreender um pouco o que aconteceu na elaboração dessa parte da encenação.

A censura se exerce sobre coisas inúteis. A cena do arquipélago dos macacos, em Simbad, o marujo, foi cortada como possível alusão a gorilas militares. Houve censura de outras pequenas cenas, efetuada por 2 censores, um cuidado da parte moral, outro da parte política da encenação de Simbad¹⁴⁰⁶.

¹⁴⁰⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Ficha sobre ‘Sinbad, o marujo!’ *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*, São Paulo, 24 de fevereiro de 1976.

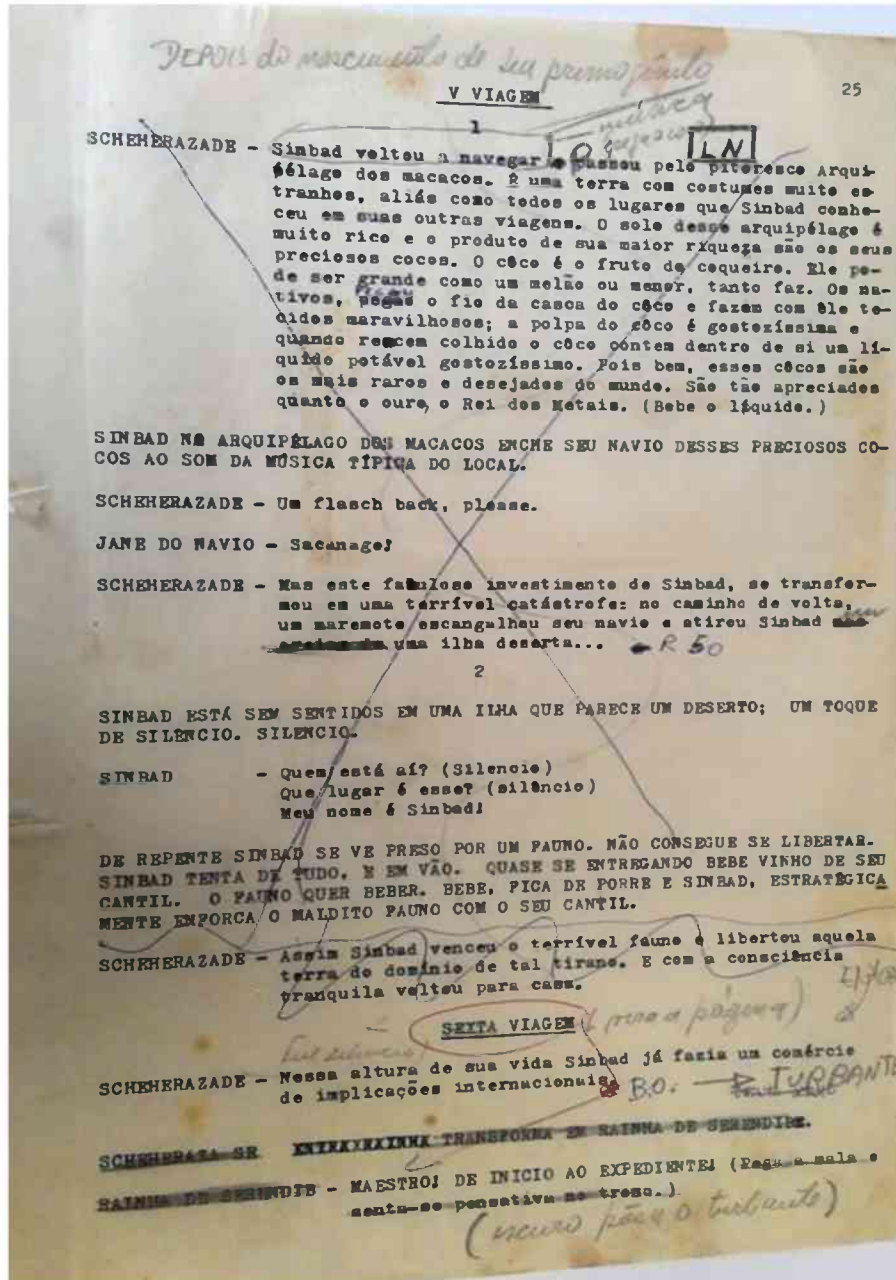


Imagem 25: Quinta viagem – Sinbad, o marujo! Arquivo MC.

Observando apenas o roteiro, o primeiro quadro da quinta viagem inteiro transcorre no “arquipélago dos macacos”. Pela fala de Luís Antonio se descobre que a cena foi cortada pelos censores da ditadura militar, por acharem que o texto fazia alusão ao regime militar e a seus membros. A figura do macaco, gorila, aos olhos da censura, parece ter se tornado uma referência direta aos militares, pois dezenas de peças foram

censuradas por fazerem alguma menção a esses animais. Assim era “o palco amordaçado”¹⁴⁰⁷ por inúmeras “coisas inúteis”, sem sentido, como destacou Luís.

Curiosamente, a parte censurada da narrativa da quinta viagem foi elaborada considerando os enredos de *As mil e uma noites*, ou seja, o “arquipélago dos macacos”¹⁴⁰⁸ não é inteiramente uma criação do Pão & Circo, o que não os impedia, por meio da construção cênica, de fazer uma crítica ao regime opressor. Desse modo, qual foi a solução que encontraram ante a censura praticada naquele momento? O que teriam proposto para essa viagem? Para tanto, recorro à análise de outro material da pesquisa, fragmentos de um esboço sobre as cenas/quadros da peça, com caligrafia de Luís Antonio.

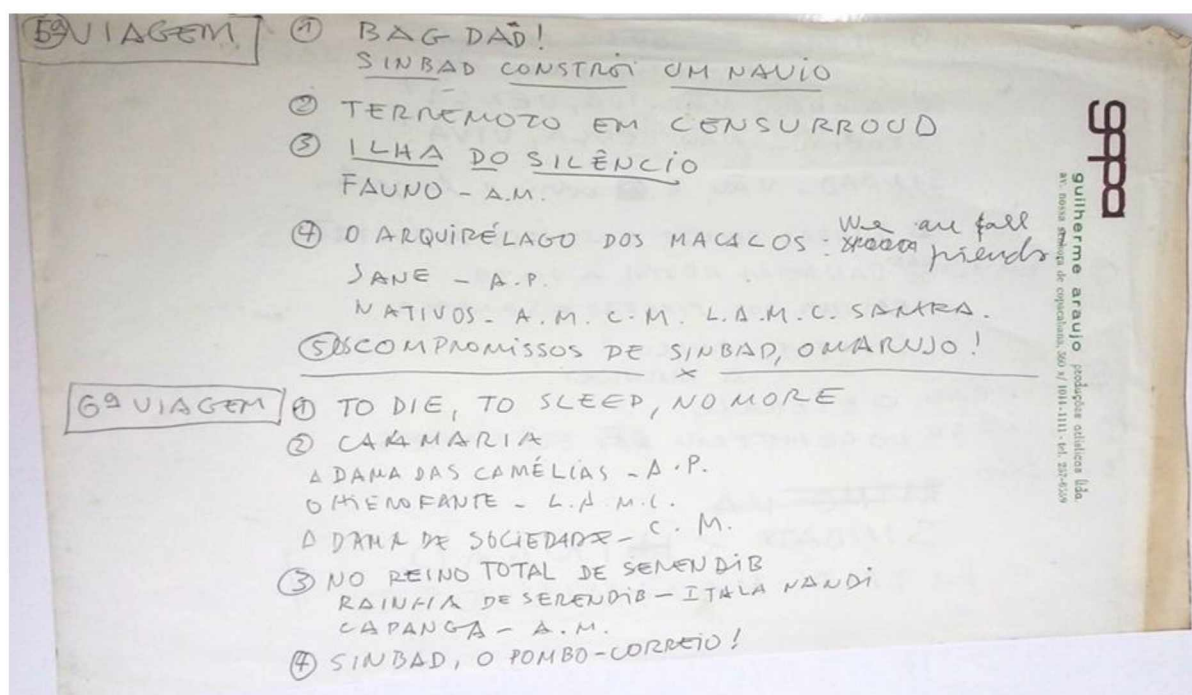


Imagem 26: Fragmento de esboço 1. Arquivo MC.

De acordo com o esboço e diferentemente do roteiro, a quinta viagem deveria ter cinco cenas/quadros, como se observa na imagem acima. Entre elas estão os dois quadros escritos no roteiro; já no esboço, encontramos a cena três, intitulada “Ilha do silêncio”, com o “Fauno”, interpretado por Aurélio Michiles/A.M., personagem principal, que deveria ser derrotado por Sinbad. A cena quatro, “O arquipélago dos macacos”, tem um subtítulo intrigante, “we are all friends”, numa tradução literal, “nós somos todos

¹⁴⁰⁷ MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1979. Para aqueles que se interessam pela censura exercida sobre nossos palcos durante o período da ditadura militar, indico a leitura dessa obra, escrita no calor dos acontecimentos, por quem viveu e denunciou a arbitrariedade cotidianamente nas críticas que publicava em jornais.

¹⁴⁰⁸ GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*, op. cit., p. 237-239.

amigos”; o esboço descreve que em cena estariam “Jane” (A.P./Analu Prestes) e os “Nativos”, Aurélio Michiles, Luís Antonio e Saraka. Fica a pergunta se depois de ter sido refeita, reestruturada, a cena foi liberada para a encenação.

Como descreve o esboço, a quinta viagem começa em “Bagdad”, onde “Sinbad constrói um navio”. Num segundo momento, um “terremoto em censurroud” atinge a tripulação, que – invertendo a sequência do roteiro – vai parar na “ilha do silêncio” e, depois, conquista riquezas no “arquipélago dos macacos”, por fim, “os compromissos de Sinbad, o marujo!” encerram essa viagem.

Tomando os fragmentos do esboço dos quadros e o roteiro da peça, nota-se que existem duas versões para a sexta viagem. No esboço, ela está organizada em quatro quadros: “1. To die, to sleep, no more” em alusão a *Hamlet*, de William Shakespeare; “2. Calmaria”, com os seguintes personagens e atores, “A dama das Camélias” - Analu Prestes, “o Hierofante” - Luís Antonio Martinez Corrêa (espécie de sacerdote das antigas culturas grega e egípcia, também conhecido como uma das figuras do baralho de Tarot) e a “A dama da sociedade” - Cidinha Milan; “3. No reino total de Serendib”, com a “rainha de Serendib” - Itala Nandi e o “Capanga” - Aurélio Michiles; “4. Sinbad, o pombo-correio!”.

O roteiro da peça apresenta apenas dois quadros para essa viagem, os quais, segundo o esboço, seriam o dois e o três. A narrativa do roteiro começa no quadro três, com Sherazade contando aos espectadores que Sinbad praticava um “comércio de implicações internacionais”. Sem muitas explicações, ela se transforma na rainha de Serendib e começa a dialogar com o marujo, ambos se mostram interessados em estabelecer uma relação de negócios. A rainha pede a Sinbad que leve uma carta ao “califa Harun-al-Haschid”. De acordo com as rubricas, nesse momento, ele ouve “to be or not to be?” ou “ser ou não ser” - conhecida indagação de *Hamlet*. Ele parte para Bagdad e no mar é “torturado por uma terrível calmaria” que dá início ao segundo quadro, onde surgem “fantasmas”, figuras lendárias como a dama das Camélias e o Hierofante. No roteiro não há um desfecho para a viagem, nos fazendo crer que deveria ser encenada a sequência apresentada no esboço.

Por fim, temos a sétima viagem e o epílogo da peça. Para analisar a criação desta parte final, trago outro fragmento, que compõe o esboço dos quadros da encenação, além da narrativa do roteiro. Observando o esboço (Imagem 27), a última viagem de Sinbad foi organizada em cinco quadros. Embora os acontecimentos descritos sejam iguais aos do roteiro, aqui há uma organização diferente, que não deixa claro o número de cenas que

comporiam a viagem, encerrando-se a narrativa na parte final do quadro três do esboço e, em seguida, o epílogo.

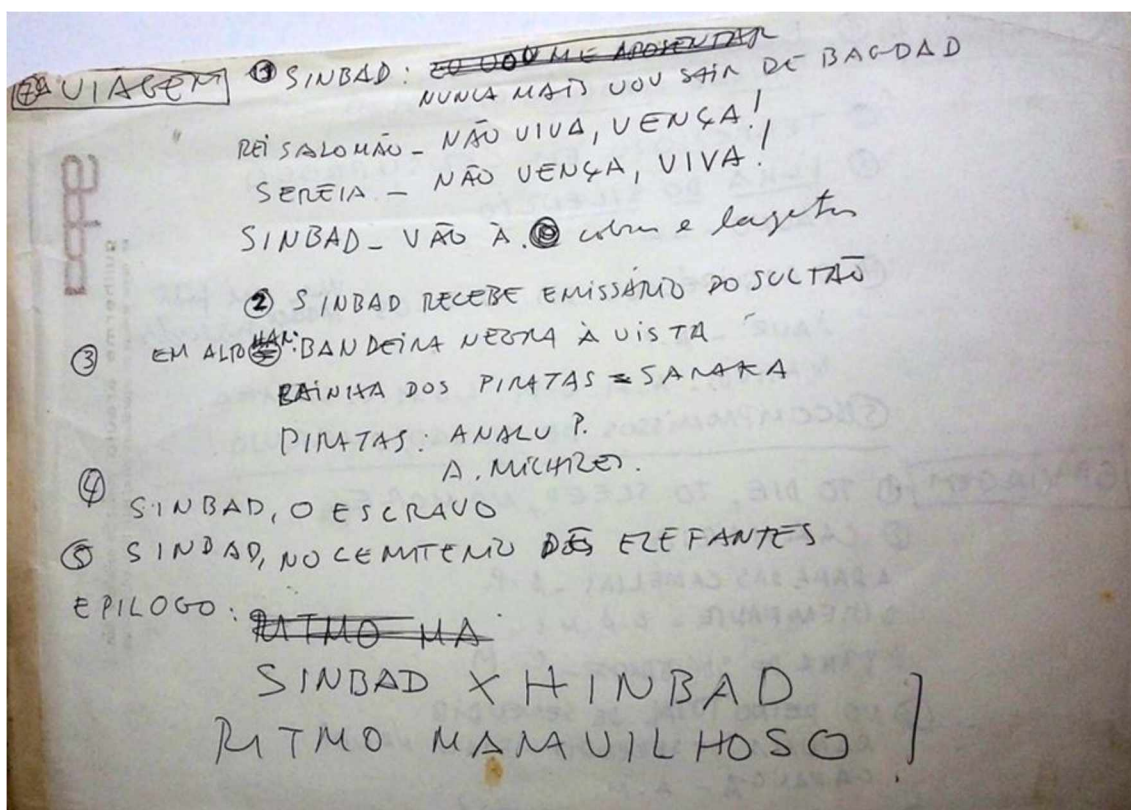


Imagem 27: Fragmento de esboço 2. Arquivo MC.

A sétima viagem, no roteiro, começa com Sinbad dizendo que não viajaria mais, “eu vou me aposentar”, que sua idade demandava cuidados e tranquilidade, que a partir daquele momento iria apenas descansar. Salomão aparece trazendo uma carta do califa Harum-al-Haschid, que tratava de um serviço que deveria fazer, no entanto, ele amassa e joga fora a carta, afirmando que não sairá de Bagdad. Salomão insiste que reconsidere, mas o protagonista pede que desapareça e que nunca mais volte, então, ele vai embora. A Sereia, que estava escondida, entra em cena propondo que eles partam juntos e, do mesmo modo, ele diz a ela que vá embora e que não volte mais. Ela começa a chorar e ele diz que suas lágrimas são diamantes, que ela deveria guardá-las para fazer um colar. Assim como Salomão, a sereia vai embora, mas promete voltar.

Um emissário avisa Sinbad que o Sultão ordenou que ele levasse um documento à rainha de Serendib. Como diz Sherazade, “uma ordem é uma ordem”, sem saída, o marujo parte e em alto mar avista a “bandeira negra” de um navio de piratas, que os atacam. O único sobrevivente é Sinbad.

A “rainha dos piratas” pega a carta de Sinbad, rasga-a e joga os restos ao mar; ela ordena que o marujo seja seu escravo e assim termina a última viagem no roteiro.

No epílogo, Sinbad está sem nada, nem mesmo as roupas, e é vendido como escravo para um caçador de elefantes. Ele relata que ficava armado com arco e flecha em cima de uma árvore para matar os elefantes e que, depois, os enterrava para desenterrá-los futuramente a fim de pegar o marfim. Certo dia, uma grande quantidade de elefantes veio em sua direção e “a terra tremia”, um deles derrubou a árvore e a colocou em suas costas, levando Sinbad até o “cemitério dos elefantes”, onde havia uma grande quantidade de marfim. Esse acontecimento compõe *As mil e uma noites*.

Encerrando o epílogo, ou sendo o próprio epílogo, como indica o esboço, tem-se o encontro de Sinbad e Hinbad, entretanto, não há descrição do que acontece, apenas a indicação de que surge “de repente uma voz”, que diz o seguinte:

VOZ – Eu não pertencço a nenhuma classe, a nenhuma nação e nenhuma tribo. Eu já vi o século XXX e o XL. Eu sou do futuro e sou simplesmente um homem. Eu sou a defesa da espécie. Da humanidade pobre que habita um planeta milionário. Fui a geografia de Ptolomeu e a geometria de Euclides. No meu tortuoso e ensolarado ainda continuo andando. Fui a voz dos profetas bíblicos que mandaram arrazar [sic] a Babilônia dos fariseus. Morei nas catacumbas, compareci aos tribunais de Galileu, acompanhei a travessia de Colombo, subi a fogueira de Bruno, de Joana d’Arc. Morei com os alquimistas, fui companheiro de Marat, estive preso com o Marquês de Sade. Este ano viu o que cem anos não verão. Este dia entrará na batida lenta dos séculos. Hoje! O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes. As taras e hesitações maiores ainda. Meu paraíso é para todos, menos para os pobres de espírito. Seja como for. Voltar para traz é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A história também.

FIM¹⁴⁰⁹

AS AVENTURAS DE *SINBAD* (RE)VISITADAS PELOS CRÍTICOS E O GRUPO

O grupo Pão & Circo escolheu encerrar o espetáculo de forma poética, enfatizando a necessidade de não parar apesar dos contratempos e embaraços porque, como nas narrativas de *As mil e uma noites*, a “história continua” sempre - essa foi a última observação feita à mão pelos integrantes, no roteiro da peça. Ao dedicar atenção especial a esse material, com suas inumeráveis histórias, o objetivo era identificar as inspirações do grupo, suas referências e as contribuições de cada artista. Queria compreender como o trabalho coletivo aconteceu na prática e qual o lugar do texto original no processo

¹⁴⁰⁹ GRUPO PÃO & CIRCO. Texto/roteiro de Sinbad, o marujo!, op. cit., p. 30.

criativo, uma vez que era visto apenas como um “pretexto”, um ponto de partida para a confecção do espetáculo.

Além disso, ficam evidentes outros elementos da montagem, que nem sempre são percebidos ou considerados nessa fase da criação, mas que são fundamentais na encenação, como a iluminação (foco, cor, intensidade), o cenário, os momentos em que o “pano desce” e sobe, a caracterização dos personagens. Na sexta viagem, por exemplo, há indicações de que na transição do personagem Sherazade para a Rainha Serendib, Ítala Nandi devia usar um turbante, sobre isso há três anotações em letra cursiva, lembrando-a de colocar o adereço.

Todos os apontamentos dos artistas no roteiro de *Sinbad*, me lembram as considerações da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin sobre os resquícios (cadernos, anotações etc.) do processo de montagem, que ela chama “estenogramas”, e sobre a importância que têm para os estudos/pesquisas de teatro, por serem “documentos insubstituíveis”, que ajudam a compreender o “processo do pensamento criador em ação”¹⁴¹⁰. É precisamente por essa perspectiva que procuro ler esses materiais de pesquisa.

Avançando no processo de criação coletiva, percebe-se quais eram as expectativas dos membros em torno da encenação de *Sinbad*. Há sinais de que as relações ficaram extremamente abaladas devido aos resultados não muito bons da montagem de *Titus Andronicus*. O que esperavam desse novo trabalho? O que desejavam com esse espetáculo?

No recorte de jornal abaixo, o elenco de *Sinbad* está na varanda da casa da Barra Tijuca, vestido com os figurinos da peça, posando para a fotografia de braços abertos, com muita descontração e animação. Da esquerda para direita estão: Ítala Nandi, Aurélio Araruama (Michiles), Cidinha Milan, Buza Ferraz, Analu Prestes e Luís Antonio Martinez Corrêa. Nota-se a ausência de Saraka Barreto. Analiso as observações de Analu, Cidinha, Buza, Aurélio e Luís Antonio nos escritos sobre suas respectivas trajetórias, realizados durante a montagem, e me pergunto se Saraka e Ítala não escreveram ou se seus depoimentos se perderam do acervo original. Por que nesse momento importava fazer o balanço da vida profissional de cada um? Seria uma espécie de atividade decorrente do método de trabalho adotado?

¹⁴¹⁰ PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi (Seleção e Organização). Traduzido por Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 82.



Imagem 28: Parte do elenco de *Sinbad, o marujo!*¹⁴¹¹

Começo pelas percepções de Analu Prestes sobre o ano 1975, em que iniciaram uma experiência cênica (*Titus*) que quase os levou à separação, entretanto, também serviu para repensarem os caminhos e os projetos do grupo.

Foi então que discutimos tudo, todos esses anos, nossas lutas e o que realmente a gente quer, chegamos a um acordo: é preciso continuar como? Aí surgiu o Guilherme Araújo. Chegou numa hora chave, numa hora de tempestade nos deu a tábua pra gente se agarrar e chegarmos a algum lugar. Juntos. Criando. Viajando. Surgiu a ideia do novo trabalho: “Sinbad, o marujo!”¹⁴¹² (grifos da autora).

Interessante a indagação da atriz, “o que realmente a gente quer”? Afinal, o que todos queriam? Por outro lado, a presença revigorante do produtor, Guilherme Araújo, citado em quase todas as falas, é vista como esperança, o fio de vitalidade de que tanto precisavam para continuar. Analu destaca a ideia de grupo, do trabalho, da criação em conjunto, que tudo isso fez surgir Sinbad e pondera, “- Precisamos neste momento deixar a nossa fantasia vir a tona [sic] com todos os personagens que estão guardados. Temos uma garagem que transformamos em teatro e lá vamos lançar o nosso Sinbad ao mar para viajar no mundo da fantasia-realidade”¹⁴¹³.

¹⁴¹¹ PÃO & CIRCO. Brasil memória das artes. *Fundação Nacional das Artes*. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/luiz-antonio-martinez-correa/imagens>. Acesso em: 21/05/19.

¹⁴¹² PRESTES, Analu. Documento sem título, op. cit.

¹⁴¹³ Ibidem.

Buza Ferraz, que tinha uma relação amorosa com Analu, relata sobre como entrou para o elenco de *Sinbad* e, conseqüentemente, para o Pão & Circo. Numa noite encontrou a turma, por acaso, na casa de Analu, que lhe contou da desistência de Rodrigo Santiago, dizendo que o ator para substituí-lo era ele, “nessa noite a gente nem dormiu direito”. Vale lembrar que Buza tinha uma ligação com eles. Ele era sócio do diretor Luiz Fernando Goulart numa produtora de cinema, a Terra Filmes, além de Leon Hirszman, que também fazia algumas direções. A produtora se uniu à Alter Filmes, que produziu a versão carioca do *Casamento do pequeno burguês*, em 1974. É significativo observar que o convite para participar de *Sinbad* representava estar em um trabalho de criação fora de determinados padrões vigentes da produção cultural e teatral da época, algo que Buza sempre idealizou e tentou realizar em outras experiências.

Pra mim essa possibilidade de reviver várias coisas que tinham sido cortadas em outras épocas, principalmente no “Uioa” e na Casa Viva. A vontade de transar arte de uma forma criativa, viva e que não se subordinasse aos padrões vigentes de produção e profissionalização juntou-se a GAPA (Guilherme Araujo) que tinha destransado as Ladies da Madrugada que o Luis ia dirigir e resolveu comprar a barra do Pão & Circo.

[...]

Agora estamos todos lá na nossa casa de ensaios, na Barra. Na garagem adaptamos um teatro e lá estamos ensaiando e terminando de escrever as viagens de “Sinbad, o marujo”.

Em outubro vamos nós...¹⁴¹⁴

Os comentários de Buza vão ao encontro dos de Analu, quando reportam o papel da casa do grupo como um lugar de criação, de experimentações, o que fica evidente nas falas de Cidinha, Luís e Aurélio. Outro aspecto a ser notado é a indicação do mês da provável estreia do espetáculo, que não se concretizou.

Para Cidinha Milan, a produção de Guilherme Araújo foi muito positiva para selar novamente a confiança e a união do grupo, afinal, o produtor acreditava e apostava no trabalho coletivo do Pão & Circo e era igualmente correspondido, dessa relação surgiu o processo de montagem.

Guilherme Araujo eu só conhecia de nome – “o empresário” e todas aquelas histórias que a gente imagina, projeta, ouve.

Guilherme, 2 gatos lindos, uma pessoa legal, um barato, gosta do que é bom, apostou, apostamos, tamos aí curtindo à bessa [sic] um cara que acredita na nossa capacidade de trabalho e nós na dele, claro.

¹⁴¹⁴ FERRAZ, Buza. Documento sem título. *Arquivo Martinez Corrêa*, Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975. (Texto datilografado).

Simbad, pintou quando achamos uma lâmpada maravilhosa – a luz – a união, a nova família, o trabalho em grupo, o cotidiano criativo: não somos os “perdidos”, somos os “achados”, quem sabe... sabe, vovó contou... Sherazade contou... Simbad contou... cantou.

Esse barco vai longe
marinheiro, marinheiro
marinheiro só...
ondas do mar, lugar comum...¹⁴¹⁵

Interessante a afirmação de Cidinha, de que eles não eram “perdidos”, mas “achados” e formavam uma “nova família”, constituída a meu ver de pessoas de diferentes condições sociais e econômicas e, talvez, com expectativas distintas sobre teatro, sociedade, política, cultura. Contudo, o que os unia, para além da aposta de produção de Guilherme Araújo?

Aurélio Michiles ou Araruama expõe o que pensava sobre as motivações que levaram essas pessoas a se reunirem em torno desse projeto, uma delas era a experiência e a formação teatral acontecerem num mesmo espaço: “Hoje o Pão & Circo está constituído por sete pessoas, das quais seis participaram do Oficina, isto é o bastante pra estarmos juntos e realizarmos um trabalho que reflita exatamente nossas angústias, ansiedades de vida aqui e agora”¹⁴¹⁶.

Como apresentado no início desta Cena, o grupo nasceu e esteve associado em certos momentos ao Teatro Oficina. Para os atores, esse espaço foi local de formação e de descobertas, como é o caso de Ítala Nandi, atriz bastante conhecida no meio artístico, tendo conquistado grande projeção nacional com as encenações no Oficina, que atuava pela primeira vez com a direção de Luís Antonio. Contudo, esse espaço não era o único responsável pela reunião dos sete atores, como menciona Aurélio, a singularidade do Pão & Circo estava na possibilidade de “juntos” expressarem em cena os sentimentos que os afligiam naquele momento. A ideia de fazer das questões pessoais, cotidianas, motor da criação cênica esteve presente na concepção de outros grupos, como no Dzi Croquettes, Pod Mínoa, Asdrúbal Trouxe o Trombone, citados aqui. Os trabalhos criados pelo pessoal do Asdrúbal se justificavam nesse ponto, algo evidente nos enredos das peças e nas falas dos atores, suscitadas no livro de Heloisa Buarque de Hollanda¹⁴¹⁷.

Aurélio apresenta sua concepção do fazer teatro. Em sua visão política, o povo é o principal sujeito dessa arte e questiona como a civilização tornou antagônicas questões

¹⁴¹⁵ MILAN, Maria Aparecida. Documento sem título, op. cit.

¹⁴¹⁶ MICHILES, Aurélio. Documento sem título, op. cit.

¹⁴¹⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

inseparáveis, como pão e circo, entretanto, o grupo propõe um trabalho que inverte essa situação, em suas palavras,

Sei também que politizar não é paternalizar e sim distribuir poder. Sei também que teatro para o povo não existe. O que existe é teatro do povo, com o povo, pelo, o resto é demagogia. Se a nossa civilização tornou antagônicos a economia e o amor, o trabalho e o lazer, separou o Pão do Circo, qual é? Se trabalhar é um barato, o barato é trabalhar. Por isso nós do Pão & Circo somos a favor realmente do trabalho-barato e nossa relação com a GAPA (Guilherme Araujo Produções Artísticas) é porque a GAPA nos dá essa possibilidade de casamento. O contrário não teria graça nenhuma¹⁴¹⁸.

Como, então, os demais artistas viam essa forma de “trabalho-barato”, defendida por Aurélio, que os caracterizava, pelo menos na montagem de *Sinbad*? Até que ponto estariam dispostos a essa condição? Em que momento o pão se tornaria/estaria acima do circo?

Em outro momento, Aurélio Michiles comenta como acontecia a produção do espetáculo, da escrita do texto aos ensaios, sempre enfatizando o caráter coletivo do trabalho, desenvolvido por eles.

[...] estamos escrevendo o nosso texto dia e noite, num exílio voluntário, extrovertido, fotografando e revelando a luz do dia cada viagem de Sinbad, o Marujo. Do texto partimos para o ensaio, o trabalho é coletivo e terá sua estreia nacional em outubro próximo. Aviso aos navegantes: se o mar não está pra peixe vamos pra alto mar onde gozar é demais... você vem comigo?
PELO HUMOR! PELA CRÍTICA! PELA AUTOCRÍTICA! PELA PROFANAÇÃO!!!
PRÁ FRENTE CIVILIZAÇÃO! PRÁ TRÁS SIFILIZAÇÃO!!!
Vivemos mil e uma noite de pesadelos, não podemos parar de contar histórias senão o sultão nos manda decapitar. O dia que estava nascendo impediu que Sheherazade continuasse a sua história.
Prosseguiu-a, porém, no dia seguinte¹⁴¹⁹.

As palavras com trocadilhos e metáforas do ator mostram que as coisas não iam muito bem, “o mar não está pra peixe” para o grupo e para o país em geral, porém, por outro lado, *Sinbad* era uma possibilidade de sobrevivência, uma saída, uma “crítica” às “mil e uma noite de pesadelos”, que o Brasil vivia com o regime militar. Por fim, o diretor permanecia na função com um sentido de coordenação, assim como Analu Prestes em relação aos cenários e figurinos sob sua responsabilidade, que eram elaborados coletivamente.

¹⁴¹⁸ MICHILES, Aurélio. Documento sem título, op. cit.

¹⁴¹⁹ Ibidem. (grifos do autor).

Luís Antonio é breve ao falar sobre a experiência na montagem de *Sinbad*; diz que a equipe não tinha salário, que contava apenas com o apoio da produção de Guilherme Araújo e que havia autonomia “para fazermos o que bem entendermos”.

Guilherme está traçando um roteiro magnífico de viagem pelo Brasil. Analu, Aurélio Araruama, Buza Ferraz, Cidinha Milan, Ítala Nandi, eu, Saraka Barreto, nós sete estamos trabalhando na MIL E UMA NOITES segundo Antoine Galande nas “SETE VIAGENS DE SINBAD, O MARUJO”: TUDO VAI MUITO LEGAL! Todos nós estamos fazendo de tudo¹⁴²⁰. (grifos do autor).

Nessa fala, como nas dos demais, destaca-se a ideia de coletivo, de todos participando de todas as fases do processo de produção e de criação do espetáculo. Luís Antonio dá indícios de como seria a temporada, com um “roteiro magnífico”, que não pretendia ficar restrito ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Em outro documento do acervo, igualmente de 1975, Luís Antonio faz um breve histórico da trajetória e dos trabalhos do Pão & Circo. Sobre *Sinbad*, em fase de montagem, comenta como projetavam o roteiro de apresentações, “será apresentado em forma itinerante, primeiro percorrendo as periferias, depois viajando por todo Brasil”¹⁴²¹. Como exposto no início desta Cena, a ideia de itinerância, de trabalhar fora dos grandes centros culturais, era bem comum à época, tendo em vista que a maioria dos grupos, que atuavam desde o final da década de 1960, priorizavam trabalhar nos lugares periféricos, às vezes se fixando e às vezes formando o grupo com os moradores desses lugares.

Esse tipo de proposta de trabalho estava muito ligada ao público que os coletivos de teatro gostariam de atingir, como destaca a pesquisadora Mariângela Alves de Lima, no livro *Anos 70: teatro*,

Para esses grupos o público a ser atingido constituía também um elemento diferencial da reação. O espectador desses grupos é o trabalhador ou o marginal que mora na periferia dos grandes centros urbanos. Mesmo sem poder dizer coisas fundamentais para esse público, esses grupos teatrais de periferia puderam alimentar o seu trabalho estudando uma realidade que era muito diferente da sua própria. Cada produção era subsidiada não só pela consciência da opressão e do forçado imobilismo social, mas também pela ginástica necessária para entrar em contato com um espectador que era atingindo

¹⁴²⁰ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Documento sem título, op. cit.

¹⁴²¹ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Histórico sobre o Pão & Circo. *Arquivo Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 2 de setembro de 1975. (Texto datilografado).

por essa opressão e reagia a ela de uma maneira totalmente desconhecida¹⁴²².

Para Luís Antonio, as apresentações de *Sinbad* pretendiam alcançar não apenas o “trabalhador ou o marginal”, mas também espectadores jovens sem hábito de frequentar o teatro, que preferiam assistir a outras produções culturais. Em uma entrevista de 1976, encerrada a temporada de *Sinbad*, Luís Antonio comenta qual o público que gostariam de atrair para o espetáculo.

A gente queria ver se a gente conseguiria, sabe... é... trazer um público mais jovem de volta ao teatro, não é? Porque teatro, agora, tem um novo público, não é? Quer dizer, aquele público que vinha ver os espetáculos do Oficina, não é, hoje já tá em outra, não é? Muitos já... não sei, é outra opa... o público de teatro hoje inclusive é outro. Sabe, ainda mais agora com o advento da... dos artistas da televisão, não é, há retorno pro teatro, não é, isso trouxe, isso trouxe um novo público pro teatro que real... realmente não, não tá disposto a ver uma coisa... uma coisa que não seja dentro desses padrões convencionais, não é, do teatro. Sabe, a gente queria, então, prum público mais jovem, mas esse público mais jovem não vem a teatro. Eles vão ver um show, vão ver um concerto, um negócio de... de... um show de rock, sei lá o que, mas teatro eles não vem, eles têm toda razão, porque teatro é muito chato, sabe, não tem uma coisa legal, uma coisa estimulante, uma coisa gostosa pra ver. Acho que o único espetáculo que eu vi, que deu certo, sabe, que vingou, sabe, com relação a isso de atingir um público mais jovem, foram os espetáculos do “Asdrúbal”, do Rio, “Trouxe o Trombone”. É uma maravilha. A plateia tinha só criança, sabe, gente de 17, de 16 e de 15, de 15 a... a não sei quantos anos, sabe?¹⁴²³

Importante observar a relação do diretor e do grupo com o público e perceber que estavam alinhados às propostas mais “radicais” e inovadoras de sua época, principalmente, com a encenação de *Sinbad*. Fica evidente, na citação, quais os desafios que a classe teatral enfrentava em relação ao público e à concorrência que havia com a televisão, o cinema, os festivais de música e outras atividades culturais.

Por outro lado, pelo que foi dito, o teatro não era atraente para alguns segmentos de espectadores, afinal, “teatro é muito chato”, “não tem uma coisa legal” e por isso não estimulava as pessoas a saírem de casa, para assistirem a uma apresentação. A ressalva são as experiências do Asdrúbal Trouxe o Trombone, que conseguia reunir diferentes faixas etárias, sobretudo jovens, com um teatro irreverente, algo que de certo modo o Pão & Circo queria alcançar com *Sinbad*. Nesse sentido, eles se propunham a abrir as portas

¹⁴²² LIMA, Mariângela Alves. Quem faz o teatro. In. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*, op. cit., p. 72.

¹⁴²³ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida a Carlos de Moura, op. cit.

da casa na Barra da Tijuca a um pequeno número de espectadores, para assistirem aos ensaios finais do espetáculo, fato noticiado em jornais da época, como se vê no recorte encontrado no Arquivo Martinez Corrêa.



Imagem 29: Recorte de jornal, *Sinbad, o marujo!* s/d. Arquivo MC.

No recorte não há data, nem o nome do jornal, em destaque apenas a fotografia, um close que ressalta os olhos e a maquiagem forte de Analu Prestes, acompanhada de breve relato de seus trabalhos com o Pão & Circo. A intenção da nota é divulgar os três últimos ensaios gerais de *Sinbad*, abertos para cinco convidados por sessão. Fico curiosa para saber quem eram os escolhidos? Seriam amigos, colegas do meio artístico, críticos teatrais, ou eram pessoas aleatórias? A nota anuncia que a estreia nacional aconteceria no dia 24, provavelmente, de outubro, mês citado nas entrevistas. O local era um “grande circo” na cidade de Assis, São Paulo, demonstrando a opção de encenar fora do espaço tradicional do teatro o que, provavelmente, chamaria bastante atenção do público, tendo em vista o caráter “popular” do circo.

Noutro recorte de jornal do Arquivo MC, Gilberto Braga comenta que a “quarta viagem” do Pão & Circo, prevista para estrear em Assis, havia sido cancelada, por motivo não revelado. Diz que o grupo continua trabalhando, ensaiando e preparando o espetáculo, enquanto o produtor, Guilherme Araújo, procura um espaço para a estreia. Braga conta

um pouco da história deles e revela que o grupo e o diretor consideravam *Sinbad* uma “experiência decisiva”, “um marco importante”.

- Será uma realização marcante e transformadora dentro do teatro brasileiro. Para isso, estamos ensaiando durante oito horas por dia, numa casa alugada na Barra, para de noite ficarmos costurando navios e tecendo roupas ofuscantes de *Sinbad*, pois a hora de zarpar está próxima¹⁴²⁴.

As palavras de Martinez, mais uma vez, reforçam a ideia de trabalho coletivo intenso, em que todos participam da produção do espetáculo, construindo os cenários e figurinos, informações encontradas em outras publicações de jornais do Rio de Janeiro e São Paulo.

As críticas antes da estreia, em sua grande maioria, tratavam da singularidade da criação de *Sinbad*, do diferencial que o Pão & Circo representava no cenário do teatro brasileiro, algo corroborado em várias falas dos artistas. Isa Cambará, em 13 de outubro de 1975, publica no jornal Folha de S. Paulo a crítica “O marinheiro *Sinbad* num teatro paulista”, em que chama a atenção do leitor e possível espectador para a originalidade da proposta de encenar uma das histórias de *As mil e uma noites*. Ela apresenta os atores e demais trabalhos do grupo, fala do *Casamento do pequeno burguês*, um espetáculo que “mexeu com alicerces do teatro nacional” e sobre *Titus Andronicus* comenta que “não foi compreendido pelo público e pela crítica” e que os artistas ficaram “quase que odiados na praça”¹⁴²⁵.

A crítica destaca o local onde o grupo elabora sua nova produção, a “casa branca” da porta colorida de “roxo e laranja”, numa “rua sem calçamento”. Diz que dentro da casa havia uma decoração peculiar, com “palmeiras verde-amarelas”, “restos dos cenários de *O rei da vela*”, famoso espetáculo do Teatro Oficina, de 1968, além disso, ressalta que “Pela cara da casa, já se imagina o espetáculo, além das palmeiras, restos de outros cenários, muitas fotos, estampas de santos, frases nas paredes. Tudo com muito bom gosto, tudo colorido, nos guarda-roupas, muitas fantasias – heranças de velhas peças”¹⁴²⁶.

Cambará menciona a confusão que existe em torno do Oficina e do Pão & Circo, a começar pelo “sobrenome de seus diretores”. Luís Antonio, às vezes, era conhecido e chamado de “o irmão de José Celso”, mas ele não se importava, “ele ri quando se toca

¹⁴²⁴ BRAGA, Gilberto. Pão & Circo, quarta viagem. *Arquivo Martinez Corrêa*, Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, 1975.

¹⁴²⁵ CAMBARÁ, Isa. O marinheiro *Sinbad* num teatro paulista. *Folha Ilustrada*. Jornal Folha de S. Paulo, LV, n. 5636, 13 de outubro de 1975. *Arquivo Martinez Corrêa*, Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte.

¹⁴²⁶ *Ibidem*.

nesse assunto. Parece meio sem graça, mas quando fala do irmão se entusiasma”. Por fim, traz apontamentos de Luís Antonio e do grupo sobre o empenho de todos, desde “pintar a casa do Pão e Circo” até “o roteiro, os cenários, figurinos, as músicas”. Eles comentam que a “história de Sinbad” é um pouco a história deles e de sua geração, por isso, “apaixonaram-se por ela à primeira vista”.

Junto aos escritos de Isa Cambará há várias fotografias dos sete integrantes, com seus figurinos brilhantes e coloridos, registrados em vários locais da casa, entretanto, a qualidade do material, que está bastante deteriorado, não permite sua reprodução. Após três dias da publicação da *Folha de S. Paulo* é a vez do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, apresentar as considerações de Lena Frias antes da estreia nacional de *Sinbad, o Marujo!* no artigo “Pão e Circo: alegria e agressão”. Como os demais críticos, ela fala da trajetória, das encenações anteriores e que achava o grupo “inquieto” e “criativo” e que “sua proposta teatral é aparentemente óbvia: fazer teatro. Em que condições? – qualquer uma”¹⁴²⁷.

Outro conteúdo importante são os relatos dos artistas sobre a organização e produção do espetáculo, numa delas, afirma-se que eles não se consideram uma comunidade, mas uma “experiência tribal” com “um trabalho comum”. O coletivo conta com a “orientação geral” de Luís Antonio e “suas propostas são discutidas, rejeitadas ou aceitas por todo o grupo” - esse dado é importante, tendo em vista que isso virá a ser usado para justificar a cisão entre eles. Lena Frias destaca Ítala Nandi, com mais experiência depois de participar de sete espetáculos do Teatro Oficina¹⁴²⁸, naquele momento, a atriz vivia algo novo com a criação coletiva, autoral.

A crítica cita a fala de Aurélio Michiles sobre o “exercício recriador”:

Cada ator ou dupla de atores escreve sua cena, conforme a entende e vê, do ponto-de-vista de representação. Por exemplo, Ítala é Sherazade e eu sou Sinbad. As nossas cenas, fomos nós mesmos que escrevemos. Estudamos também o figurino, o cenário, a iluminação. Todos fizemos isso. E o grupo discutia cada situação criada¹⁴²⁹.

As afirmações evidenciam, mais uma vez, a questão da criação coletiva, da participação efetiva dos atores em todas as fases da produção do espetáculo, bem como o

¹⁴²⁷ FRIAS, Lena. Pão e Circo: alegria e agressão. *Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional*. *Jornal do Brasil*, LXXXV, n. 190, 15 de outubro de 1975.

¹⁴²⁸ Os sete espetáculos são: *Quatro num quarto*, *Pequenos burgueses*, *Os inimigos*, *O senhor Puntilla e seu criado Matti*, *Galileu, Galilei* e *Na selva das cidades*.

¹⁴²⁹ MICHILES, Aurélio apud FRIAS, Lena. Pão e Circo: alegria e agressão, op. cit.

desejo que tinham de apresentar algo novo, a fim de trazer para a cena o “teatro como ritual”, um “teatro pobre”. Segundo o grupo, a proposta de *Sinbad*,

É uma forma de fazer uma linguagem nova. Porque teatro atualmente é o teatro convencional. Tirando o pessoal do Asdrúbal Trouxe o Trombone e o Pão e Circo, o teatro que se faz no Brasil, ou pelo menos nos dois grandes centros que são Rio e São Paulo, é um teatro absolutamente convencional. Não se tem nada de interessante, nada de novo. [...] O teatro perdeu, nessas representações, o seu sentido ritual. O Pão e Circo faz esse trabalho de devolver o teatro às suas origens. Acharmos que a única forma de quebrar a mística da grande produção é voltar às raízes do teatro, ou seja, um teatro pobre. Queremos o teatro como um ritual, onde acontecem, em cena, os fenômenos humanos, sociais, políticos, econômicos. E onde acontece a fantasia também. Livre expressão. Teatro aberto. Teatro de alegria e teatro de agressão¹⁴³⁰.

A visão deles sobre a cena teatral daquele momento é extremamente crítica, sobretudo, em relação às montagens voltadas para o grande público, que chamam de “teatro convencional”, o qual, de certa maneira, é fruto da censura de determinados espetáculos e peças, em decorrência de um modo de produção subsidiado por algum tipo de financiamento público ou privado vigente à época. Ao investigarmos a trajetória do Pão & Circo, a dificuldade financeira é bastante perceptível.

O teatro experimental, alternativo, que buscava criar novas linguagens, relações e formas de organização e de produção, como muitos grupos da década de 1970, estava à margem dos grandes centros de produção, lutando para sobreviver nas periferias das cidades, muitas vezes, contando apenas com recursos humanos. Fazer um teatro pobre, não significa sem dinheiro ou recursos, mas simples, com poucos elementos e era uma opção estética para Jerzy Grotowski (1933-1999) e Peter Brook (1925-2022), mas para muitos grupos no Brasil, isso não era uma escolha devido à condição de que dispunham, então, era fazer teatro com o que se tinha, com o que era possível, explorando a fantasia do ator e do público, criando estratégias, como fez o Asdrubal na montagem de *O inspetor geral*: “o grupo não tem um tostão, então para ensaiar todos têm que pagar o equivalente ao que seria hoje um real. Era um ritual. Hamilton ficava em pé na porta, recebendo, de um em um real, o pagamento de todos”¹⁴³¹. Para o cenário, cada ator tinha somente um

¹⁴³⁰ GRUPO PÃO & CIRCO apud FRIAS, Lena. Pão e Circo: alegria e agressão, op. cit.

¹⁴³¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone*: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70, op. cit., p. 69.

caixote, que o diretor conseguiu num bar, “os caixotes viravam cadeiras, mesas, o cenário todo”¹⁴³².

Novamente se remetem ao trabalho do Asdrúbal Trouxe o Trombone como um dos poucos com algo novo, com outra “linguagem”, na cena carioca. Era isso que o grupo de Luís Antonio almejava, havia até uma identificação dos dois grupos, que compartilhavam uma concepção estética, uma ideia do fazer teatral, de se relacionar com o público. Cito o trabalho dos Dzi Croquettes, que colocava em cena outra proposta de linguagem, próxima do cotidiano de seus integrantes.

Na verdade, o conteúdo da representação teatral tirava sua matéria-prima da dramatização tanto de experiências passadas quanto do presente da vida dos atores sempre em transformação. Por outro lado, o *projeto do grupo*, além das fronteiras do espaço cotidiano, precisava da contrapartida do palco para realizar-se plenamente. Essa concepção de teatro se afasta totalmente da usual, em que as encenações são realizadas por intérpretes que não possuem vínculo especial com a criação do texto, ao mesmo tempo em que se distingue dos projetos mais modernos, que são concebidos em parte com o apoio de elenco estável e participante¹⁴³³.

Alegria e agressão talvez sejam as características mais visíveis dos espetáculos do Pão & Circo, sempre com muita “fantasia”, “livres” e “abertos” aos “fenômenos humanos, sociais, políticos e econômicos”. Em meu modo de ver, essa alegria está ligada à mistura de humor, ironia e prazer de fazer teatro. A ideia era um teatro ritual, que se aproximava do teatro Nô e brechetiano. Qual era, então, o sentido que davam à “agressão”? Qual era a sua função? Em minha concepção, a agressão como recurso estético se dava pela sátira, pela crítica, pelos conteúdos e temas abordados nos espetáculos. Para fundamentar a minha percepção, trago algumas ideias de Anatol Rosenfeld (1912-1973) sobre o “teatro agressivo”.

Em 1969, Rosenfeld, em *Texto/contexto*, escreve sobre um “fenômeno” que acontecia no teatro mundial e no Brasil, a “violência” e a “agressividade”. Para o crítico e teórico, a “agressão” se dava de “duas maneiras”, por um lado, “dentro dos limites do palco” e se dirigindo ao público de “modo indireto”, usando “palavrão”, “obscenidade” ou pela “veemência da sátira”, em que acusações e críticas “contra personagens cênicas” se referem a “amplas parcelas do público”¹⁴³⁴. Estudando os espetáculos do Pão & Circo

¹⁴³² HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, op. cit., p. 71.

¹⁴³³ LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, op. cit., p. 90.

¹⁴³⁴ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 45.

percebe-se que desde *Cypriano e Chan-ta-lan* não havia uma preocupação quanto ao linguajar usado em cena, ao contrário, os atores e atrizes eram estimulados pela direção ao uso e abuso de palavrões. Em *O casamento do pequeno burguês* e *Titus Andronicus* há cenas violentas e agressivas, porém, dentro dos limites do palco, como pontua Rosenfeld, mesmo que eventualmente caísse um pedaço de bolo ou respingasse uma gota de sangue nos espectadores. Contudo, a sátira e a crítica a determinados personagens, em geral, da burguesia, aos setores conservadores, aos militares também perpassam as encenações.

Em relação à segunda maneira da agressão observada por Rosenfeld, presente nos palcos brasileiros no fim da década de 1960, a “violência além do palco”, “direta” aos espectadores, seu maior “expoente virulento” era José Celso Martinez Corrêa e as encenações do Teatro Oficina¹⁴³⁵, muito depreciadas pelos críticos, intelectuais e pelo público.

Rosenfeld pondera que o teatro agressivo faz parte do “antitradicionalismo”, do “antiacademismo” comum à “arte moderna” e aos “movimentos vanguardistas”,

A ruptura com os padrões do “bom comportamento”, do “bom gosto” e da “ordem consagrada” é traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do nosso século, desde o futurismo, expressionismo e dadaísmo. [...] O teor de violência inerente ao surrealismo é conhecido. Seus expoentes exaltam, como os do futurismo, a agressão e a brutalidade. [...] O mesmo protesto caracteriza também o expressionismo que se dirige contra todas as formas de imitar e configurar o mundo. Daí a destruição e deformação da realidade empírica, processo em que se exprime entre outras coisas um protesto veemente contra toda a civilização ocidental e burguesa¹⁴³⁶.

O autor afirma que Artuad (1896-1948) influenciou “fortemente” dramaturgos e encenadores como Jean Genet (1910-1986), Peter Brook e José Celso, o que não quer dizer que eles “tenham interpretado corretamente as intenções do grande propugnador de um teatro total, antiliterário, baseado sobretudo na direção”. Seu empenho estava num “teatro concebido como espelho do inconsciente coletivo, capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos”¹⁴³⁷.

Outra referência é Brecht e o “teatro sociopolítico”, que procurava “atingir o público através de recursos de choque”, direcionados à “sensibilidade”, à “imaginação”, e ao “intelecto”. Anatol elenca alguns pontos comuns,

¹⁴³⁵ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*, op. cit., p. 46.

¹⁴³⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴³⁷ *Ibidem*, p. 48.

Artaud e Brecht coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e plateia. O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspenda a separação entre ator e espectador e force este a tomar parte mais ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da contemplação “desinteressada” – todas essas concepções, em parte já lançadas por futuristas, e elaboradas por Brecht, correspondem de um ou outro modo às teses de Artaud¹⁴³⁸.

De certa maneira, a “agressão” proposta por Luís Antonio estava mais ligada à concepção brechtiana de teatro, de encenação, de relação com o público, de como atingir a sensibilidade e fazer o espectador se sentir incomodado diante do que lhe é apresentado.

Voltando às críticas, no dia 23 de novembro de 1975, Hilton Viana declara que “Ítala Nandi está voltando a São Paulo” com o Pão & Circo. Após anos afastada dos palcos, por estar se dedicando ao cinema, a atriz e o grupo voltam à antiga casa do Teatro Oficina. Segundo o crítico, “tal como herói da história o elenco tem muito a ver com o espetáculo. Embora excursionem, saia do país, estão sempre voltando ao antigo ninho”¹⁴³⁹. Na mesma perspectiva, Ilka Marinho Zanotto, em “Excesso de imaginação”, escreve que o grupo era “aguardado em São Paulo com grande expectativa”, que ganharam a cena paulistana com a “excelente desmumificação de Brecht” e voltam ao palco de onde despontaram “depois de perambular vitoriosamente pelas esquinas do mundo”¹⁴⁴⁰.

Hilton Viana e Ilka Marinho Zanotto tecem suas considerações depois da noite de estreia do espetáculo. O primeiro se detém na atriz Ítala Nandi, que “desde ontem está interpretando um dos inúmeros papéis de Sinbad o Marujo”. Ela também é foco da crítica do jornal *Aqui São Paulo*, de 20 a 26 de novembro de 1975: “Ítala Nandi volta ao palco e à briga: fico nua para defender minhas ideias”. Com os trajes minúsculos do figurino da odalisca, ela posa sorridente para a fotografia (Imagem 30).

Na crítica de Viana, Ítala Nandi diz, “depois que eu saí do Oficina, não encontrei ninguém que fizesse aquele tipo de trabalho que nós fazíamos”; em suas afirmações há grande expectativa de retorno aos palcos, com o grupo de Luís Antonio.

O nosso atual espetáculo é ou será tão importante quanto a “Rei da vela”. Agora nesta peça faço também um trabalho novo para mim que é o de autora. Todos nós, pertencentes ao “Pão e Circo”, escrevemos

¹⁴³⁸ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto.*, p. 49.

¹⁴³⁹ VIANA, Hilton. Ítala Nandi está voltando a São Paulo. Diário de S. Paulo, 23 de novembro de 1975. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

¹⁴⁴⁰ ZANOTTO, Ilka Marinho. Excesso de Imaginação. O Estado de S. Paulo, 1975. *Arquivo Martinez Corrêa, CEDOC/Funarte*.

“Sinbad”: é uma peça escrita a várias mãos. E essa experiência eu nunca tinha tido nos meus sete anos de Oficina¹⁴⁴¹.



Imagem 30: Ítala Nandi, em *Sinbad, o marujo!* Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa.

Diferentemente do crítico, Ilka Marinho Zanotto se detém sobre os pontos altos e baixos do espetáculo, começando pelo processo de transposição do texto para a cena. Para ela, o texto, as histórias de Sinbad serviram de “pretexto para uma criação coletiva na qual a tônica é justamente a criatividade” e isso não quer dizer que o texto não foi aprofundando ou desconsiderado pelo Pão & Circo, ao contrário, pois “não há vírgula do texto que não tenha sido explorada à exaustão e não tenha dado margem às soluções mais inusitadas”. O resultado disso é: “No palco setenta personagens mirabolantes vividos pelos seus sete atores, com a garra de sempre e um real amadurecimento face ao primeiro espetáculo, desfilam perante a plateia aventuras esfuziantes, mil naufrágios e outras tantas transas fantásticas”¹⁴⁴².

Para Ilka Zanotto, justamente no explorar à exaustão reside uma das “falhas” do espetáculo, pois o grupo “peca por desmedida em um momento em que outros setores da vida nacional carecem desesperadamente de imaginação criadora”. Todos esses “excessos”, enfatizados no título da crítica, desembocam num “desequilíbrio acentuado

¹⁴⁴¹ VIANA, Hilton. Ítala Nandi está voltando a São Paulo, op. cit.

¹⁴⁴² ZANOTTO, Ilka Marinho. Excesso de Imaginação, op. cit.

entre os diversos quadros”, ainda que dentro de uma “proposta anárquica”, de um “espetáculo sujo”, onde se “embaralha propositalmente marcações, intenções e falas”, “falta um fio condutor mais forte”. A narrativa de *Sinbad*, na crítica “ferina” de alguns quadros, se perde com a “hemorragia de *gags* superpostas”, mostrando a “inteligência” dos atores, porém, “confunde” e “cansa” os espectadores.

A crítica dá indícios de como se organizava a narrativa do espetáculo e das referências e linguagens utilizadas na criação das cenas. A narrativa em forma de “*flash-backs*” se apresentava por meio de vários artifícios,

[...] desde a linguagem onomatopaica das estórias em quadrinhos (a Shererazade de Itala Nandi, com os olhos arregalados e mecânicos dos desenhos; a morte de Analu Prestes, com a foíce “scheleptando” Simbad; e a esposa do “cotidiano condenado” de Cidinha Milan são apenas três exemplos) até o teatro de sombras chinês, passando pelas poses do cinema mudo, pelas chanchadas da Atlântida e pornochanchadas atuais, pelos musicais da Broadway dos anos 30 – e até uma experiência grotowskiana (o subjugamento do marujo pelo fauno da ilha deserta). A constante é a apresentação bidimensional dos personagens, deliberadamente sem profundidade psicológica, o que torna filhos diletos do Rei Ubu. Talvez aí resida o mérito maior da montagem, nessa semelhança com o espírito de Alfred Jarry no que este continha de lúdico e irreverente, na alegria sem peias de “inventar”¹⁴⁴³.

A fusão de diferentes linguagens, técnicas e referências não é uma especificidade de *Sinbad*, pois trata-se de característica dos trabalhos do Pão & Circo e da direção de Luís Antonio, que de certo modo evidencia o grande domínio e o conhecimento que dispunham.

Ilka Marinho Zanotto faz uma última observação sobre a trilha sonora do espetáculo, que apresentou falhas na sessão de estreia, entretanto, em 140 minutos de espetáculo, salta aos olhos, ou melhor, aos ouvidos, o domínio e a variedade musical. Uma “mitologia hodierna”, que compreende “desde as canções das estórias infantis dos filmes de Walt Disney, as melodias de filmes de aventuras, até os *foxes*, sambas, boleros e *blues* que povoaram e povoam o som do nosso século e do nosso país”¹⁴⁴⁴. Essa é uma característica do Pão & Circo e dos trabalhos produzidos e dirigidos por Luís Antonio.

Em “As aventuras de um marinheiro famoso: Sinbad”, crítica sem autoria da *Folha de S. Paulo*, releva-se os recursos utilizados pelo grupo ao construir cenicamente o texto, em que “o humor funcionaria como uma mola tanto para o desenvolvimento da linguagem

¹⁴⁴³ ZANOTTO, Ilka Marinho. Excesso de Imaginação, op. cit.

¹⁴⁴⁴ Ibidem.

do grupo como para a interação público-espetáculo”¹⁴⁴⁵. A estrutura adotada é “de teatro de revista”, “esquema”, segundo o diretor, que dá “extrema mobilidade ao espetáculo”, pois a narrativa acontece em torno de “dois triângulos”, que são “a mola do espetáculo”: “um interno” é a “esquizofrenia de Sinbad, representado pelos personagens de Salomão (Luis Antonio) e da Sereia”, o outro, “externo é representado por Hinbad e Scheherazade” e, a partir desses triângulos “giram os outros personagens” da trama¹⁴⁴⁶.

Os personagens Salomão e Sereia, vistos como uma esquizofrenia do protagonista, nos remetem ao enredo de *Os setes pecados capitais dos pequeno-burgueses*, que Luís indica ter inspirado o grupo. Na narrativa de Brecht, a personagem de Anna I sempre aparece para “salvar” a irmã, Anna II, diante da tentação de cair num dos sete pecados capitais, durante o percurso de viagem por sete cidades americanas. Por fim, a crítica informa que o espetáculo teria temporada de dois meses no Teatro Oficina, “de terça a domingo, às 21 horas, tendo uma sessão também às 18 horas no domingo”, somando sete apresentações por semana, o que mostra a necessidade de dedicação total. Depois, como previsto, seguiriam em temporada nacional.

Os críticos Clovis Garcia e Sábato Magaldi tecem comentários mais ácidos sobre as potencialidades de *Sinbad*. Garcia diz que apenas pelo que é encenado, não é possível saber se tiveram um “posicionamento diante dos caminhos atuais do teatro” ou se foi uma “gozação”, uma “avacalhação”, a fim de demonstrar o que ainda “é possível fazer atualmente em termos de teatro”: “Na primeira hipótese, como encenação experimental, com as reconhecíveis sobras do tropicalismo, o ranço das experiências da década de sessenta, os restos do teatro de revista no seu período de decadência, o espetáculo é irremediavelmente desatualizado e superado”¹⁴⁴⁷.

As considerações de Magaldi seguem nessa direção, ao questionar as “intenções” do espetáculo, que precisam “tornar-se apreensíveis” para os espectadores, e que o humor, a “bufoneria”, destacada em outra crítica analisada acima e defendida pelo Pão & Circo como essencial para o desenvolvimento da peça, simplesmente, cai na “gratuidade”¹⁴⁴⁸. Magaldi e Garcia criticam a presença do “ranço” e dos “restos” de um jeito de fazer teatro

¹⁴⁴⁵ FOLHA DE S. PAULO. As aventuras de um marinheiro famoso: Sinbad, LV, n. 5686, p. 39, 2 de dezembro de 1975. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁷ GARCIA, Clovis. “Sinbad”, um retrato do teatro brasileiro. O Estado de S. Paulo, ano 96, n. 30.892, p. 36, 7 de dezembro de 1975. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e Arquivo Martinez Corrêa, CEDOC/Funarte*.

¹⁴⁴⁸ MAGALDI, Sábato. Talento e beleza plástica, perdidos num beco sem saída, 1975. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

considerado “desatualizado e superado”. Porém, para o diretor, o “teatro de revista”, o teatro musical e/ou musicado, era importante em suas montagens e estava presente em toda a sua trajetória, tornando-se uma de suas especialidades. Segundo Sábato Magaldi,

O procedimento, já usado em montagens do Oficina e de outros elencos, soa surpreendentemente velho. A encenação insiste apenas no beco sem saída que realizadores mais afortunados deixaram para trás. [...] No Brasil, até hoje, a criação coletiva (aqui chamada adaptação) tem sido uma desgraça. Por falta de um escritor (leia-se dramaturgo), o resultado artístico não convence¹⁴⁴⁹.

Além de dizer que as referências levam o grupo a um “beco sem saída”, Magaldi tem um olhar conservador e preconceituoso sobre as possibilidades da criação coletiva e da encenação em geral, o qual parece ainda ser refém da textualidade, da dramaturgia. O desafio de ler apenas a cena talvez nunca tenha sido ultrapassado por Sábato e outros críticos de sua geração. Para Clóvis Garcia, o espetáculo pode ser “uma atitude de protesto” diante da impossibilidade de encenar Maiakóvski e *Sinbad* se alinha à pornochanchada, que para ele “avassala também, o nosso cinema”.

Os dois críticos se detêm no desempenho dos artistas, segundo Magaldi, o número de atores é insuficiente para a grande quantidade de personagens do espetáculo e aquilo que tinha potencial “criador” se “empobrece”, contudo, alguns atores “são bons”, mesmo misturando a “formação profissional e o amadorismo”. Para ele, os melhores desempenhos são de Itala Nandi, “inteligência, malícia, graça, cumplicidade com a plateia recheiam a sua beleza”, Analu Prestes e seus conhecidos “dotes” e Cidinha Milan, que “surge como outra atriz de admiráveis virtudes”.

No registro fotográfico (Imagem 31), a seguir, pode-se observar um pouco da caracterização das três atrizes, que vestem trajes pequenos, com tecidos transparentes, deixando à mostra o corpo, inclusive os mamilos (Analu Prestes), um escândalo para os mais conservadores! O figurino de Itala remete à cultura árabe, além da maquiagem feminina, com olhos marcados pelo delineado preto.

¹⁴⁴⁹ MAGALDI, Sábato. Talento e beleza plástica, perdidos num beco sem saída, op. cit.



Imagem 31: As atrizes de *Sinbad*, Cidinha Milan, Analu Prestes e Ítala Nandi¹⁴⁵⁰.

O crítico faz observações em relação a Buza Ferraz e Luís Antonio, considerando “aceitável” o personagem Sinbad do primeiro, mas que lhe falta “experiência e domínio”, que Luís Antonio “parece um diretor mais à vontade do que ator”¹⁴⁵¹.

Clóvis Garcia menciona os “problemas técnicos”, as falhas na luz da primeira sessão e do som na segunda. A encenação atrai os espectadores “pelo posicionamento gozador” e “pela garra dos intérpretes”.

Todos demonstrando grande treinamento de expressão corporal e um trabalho comum de preparação, conseguem manter o clima caricato num ritmo exaustivo. Mas é agradável destacar o retorno de Itala Nandi (sua última apresentação foi, se não nos enganamos, em “Na selva da cidade”) com sua beleza e sua expressividade, a exuberância de Analu Prestes, a sutileza irônica de Luis Antonio Martinez Corrêa, completamente afônico, mas numa paródia de Groucho Marx a que só faltava o bigode, a cafonice de malandro carioca de Saraka Barreto. Graças a eles e aos demais, o público acaba aderindo à gozação geral¹⁴⁵².

Diferente de Magaldi, Garcia ressalta o desempenho de Luís Antonio, sua “sutileza irônica” e a “cafonice de malandro carioca” de Saraka Barreto, atriz que pouco

¹⁴⁵⁰ Registro fotográfico em preto e branco, sem informações, doado ao Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa, Araraquara/SP.

¹⁴⁵¹ MAGALDI, Sábado. Talento e beleza plástica, perdidos num beco sem saída, op. cit.

¹⁴⁵² GARCIA, Clovis. “Sinbad”, um retrato do teatro brasileiro, op. cit.

aparece nas considerações dos críticos ou em outros materiais de pesquisa sobre a encenação de *Sinbad*.

Os cenários e figurinos, sob os cuidados de Analu Prestes, também recebem comentários. Para Garcia, eles acompanham a “linha do espetáculo” com “certo requinte surpreendente”. Magaldi escreve que o trabalho de Prestes é desempenhado “sempre com engenho”, resultando “um belo trabalho plástico, no conjunto”. Ele encerra sua crítica advertindo que a “extrema juventude do grupo” lhes permite cair em certo “equivoco”, mas que nos trabalhos futuros eles precisam fazer do “talento” e da “inventividade” um “testemunho maduro”.

Pelos comentários da crítica, percebe-se que *Sinbad, o marujo!* tinha deficiências e falhas em relação ao desempenho cênico e técnico, mas nada disso se aproximou do desfecho melancólico e trágico que o espetáculo e o grupo tiveram.

“AGORA NEM PÃO, NEM CIRCO”: A DISSOLUÇÃO DO GRUPO

Subitamente e sem explicações, os três atores vão embora, levando cenários e figurinos. O Serviço Nacional de Teatro e a Associação de Empresários Teatrais anunciam um processo contra os desertores. O empresário Guilherme Araújo amaldiçoa o dia em que resolveu investir na “irresponsabilidade do teatro”, e exige indenização. O diretor Luís Antônio Martinez Correa não entende por que os três não atenderam aos apelos para que esperassem pelo menos as substituições. Ítala Nandi, atônita, só consegue dizer que nunca viu ninguém fazer uma coisa dessas. E os personagens centrais da confusão só agora começam a tentar explicar por que no último dia 25, resolveram abandonar o espetáculo “Sinbad, o marujo”, criação coletiva do grupo Pão & Circo que vinha sendo apresentada no Teatro Oficina¹⁴⁵³.

A crítica de Isabel Regis, “Agora nem pão, nem circo”, publicada no *Aqui São Paulo* é um dos documentos que registram a interrupção de *Sinbad*, com poucas semanas em cartaz no Teatro Oficina, e o fim do Pão & Circo após quatro anos de intensa produção.

Como apontado pela crítica, no dia 25 de dezembro, parte do elenco, ou seja, Buza Ferraz, Cidinha Milan e Analu Prestes decidiram abandonar o espetáculo, acarretando sérios problemas ao grupo e à produção de Guilherme Araújo, incluindo várias dívidas, “50 mil cruzeiros pela produção; mais uma de 15 mil cruzeiros, de empréstimo bancário para reforma do Teatro Oficina; outros 15 mil pelo aluguel do teatro”¹⁴⁵⁴, além da quebra

¹⁴⁵³ REGIS, Isabel. Agora nem pão, nem circo. *Aqui São Paulo*, de 8 a 14 de janeiro de 1976. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

¹⁴⁵⁴ REGIS, Isabel. Agora nem pão, nem circo, op. cit.

de contrato com o SNT (Serviço Nacional de Teatro) e a APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo).

Isabel Regis indaga se as questões levantadas acima, não seriam suficientes para que os atores repensassem a suspensão do espetáculo e a dissolução do grupo, contudo, Buza Ferraz afirma que “dinheiro não existe, é coisa de reacionário”, por outro lado, aqueles que ficaram rebatem o ator, “é fácil falar assim. Ele é filho do Onassis do Brasil, armador dos estaleiros Mauá e proprietários dos Taxis Aéreos Líder. Recebe do pai 10 mil cruzeiros de mesada”¹⁴⁵⁵. Os ânimos estavam agitados em ambas as partes, Buza Ferraz, na referida crítica, tenta justificar o que fizeram, o abandono do espetáculo, dizendo que havia uma “cisão interna” no grupo, que ao longo da temporada “tendências divergentes” surgiram e reclama que o texto foi “mutilado”, “cortado” sem considerar a opinião de todos, ressaltando que o principal compromisso era “a qualidade de trabalho”. Diz que é “mentira” dos demais falarem que “precisavam do dinheiro para sobreviver”, dinheiro dos contratos com várias entidades teatrais, pois, de acordo com Buza Ferraz: “Ítala comia na casa da Ruty Escobar, o Luís na casa da irmã dele, os outros tinham vale na pensão”. Em contrapartida, Luís Antonio comenta sobre a situação em que se encontravam desde que foram para São Paulo, “eu e os atores Aurélio Michiles e Saraka ficamos morando no teatro mesmo. A Ítala teve de se hospedar na casa da Ruty Escobar. A Analu e o Buza, enquanto isso, ficaram no Hotel Danúbio”¹⁴⁵⁶.

As afirmações demonstram as contradições internas do grupo em relação a questões fundamentais, como a subsistência dos atores. Isso se choca com os princípios que eles tentavam cultivar, como destacam a crítica e os atores Luís Antonio, Ítala e Aurélio.

[...] eles assumiram uma posição de classe: mostraram a diferença entre os que precisam do teatro para viver e os que recebem dos pais ricos. É a velha guerra”. Essa atitude é principalmente estranha para eles, quando lembram que uma das propostas originais do Pão & Circo era fazer com que todos os membros do grupo, independentemente do nível de suas funções, ganhassem exatamente o mesmo. Mas durante a discussão em que os três atores apresentaram sua demissão, a bilheteira e administradora do Oficina, entreviu [sic] pedindo que eles esperassem a substituição. A resposta de Cidinha Milan, que, segundo os remanescentes, revela uma concepção de teatro classista: “A conversa ainda não chegou na bilheteria”¹⁴⁵⁷.

¹⁴⁵⁵ REGIS, Isabel. Agora nem pão, nem circo, op. cit.

¹⁴⁵⁶ Ibidem.

¹⁴⁵⁷ Ibidem.

Aurélio Michiles faz duros comentários sobre a decisão de Buza, Analu e Cidinha, afirmando que eles “queriam ser estrelas, mas antes teriam que ser atores. E todo ator precisa assumir a responsabilidade pelo contrato”, que a solução, para quem não sabe estabelecer determinadas relações em sociedade, é “montar um teatrinho em casa e se apresentar para os amigos”, “entrar para a Globo”. Comenta que essa situação “revela que o teatro está capenga. Hoje sua perspectiva é a de pessoas privilegiadas aparecerem, não mais de colocação de ideias”¹⁴⁵⁸.

Ítala Nandi se diz incrédula, “nunca vi, na minha vida toda, ninguém fazer isso. Não consigo entender até agora. A gente empregou seis meses de trabalho nisso!” Guilherme Araújo jura nunca mais produzir teatro e que voltará para o campo musical, “onde sempre foi bem-sucedido”, porque “o teatro não pode ser feito por pessoas jovens que só querem ser estrelas. Elas não têm conhecimento das dificuldades da profissão e da chatice que é fazer a mesma coisa todo dia”, por fim, diz que cobrará dos atores dissidentes todas as despesas decorrentes da quebra de contrato¹⁴⁵⁹.

Evidenciando ainda mais as contradições do Pão & Circo, encontrei um fragmento de jornal no CCSP, sem autoria, data e nome, que reproduz partes de uma carta de Cidinha Milan, Buza Ferraz e Analu Prestes à APETESP e à imprensa. A publicação “Atores de ‘Sinbad’ dão suas explicações” começa afirmando ser de conhecimento público que *Sinbad, o marujo!* finalizou a temporada antecipadamente, contudo, os motivos desse desfecho eram bem diferentes daquilo que estava sendo dito pelo “restante do grupo, ou melhor, pela outra facção: Luiz Antonio Martinez Correa, Itala Nandi e Aurelio Michiles”¹⁴⁶⁰.

Revelam que Saraka Barreto não tomou uma posição contrária a eles, que ela não fazia parte do “elenco restante” e iria com eles para o Rio de Janeiro. Sublinham que desde a encenação de *Titus Andronicus* “houve uma quase dissolução do grupo que já se dividia em duas facções”, contudo, resolveram superar os problemas em consideração às demais experiências do grupo. Afirmam que Luís Antonio apresentou Guilherme Araújo e sua proposta de investimento, que exigia a presença de Ítala Nandi, entre outras coisas.

Essas 7 pessoas propunham um trabalho de criação coletiva. Nessa casa, moravam 3 integrantes do grupo e outros 4 se mantinham por conta própria, com outros trabalhos paralelos. Tudo isso em nome do

¹⁴⁵⁸ REGIS, Isabel. Agora nem pão, nem circo, op. cit.

¹⁴⁵⁹ Ibidem.

¹⁴⁶⁰ ATORES de “Sinbad” dão suas explicações. Recorte de jornal, S.I., 1976. *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*.

trabalho e de uma relação de trabalho humana em que nós acreditávamos, porque somos um grupo de teatro e não uma empresa¹⁴⁶¹.

Constata-se que aqueles que se “mantinham por conta própria”, que faziam “trabalhos paralelos”, eram precisamente a parte do elenco que abandonou o espetáculo e, considerando as afirmações da outra “facção”, aqueles que detinham uma melhor posição econômica.

A carta segue discorrendo sobre a relação dos artistas com o produtor, pois havia um contrato, “uma espécie de sociedade”, em que os integrantes entravam com o trabalho,

Analu Prestes fazendo e criando cenários e figurinos, Saraka Barreto confeccionando todos os figurinos, Buza Ferraz com parte do material dos cenários, ou seja, toda a parte de madeira do navio, além da uma total dedicação em que não se mediram esforços. Cidinha Milan deixou inclusive a TV Globo, sua sobrevivência, para arriscar nesse trabalho¹⁴⁶².

O relato acima contradiz totalmente as afirmações anteriores desses atores, ratificadas pelas críticas. Percebe-se que desaparece quase que completamente a ideia de criação coletiva, em que todos participavam de tudo, colocando em evidência apenas o trabalho e o comprometimento de uns, em detrimento de outros.

Buza, Analu e Cidinha reforçaram que “não havia um patrão, dono ou mesmo um diretor”, porque tinham “um compromisso ideológico” e a função de Guilherme Araújo nessa sociedade era arrumar o local para a temporada de *Sinbad* e “empresariar o espetáculo”. O lugar alugado foi o Oficina, com previsão de estreia para o dia 13 de novembro, que não correu, pois no dia 3, quando chegaram, o teatro estava interditado e sem “condições de funcionamento”, fato de conhecimento do produtor. Movidos por “uma nostalgia do lendário Teatro Oficina, Luiz Antonio Martinez, Itala Nandi e Aurelio Michiles com isso triplicaram a nossa produção, fazendo-nos permanecer em São Paulo durante um mês, sob a promessa da imediata reabertura”, apesar do pedido para retornarem ao Rio de Janeiro¹⁴⁶³. Interessante notar que se referem ao espaço do Oficina como nostálgico, abandonando o lugar de formação e de identidade comum.

Os atores que abandonaram o espetáculo, levando-o a seu encerramento, procuraram se justificar dizendo que a situação ficou insustentável desde que foram para São Paulo e precisaram esperar por um mês, devido à falta de condições de funcionamento

¹⁴⁶¹ ATORES de “Sinbad” dão suas explicações. Recorte de jornal, op. cit.

¹⁴⁶² Ibidem.

¹⁴⁶³ Ibidem.

do teatro. E mesmo após a estreia, os problemas de produção não estavam superados, com impedimentos técnicos graves, para os autores da carta, “a coisa chegou a tal ponto que a sessão matiné do último dia 21 de dezembro teve de ser suspensa no meio, graças às falhas no equipamento de som”. Assim, decidiram que o melhor era a “separação definitiva”, uma vez que consideravam que, mesmo sendo barato, o público “não merecia aquela espécie de espetáculo que estava sendo apresentado”. O editor do texto, que divulgou a carta, registra que “o desquite não foi amigável” e que não houve “justificativas válidas” que impedissem Analu, Buza e Cidinha de desistirem do espetáculo e da dissolução do Pão & Circo.

Embora a carta dos atores mencione não haver “um diretor”, em outros momentos, eles comentam sobre a função que Luís Antonio desempenhava no processo criativo do espetáculo. É desse lugar que ele fala e justamente nesse ponto que ele é cobrado pelos atores, especialmente pela ex-parceira Analu, algo que mostrarei mais à frente, apresentando uma carta pessoal da atriz ao diretor.

Foi como diretor de *Sinbad, o marujo!* que Luís Antonio concedeu uma entrevista, em fevereiro de 1976, em que fala das diferentes experiências do Pão & Circo, do porão ao palco principal do Oficina.

Foi exatamente isso, não é, quer dizer, no dia 25, no dia 26 de dezembro, às 7 horas da noite, o pessoal que tinha ido pro Rio, era a Analú, a Cidinha e o Buza, eles pediram uma reunião, não é, uma hora antes do espetáculo, não é. Então nessa reunião, eles disseram que não aguentavam mais ficar aqui em S. Paulo, sabe, e o trabalho como tava, sabe, não interessava mais para eles, entendeu, e que eles levavam muito em conta, sabe ... é ... é... o compromisso maior que eles tinham era com o trabalho, sabe, com o trabalho que estava sendo apresentado, sabe, então, eles não aguentavam mais ficar aqui, de jeito nenhum. Foi isso. Não teve briga, não teve nada. Só foi uma coisa muito fria, sabe, a gente não pôde impedir. Sabe, quer dizer, foi uma coisa meio cega porque se houvesse um pouquinho de visão, sabe, a gente tinha tudo pra gente continuar, sabe, dar uma volta por cima, sabe, e ter um espetáculo legal, uma coisa importante também, sabe¹⁴⁶⁴.

Luís Antonio, apesar de demonstrar decepção, se expressa em um tom mais amistoso se comparado às declarações anteriores, sobretudo, às exposições dos “desertores”. Suas considerações mostram que a dissolução foi inevitável, embora o diretor acreditasse que o espetáculo poderia ter bons resultados, após alguns ajustes, com “uma melhor seleção do material apresentado”.

¹⁴⁶⁴ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida a Carlos de Moura, op. cit.

Luís Antonio reafirma que o espetáculo foi “realmente uma criação coletiva”, resultante da “soma” das “confusões” de “classe”, “políticas”, de “todos os sentidos”, diferenças que se tornaram insuperáveis para todos. Ele adverte que questões exteriores contribuíram, além das divergências, “desgastes” e “problemas financeiros”. Uma das dificuldades era o ambiente de São Paulo ser muito diferente do Rio de Janeiro, onde se sentiam “numa maravilha”. São Paulo era o “outro mundo”, “uma situação terrível”, “uma barra muito pesada”¹⁴⁶⁵, vestígios do ambiente repressivo e recessivo do país naquela época.

Por outro lado, o grupo enfrentou obstáculos para a publicização do espetáculo devido aos poucos recursos de que dispunham para isso; outro fator foi o período relativamente longo que estiveram distantes dos palcos paulistas, se tornando desconhecidos, algo ressaltado na referida ficha de *Sinbad*.

Um dos motivos que prejudicaram o espetáculo foi a falta de divulgação, limitada aos recursos de sempre – cartazes, tijolinhos em jornal, volantes, concorrência de espetáculo falidos, promovidos pelo SNT em sua campanha de popularização do teatro, no mês que estrearam. [...] O grupo, após 2 anos e meio de ausência tornou-se pouco conhecido na cidade¹⁴⁶⁶.

Para o diretor, vários fatores foram decisivos e resultaram nesse triste fim, “quer dizer, o ‘Pão e Circo’ começou aqui no porão do Teatro Oficina, numa sala de nove metros quadrados, né, e acabou, cinco anos depois, aqui no palco do Oficina. Sabe, acabou”¹⁴⁶⁷, enfatiza, pois que dessa vez não haveria volta.

Contrariando a afirmação de Luís Antonio de que o grupo se desfez “sem briga”, encontrei uma carta no seu arquivo, com um desabafo e um questionamento sobre o papel dele na produção de *Sinbad* e no Pão & Circo, além de uma forte crítica aos outros dois colegas, Ítala e Aurélio. A carta foi escrita à mão, em sete folhas enumeradas, sua autoria por muito tempo ficou desconhecida por haver folhas dispersas em caixas diferentes do arquivo, somente na última visita que fiz ao acervo, em fevereiro de 2020, consegui fechar o quebra-cabeça, mesmo sem a primeira página, descobri que a autoria daquelas páginas, para minha surpresa, era de Analu Prestes. Coincidência ou não, nesse momento entrevistei a atriz e pude entender melhor as divergências e os conflitos que dão o tom da correspondência endereçada a Luís Antonio, antigo parceiro de grupo.

¹⁴⁶⁵ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida a Carlos de Moura, op. cit.

¹⁴⁶⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Ficha sobre Sinbad, o marujo!, op. cit.

¹⁴⁶⁷ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Entrevista concedida a Carlos de Moura, op. cit.

Como mencionado, os dois eram a base do Pão & Circo, responsáveis pela parte criativa e por sua supervisão, porém, na montagem de *Titus* é perceptível um afastamento entre eles, não havendo consenso sobre os caminhos, os recursos para a encenação, além dos conflitos. Além disso, houve um rompimento amoroso entre Analu e Luís Antonio, que se refletiu nas relações do grupo. Na montagem de *Sinbad* há uma tentativa de reconciliação, Analu a essa altura tinha um novo companheiro, Buza Ferraz, que Luís Antonio fez questão que participasse do espetáculo. Outro aspecto que desagradou Analu foi Luís Antonio ter convidado Itala Nandi.

[...] mais aí a gente resolveu fazer o *Simbad, o marujo!*, que é outra coisa, criação coletiva, vamos inventar, nessa época eu já estava junto com o Buza Ferraz, o Luís morreu de ciúmes, mas enfim resolveu trazer o Buza Ferraz pra dentro do grupo, pra fazer a peça junto, mais aí me traz Itala Nandi pra dentro do grupo [...], aí acabou de vez entendeu?! [...] o que criou o conflito foi a entrada da Itala Nandi no grupo, que também não tinha nada a ver com a gente¹⁴⁶⁸.

Tanto em *Simbad* como em *Titus Andronicus* houve desacordo em relação à seleção dos atores e atrizes e ao projeto de encenação. Analu alega que a presença de Itala Nandi foi um dos fatores que contribuíram para os conflitos e o trágico desfecho do espetáculo e do grupo, além da “ciumeira” de Luís em relação a Buza Ferraz.

Começo a leitura da carta pela segunda página: Analu escreve que ela e Luís Antonio tinham conversado depois da encenação de *Titus Andronicus*, “fui bem clara do que é que eu queria fazer”, disse que eles acordaram algo que não se cumpriu e, grifando o texto, afirma, “não fomos verdadeiros nem conosco”¹⁴⁶⁹.

A atriz questiona as relações do grupo e cobra Luís Antonio, “as influências que você tem pra mim são indefinidas”. Então, me pergunto quais seriam essas “influências”. Seriam relativas às pessoas ou ao teatro? E por que “indefinidas”? Em seguida, Analu comenta,

Eu não acredito no Aurelio, nem como homem, nem como político de merda que ele é, nem como “profissional”. Ele não é nada. Ele não me apresentou nada de concreto, real, palpável. A não ser, um baixo astral de periferia, com uma queda muito grande a ascensão social. Ele está no lugar errado¹⁴⁷⁰.

¹⁴⁶⁸ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁶⁹ PRESTES, Analu. Carta endereçada à Luís Antonio Martinez Corrêa. 1976. *Arquivo Martinez Corrêa*, CEDOC/Funarte.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*.

Nota-se que o clima nos bastidores estava bem agitado. Apesar de compreender que a carta foi escrita no calor dos acontecimentos, em meio a muitas divergências, as considerações não deixam de ter um tom “preconceituoso”, especialmente em relação a um certo lugar social, afinal, o que significa o “baixo astral de periferia”? Por fim, a desavença foi resolvida e Analu e Aurélio são grandes amigos até hoje.

O tom nada amigável da carta igualmente se aplica a Ítala Nandi, pois Analu a considerava “uma mulher que joga de todos os lados. É a mulher + sem personalidade que já vi e + mau caráter. [...] Se você não enxerga azar o seu. Eu não posso continuar a compactuar com linhas diferentes das minhas”¹⁴⁷¹. Por essas palavras nota-se a grande divergência em relação a Ítala, em nossa entrevista, ficam mais claros os motivos.

[...] a gente vai ensaiar na Barra e tudo bem, vai montando tudo, o trabalho todo e quando a gente vai pra São Paulo e eu descobri depois as diferenças de salário, a gente ganhava todo mundo igual, porque a Ítala Nandi vai ganhar mais?! Na minha cabeça eu não entendia, na minha cabeça todo mundo igual e aí essas coisas começaram a pegar entendeu?! [...] e aí descobre que a Ítala tinha ganho uma geladeira, tinha comprado uma geladeira, que tinham dado pra casa da Ítala, aí eu comecei a ficar puta, entendeu?!¹⁴⁷²

A proposta coletiva de salários iguais para todos, na prática, não acontecia. Ítala Nandi, além do salário diferenciado, tinha outros privilégios que deixavam Analu ainda mais irritada, além dos problemas de produção que enfrentavam.

Analu Prestes indaga sobre os relacionamentos no grupo e pergunta: “e você? Qual é a sua meu amigo?” Então, pondera que ele “não pode por [sic] panos quentes”, que ele sabia bem como eram as pessoas e que, para ela, “as relações tem [sic] de ser muito claras”. Novamente cita Aurélio e Ítala e diz que não se interessa por aquilo que eles falam, que “interprete” a Luís Antonio, pois “no fundo você sabe e não adianta mentir. Você tem medo. Medo de enfrentar o que você é. Assumir.” Medo de enfrentar e assumir sua função de diretor, sua concepção de teatro ou algo mais pessoal, como sua opção sexual?

A atriz sugere que havia um desentendimento quanto aos interesses e o tipo de trabalho que eles desenvolviam e assevera, “eu não quero fazer trabalho falando da morte. Eu compro jornal todo dia e pronto”, em referência à montagem de *Titus*, na qual não haviam aprofundado nada, o que considerava errado. Analu escreve que Luís e aqueles

¹⁴⁷¹ PRESTES, Analu. Carta endereçada à Luís Antonio Martinez Corrêa, op. cit.

¹⁴⁷² PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

que ficaram com ele queriam “uma coisa” “muito antiga”, que deveriam “embarcar nesta”, mas ela buscava “outra coisa”, “quero gente, ser humano”. Da mesma forma, fala de uma possível disputa de poder, que os integrantes se “matam e destroem tudo para conseguir”. Sobre o processo de criação do espetáculo, diz que o “texto coletivo” necessita “saber o que quer ser” e eles não sabiam o que queriam, devido ao grupo ser “tão heterogêneo”, com “2 polos opostos”.

Ela alerta que Luís irá “perder muita gente legal” se ele “não se definir”; considera que *Sinbad* foi uma boa experiência, “um puta exercício”, entretanto, a “não definição” do diretor foi “toda a indefinição do próprio trabalho”. Analu adverte que ele precisa aprender a se posicionar, que seria importante para o seu trabalho.

Você sempre confunde a todos porque não toma partido e hoje é preciso tomar partido, saber o que você quer, se você quer dirigir ou ser um líder. Falta muito, mas poder ser a mudança é necessário. Reforma não adianta. Tem de ser novo, vivo, claro e direto. Chega de meios termos¹⁴⁷³.

Analu coloca em xeque a atuação de Luís Antonio e pergunta: “existe ou não uma direção?” Para mim, essa questão é muito interessante para pensarmos o que significa ser diretor e qual é a sua função no “trabalho teatral”. Walter Lima Torres Neto é um dos pesquisadores que pensa sobre os “coordenadores da cena teatral”, no livro *Introdução à direção teatral*, uma espécie de manual, o autor se dedica a apresentar os “pressupostos da arte da direção teatral” e os “quatro modelos ideais”, os “elementos que constituem uma encenação” e uma proposta de “projeto de encenação”.

O diretor teatral é o agente mobilizador, o dínamo, o motor criativo, a energia que reveste o trabalho, contaminando e provocando os demais agentes criativos. Ele coloca em movimento os diversos ciclos (ou etapas) do trabalho criativo para que ao longo de um processo de ensaio, seja possível alcançar a exibição de uma encenação (espetáculo), pouco importando, reafirmo, se se trata de um projeto textocêntrico ou cenocêntrico, dramático ou pós-dramático¹⁴⁷⁴.

Tendo em vista essa argumentação, é possível afirmar que existia uma direção na produção de *Sinbad* e que Luís Antonio desempenhava essa função, por mais que isso não tenha sido um consenso entre os integrantes. Sua postura foi a “de alguém que ‘vê de fora o espetáculo’”, de “um organizador”, de um “mediador das relações criativas”¹⁴⁷⁵.

¹⁴⁷³ PRESTES, Analu. Carta endereçada à Luis Antonio Martinez Corrêa.

¹⁴⁷⁴ TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*, op. cit., p. 18.

¹⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

Nas observações gerais da ficha sobre o espetáculo do CCSP, o primeiro ponto que ele salienta é “como diretor, procurava participar o menos possível das cenas, para poder observar melhor o que acontecia, limitando, portanto, sua participação como ator”¹⁴⁷⁶.

A entrevista com Analu Prestes foi decisiva para uma melhor compreensão das relações dentro do grupo e entre ela e Luís Antonio. Depois de mais de quarenta anos, esse passado foi revisitado e ressignificado nesses encontros, nos permitindo entender as razões internas do grupo e as motivações pessoais que levaram a atriz a questionar a direção de Luís.

[...] ele foi pra outros caminhos, pra mim ele tava indo pra outros caminhos, que não era o caminho que a gente queria, de quando a gente montou o *Casamento do pequeno burguês*, de quando a gente começou desenvolver o trabalho, ele começou ir pra outros caminhos que não me interessavam mais, não era isso que queria, não era mesmo¹⁴⁷⁷.

Na entrevista que Marieta Severo concedeu à pesquisa, antes de identificar o remetente da correspondência, comentei sobre as afirmações em relação à falta de direção e as indefinições de Luís Antonio. Indaguei como ela entendia isso, considerando as duas experiências com o Pão & Circo. Sua resposta foi a seguinte,

[...] o Luís, eu lembro dele direcionando muito o trabalho, quando eu fiz o *Casamento*, o *Casamento* já era um espetáculo criado, uma substituição, eu entrei num espaço ali, mas era um espetáculo com uma personalidade artística muito forte, muito original, muito determinante, entendeu?! E isso, eu acho que nasceu do Luís, olha que tanto ele tinha uma visão teatral tão própria que depois ele foi criar os musicais, o *Musical brasileiro*. O *Musical brasileiro* é criação do Luís [...]. Mas, por exemplo, *Titus*, *Titus Andronicus*, que nós fizemos juntos, tinha uma visão cênica do Luís, mas muito compartilhada com todo mundo, ele te chamava pro caldeirão da criação, entendeu?! Então, mas com uma visão dele, aquela visão de direção era do Luís, só que todo mundo colaborava muito, todo mundo se sentia, poderia se sentir incluído ou não, né?! [risos]¹⁴⁷⁸.

Na carta de Analu, me parece que os artistas se acusam mutuamente usando os argumentos iguais, pois, tal como Aurélio, ela diz que gostaria de fazer um trabalho que transmitisse “ideias”, que o dinheiro “corrompe e destrói” e as pessoas precisam de relações mais humanas, “pra animal, eu crio porcos que é muito + lucrativo. Tudo chegou ao limite. É preciso separar urgente”¹⁴⁷⁹. Realmente, as falas demonstram não haver

¹⁴⁷⁶ CORRÊA, Luís Antonio Martinez. Ficha sobre Sinbad, o marujo!, op. cit.

¹⁴⁷⁷ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁷⁸ SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁷⁹ PRESTES, Analu. Carta endereçada à Luís Antonio Martinez Corrêa, op. cit.

condições para a continuidade do trabalho, visto que as divergências chegaram ao ponto máximo. Ao final, Analu escreve, “eu gosto de você pra caralho, mas assim desse jeito a gente morre, apodrece. O Zé é o homem novo. Porque ele vai até o fundo das transas”¹⁴⁸⁰. Quanto ao espetáculo, conclui, “Sinbad é o reflexo de tudo isso. Nada casa e nunca vai casar. Sinbad é o que é. Uma puta confusão com pessoas incríveis e pessoas pretenciosas demais pro que são na verdade”, em seguida, se despede do amigo com um beijo e até breve.

Em nossa entrevista perguntei sobre o desfecho do grupo, sobre os motivos que levaram ao abandono do espetáculo, em plena temporada, com contratos a serem cumpridos, e também sobre a carta. Analu explica que, ao chegaram em São Paulo, perceberam que Luís Antonio realizava reuniões e não os convidava, então, eles não participavam; diz que o espetáculo apresentava falhas de produção, por exemplo, na manutenção de equipamentos importantes para a encenação, como um gravador que não funcionava. Analu afirma ter solicitado reuniões para discutir esses assuntos e que Luís Antonio a ignorava, até que propôs a medida extrema de abandonar o espetáculo e o grupo e foi acompanhada de outros atores, “enfim, desgaste, desgaste e com a Ítala também ali no meio, ali a gente rompeu, a gente brigou um com o outro, a gente processou um ao outro”¹⁴⁸¹.

[...] como os atores abandonam o espetáculo, né?! Ninguém sabe o que acontece lá dentro, quando se pede ao produtor um espetáculo, um espetáculo do nosso grupo, tem uma cara, tem uma qualidade, você está fazendo a cena e a merda do gravador, que não funciona. E por que não concerta, por que não muda? E fala uma e fala outra e reunião, cadê reunião e não vem, não vem, então, foda-se e agora acaba tudo. A gente era tudo muito doido, isso não aconteceria hoje, a gente era muito jovem, muito irreverente, a gente era assim, tem um lado que eu acho legal, sabe, porque a juventude tem essas coisas e eu acho isso bacana, porque faz o que é de verdade, que é do coração e que acha que é de direito, a gente não tava fazendo uma coisa de sacanagem, a gente tava fazendo uma coisa, priorizando um trabalho que pra nós era um máximo, que o mais importante era o teatro, a qualidade do nosso grupo¹⁴⁸².

Observa-se que, para Analu Prestes, estava em jogo a qualidade da proposta, assim, era preciso acreditar naquilo que se propunham a fazer e se isso não era mais

¹⁴⁸⁰ PRESTES, Analu. Carta endereçada à Luís Antonio Martinez Corrêa, op. cit.

¹⁴⁸¹ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁸² Ibidem.

alcançado, não fazia mais sentido. A falta e/ou dificuldade de diálogo com Luís Antonio foi determinante para a decisão de abandonar o grupo.

Naquele momento de rompimento e embate, sobretudo entre Analu e Luís Antonio, os artistas tomaram posição. Os três que a apoiaram cobram o que lhes era de direito, por exemplo, os figurinos e cenários confeccionados pela atriz não faziam parte da criação coletiva.

O figurino é meu, ali não tem todo mundo mesmo, quem fez o figurino fui eu, quem fez o cenário fui eu, eu que assino cenário e figurino, então é assim acabou, acabou e ninguém vai botar esse figurino porque eu sou dona desse grupo, o grupo é meu, você que é meu parceiro não consegue sentar comigo e resolver o negócio então foda-se, vou-me embora. [...] se você tem o conchavo de vocês aí não me interessa, pra mim acabou, não tem contrato que me faça pisar no palco e vou levar o figurino sim, vou levar meu figurino e todos falaram vou levar o meu também, então, a gente teve uma cisão né?! O Luís ficou com o produtor, a Ítala e o Aurélio e eu, Cidinha, Buza e Saraka viemos embora, a maior parte do grupo¹⁴⁸³.

Falando da atitude de romper e levar os cenários e figurinos embora e do tom da carta, Analu se lembra do apelido de ‘onça’, que Luís lhe deu, devido às “pintinhas”, “eu tava muito brava, eu sou a onça né?! [...] a oncinha também é brava, a gente se conheceu, eu era a oncinha pintada, que fica de barriguinha pro sol, que dá piresinho de leite entendeu?! Mas vai mexer com a onça, é a onça né?!”¹⁴⁸⁴ Por outro lado, a cisão, o rompimento definitivo, amoroso e profissional, foram experiências muito difíceis para Analu, que afirma ter sido uma fase complicada, na qual enfrentou muitos problemas.

[...] foi muito difícil, eu era apaixonada por ele e ele por mim, eu era a musa dele, eu fui a musa dele durante anos. Imagina ele foi meu parceiro, meu John Lenon, e eu era tudo pra ele também, sabe?! Muito jovens, a gente se descobre, dois artistas se descobrem, se apaixonam e têm uma vontade, esses desejos de teatro, é a nossa vida, o grupo, a gente tinha essas ideias que o teatro muda o mundo e realmente a gente achava isso e, depois, a vida vai mudando, a gente vai vendo que as coisas não são bem assim, né?! Então, claro a sorte é que eu encontrei o Buza nessa época que eu tava muito perdida, ele era minha paixão, era tudo, eu vim pro Rio de Janeiro, vim pra cá sem ninguém, fazer o filme, trouxe a peça pra cá, descubro que a gente não consegue mais se relacionar, que cada um tem que seguir a sua vida, [...] sabe quando você está perdida, uma jovem perdida emocionalmente¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸³ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*.

Na entrevista com Aurélio Michiles, ele relembra que *Sinbad* foi “um pouco essas noites que estávamos vivendo no Brasil, um pesadelo”, que o grupo de certa maneira não teve a “capacidade”, a “maturidade” de alcançar essa “metáfora”, que “não havia uma coisa orgânica no grupo” para criar essa ideia de “resistência”, que existia na “cabeça”, na concepção do diretor. Para Michiles, a peça não obteve sucesso também devido à “briga geral” e que um dos motivos da dissolução talvez tenha sido a convivência próxima e intensa durante o processo de produção.

[...] então, a gente havia essa coisa de morar em comunidades, tanto que quando nós fomos montar “Sinbad, o Marujo!” nós moramos juntos na mesma casa, talvez isso foi um problema. Por causa de você eu fui pegar uma pasta que tenho, 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?! Ahh, mas eu vou, eu vou ter que ir embora, eu não vou poder ficar aqui, eu vou deixar esse dinheiro, vou depositar na sua conta aí você paga fulano, a Saraka tá precisando de grana e tal, arruma uma grana pra ela”, a Saraka era uma pessoa que fazia tudo. [...]. Mas, enfim, a gente foi assaltado três vezes nessa casa, levaram tudo, tudo que a gente tinha, o Luís, assim, “daqui a pouco vai parar um caminhão de mudança e vai tudo” e, de fato, [risos] a gente foi com a Ítala Nandi e pegou todas as panelas, sei lá, não lembro mais, tem muito tempo isso. Aí, a partir daí, cada um foi fazer uma coisa, a Analu casou com Buza Ferraz, saiu de viagem para o exterior, foi montar umas peças juntos, se afastou do Luís, o Luís era assim alucinado pela Analu [pausa] e eu fui cuidar das minhas coisas¹⁴⁸⁶.

Histórias, fatos corriqueiros do cotidiano, que somados levaram ao desgaste das relações, que resultou no rompimento. Cada um seguiu seu caminho, mas logo voltaram a se cruzar: Cidinha Milan participou do retorno de Luís Antonio como diretor, em *Ópera do malandro* (1978), um dos trabalhos mais importantes da sua carreira, Michiles, sempre acompanhou a carreira de Luís e Analu Prestes voltou a trabalhar com o diretor em *O califa da rua de sabão* (1984). Analu comenta,

[...] aí a gente logo reatou, tipo, dois anos depois, fui morar em Paris com o Buza, a gente trocava correspondência, a nossa correspondência é a coisa mais linda que tem, porque aí era de novo a vontade de que eu fizesse a *Ópera do malandro*, que eu voltasse e a gente fizesse parceria novamente e seria isso, mas aí, quando eu voltei, voltei já com o Buza querendo montar o nosso grupo, foi aí que fundamos um grupo com Buza e Mário Borges e aí ele vai fazer a *Ópera* com a Marieta e a turma,

¹⁴⁸⁶ MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, op. cit.

ali, toda, nessa época a gente já tava muito amigo de novo, já tinha voltada as boas¹⁴⁸⁷.

Para Luís Antonio, as experiências do Pão & Circo foram fundamentais, além da projeção que ganhou como diretor, por ser considerado “inventivo” e “irreverente” e com um olhar muito peculiar para dramaturgos, textos e cenas. A bagagem adquirida foi importante para tudo que realizou posteriormente, pois seu modo de trabalhar continuou se inspirando no processo criativo que desenvolvia com o Pão & Circo. Suas encenações foram produzidas com grupos e pessoas, que variavam segundo cada projeto cênico, dessa maneira, estabeleceu grandes parcerias.

Finalizo esta análise reafirmando que a parceria entre Luís Antonio Martinez Corrêa e Analu Prestes foi imprescindível para o trabalho do Pão & Circo,

Meu encontro com ele foi um encontro que tava escrito nas estrelas, quando você, muito jovem, encontra um parceiro que quer fazer a mesma coisa que você, quer mergulhar na história que a gente veio fazer aqui, que é arte, é teatro, é tudo, graças a Deus que a gente se encontrou, porque fundou nossa primeira companhia, a gente criou nossos primeiros trabalhos com a nossa cara, me permitiu me aprofundar em cenário e figurino, nas artes plásticas, basicamente, porque eu digo que sou uma artista plástica né?! Um diretor que me amou, que eu amei como artista, como pessoa, como ser humano, então, foi, assim, o luxo do luxo esse encontro, né?! Foi um grande encontro, que me colocou do porão do Oficina, pra vida¹⁴⁸⁸.

¹⁴⁸⁷ PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, op. cit.

¹⁴⁸⁸ Ibidem.

EPÍLOGO:

“O SORRIDENTE VOO” DE LUÍS ANTONIO MARTINEZ CORRÊA NOS PALCOS BRASILEIROS

Como poucos diretores da sua geração, ou melhor, como quase nenhum, ele tinha enorme interesse pelas heranças artísticas recebidas das tradições do passado: mas sabia usar essas heranças em proveito de uma encenação que nada tinha de passadista – pelo contrário, filiava-se a uma noção plenamente contemporânea de espetáculo. Da mesma, forma ele era um diretor por natureza avesso ao estereótipo e à convenção estratificada – mas o seu voo formal invariavelmente ambicioso, livre, rebelde e muitas vezes até anárquico não caía nunca na armadilha da gratuidade, da originalidade pelo amor da originalidade; e tinha sempre uma bem fundamentada justificativa de rendimento cênico. Estas eram, para mim, duas das suas mais significativas características como diretor de teatro.

E uma outra característica valiosa, esta de ordem mais pessoal, mas que ele injetava em cada trabalho profissional que fazia, era um astral muito alto, que ele carregava consigo para onde quer que fosse, traduzido por um sorriso muito peculiar, tímido mas profundamente amigável, que não desaparecia dos seus lábios mesmo em momentos de crise, mesmo quando tudo parecia cair em pedaços, mesmo em situações em que qualquer outro diretor já teria há muito deixado de sorrir.

(MICHALSKI, Yan. *Luís Antonio: o sorridente voo de um incansável pesquisador Arquivo MC. s/d, p. 3.* (Documento datilografado).

Pesquisar por quase uma década, entre mestrado e doutorado, a trajetória e a obra de Luís Antonio Martinez Corrêa foi, antes de tudo, emocionante, tocante, divertido e gratificante. A cada vestígio encontrado, a cada pessoa que conhecia, eu sentia uma felicidade imensa, que me fazia esquecer os percalços, me deixando mais encantada e apaixonada pelo artista.

Ao finalizar a escrita da tese, fica o sentimento, a sensação de que poderia ter feito mais, que faltou um detalhe aqui, uma informação ali, uma pessoa que gostaria de ter entrevistado, um espetáculo que queria analisar, um material que deveria ter reproduzido, um caminho diferente que poderia ter sido proposto e explorado, pois, como ressalta Gerd Bornheim, no datiloscrito “Arte e comunicação”, citando o compositor e crítico de música alemão Robert Shumann (1810-1856), “o aprender não conheci fim”¹⁴⁸⁹.

Como canta Lenine, “enquanto o tempo acelera e pede pressa / eu me recuso, faço hora, vou na valsa / a vida é tão rara”, contudo, chega um momento em que é preciso encerrar e ficar apenas com a expectativa de que surgirão oportunidades e possibilidades

¹⁴⁸⁹ PAZ, Gaspar. Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação. *Ouvir/Ouver*, Uberlândia, v. 14, n. 1, jan./jun., 2018, p. 69.

para novamente trazer à cena, personagens e histórias que compõem a carreira de Luís Antonio Martinez Corrêa, então, eu peço “um pouco mais de paciência”.

Pergunto: Após as importantes experiências vividas com o Pão & Circo, quais foram os caminhos trilhados por Luís Antonio Martinez Corrêa, a partir de 1976, com o encerramento das atividades da trupe? Será que aderiu ao teatro comercial, empresarial, que tanto criticava? Que lugar o experimentalismo, a anarquia e a irreverência ocuparam nesses projetos?

Sabemos que Luís Antonio, logo que o grupo encerrou as atividades, decidiu permanecer em São Paulo à frente do Teatro Oficina, com Tereza Bastos, enquanto Zé Celso seguia no exílio. Então, novamente vai ao encontro da obra de Brecht, da qual nunca se desligou, uma vez que tanto o dramaturgo quanto suas teorias atravessaram a sua produção, seja nas peças, nas traduções, cursos livres, adaptações, como *Sai de mim tnhoso*, de 1976, que marca o diálogo e a parceira com outro apaixonado pela obra brechtiana, Cacá Rosset, e a já irreverente Denise Stoklos.

Entre 1977 e 1978, Luís Antonio intensifica sua relação com Brecht, lendo, traduzindo e estudando algumas obras, entre elas, a *Ópera dos três vinténs*. De volta ao Rio de Janeiro, retoma contato com antigos parceiros, como Marieta Severo, Carlos Gregório, entre outros, e juntos começam a pesquisar uma possível ideia para um novo espetáculo. Desse grupo de estudos surgiu o projeto da *Ópera do malandro*, escrito por Chico Buarque de Hollanda, a partir do diálogo e do material levantado por Luís Antonio, Marieta Severo, Maurício Sette, Carlos Gregório, Maurício Arraes e Rita Murtinho. Brecht, portanto, foi o grande referencial de Luís Antonio em 1978, pois, enquanto preparava *Ópera do malandro*, entrava em cena como ator da temporada carioca de *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weil*. Segundo Yan Michalski, Luís “teve aqui uma das suas atuações mais eficientes como intérprete, de uma exatidão talvez só igualada, já em 1987, pelo seu desempenho em *Theatro Musical Brasileiro 1914/1945*”¹⁴⁹⁰.

Estreia a *Ópera do malandro* em 1978, no Teatro Ginástico, com a produção do Teatro dos 4. O espetáculo enfrentou vários imbróglios com a censura, teve problemas internos e não agradou grande parte da crítica, que apontou várias inconsistências na direção, no texto e na confecção geral do espetáculo. Porém, como pondera Marieta Severo, o teatro, que comportava mais de seiscentos espectadores, estava sempre lotado,

¹⁴⁹⁰ MICHALSKI, Yan. *Luís Antonio: o sorridente voo de um incansável pesquisador*. Arquivo MC. s/d, p. 3. (Documento datilografado).

ou seja, foi um sucesso de público. Com o término da produção do Teatro dos 4, a própria equipe assumiu a produção, levando o espetáculo do Rio de Janeiro para uma nova versão nos palcos paulistas. Segundo Michalski,

[...] o espetáculo até que fez sucesso de público, e não era desprovido de encantos e de interesse, mas ficou claramente abaixo da grande expectativa que o cercava. Ele foi, porém, importante na carreira de Luís. Por um lado, foi esta a sua primeira experiência na direção de musical, e revelava seu evidente fascínio pelo gênero. Por outro lado, ele soube aprender a lição de sua incompatibilidade com o teatro: nunca mais voltou a envolver-se com esse esquema de produção, que violentava visivelmente o seu temperamento artístico. Resta lamentar que não lhe tenha sido dada a oportunidade de encenar a *Ópera do malandro*, cuja matéria-prima literária e musical tinha tudo para inspirá-lo, num tipo de produção informal, mais condizente com esse temperamento¹⁴⁹¹.

Em 1980, Luís Antonio retoma mais um antigo projeto, *O percevejo*, de Vladímir Maiakóvski. Assim como em outros espetáculos, o diretor mergulhou profundamente no autor e na obra a ser encenada. Em 1981, estreava uma de suas melhores montagens, com uma equipe de nomes importantes da cultura brasileira, como Helio Eichbauer, Caetano Veloso, Guel e Maurício Arraes, Dedé Gadelha, Suzana Moraes, Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, Thelma Reston, entre outros.

Yan Michalski, em texto escrito após a morte de Luís Antonio, fala da paixão e do fascínio que o diretor nutria pelo dramaturgo russo.

Para quem conhecesse um pouco Luís Antônio, era fácil compreender o fascínio que a figura de Maiakóvski, com os seus ingredientes de rebeldia, anarquismo, poesia, culto da beleza e ética revolucionária, exercia sobre ele. A esta óbvia identificação acrescenta-se o desafio da construção de espetáculo total, fundindo teatro, cinema, slides, circo e música numa complexa linguagem comum. O resultado foi um espetáculo desigual, às vezes confuso e imperfeitamente acabado, mas fascinante pela generosidade do seu sopro e pelo volume de informações que propunha ao espectador, ainda que este não pudesse, talvez, decodificá-las todas no decorrer da apresentação¹⁴⁹².

O espetáculo rendeu grande visibilidade e várias premiações a Luís Antonio e a Helio Eichbauer, em 1983 representou o teatro brasileiro no Festival de Nancy e fez uma temporada no SESC Pompéia.

1982 foi um ano significativo para os novos rumos que a trajetória de Luís Antonio tomava, além dos espetáculos, que chamaram a atenção da crítica, *Leonce e Lena*, no

¹⁴⁹¹ MICHALSKI, Yan. *Luís Antonio: o sorridente voo de um incansável pesquisador*, op. cit., p. 2-3.

¹⁴⁹² *Ibidem*, p. 4.

Tablado, e *Hino da fonte da vida*, com a parceira de Eichbauer nos cenários, realizado na sala Funarte, o teatrólogo começou a ministrar cursos livres de teatro, os chamados C.L.A.C., em que dirigiu montagens como *O eterno transtorno*, de Martins Penna, e *O elefantinho*, de Brecht.

A recém-fundada Casa de Artes de Laranjeiras - CAL foi o espaço de trabalho de Luís Antonio até a sua morte. Sua primeira montagem na CAL, em 1983, foi *Rádio outubro*, de Vladímir Maiakóski e Lília Brik, peça que dialoga com *O percevejo*, levado no Sesc Pompéia, em São Paulo, além disso, Luís Antonio encena *As desgraças de uma criança*, de Martins Penna, contando mais uma vez com os cenários de Helio Eichbauer.

Em 1984, ele e seus alunos encenaram textos de diferentes estilos e autores, como *O rito do vale*, de Konparu Zenckiku (1405-1470); *12 Metamorfoses*, de Ovídio (séc. 43 a.C.); *O elefantinho*, de Brecht; e *O soldado fanfarrão*, de Plauto. Além desses, o diretor montou *O califa da rua do sabão*, de Arthur Azevedo (1855-1908), no projeto “Cenas cariocas” e com a produção de Vera Holtz.

As pesquisas sobre Arthur Azevedo aguçaram a curiosidade de Luís Antonio pela história do teatro musical brasileiro e, a partir de 1984, ele se dedica intensamente ao mapeamento de materiais sobre o assunto, voltando-se cada vez mais para esse tipo de encenação. Em 1985, além de atuar como professor e diretor na CAL, ele começa a desempenhar as mesmas funções na Unirio, montando *A disputa*, de Pierre de Marivaux (1688-1763). Na CAL, segue explorando vários textos, como *Ubu!*, de Alfred Jarry (1873-1907), *Rio de Janeiro a dezembro*, de Arthur Azevedo e *A viagem de Pedro*, de August Strindberg (1849-1912).

Fruto das pesquisas desenvolvidas em parceria com Annabel Albernaz e Marshall Netherland, Luís Antonio estreia *Theatro Musical Brasileiro 1860/1914*, na sala dos Archeiros, do Paço Imperial, com Vera Holtz, Fábio Pillar, Annabel Albernaz, Nelson Carega e Marshall Netherland, causando certo burburinho na crítica e no público.

Em 1986, com os alunos da CAL, monta *Ataca, Felipe!*, de Arthur Azevedo e com os alunos da Unirio, *O sistema do Dr. Goudron e do Prof. Plume*, de André de Lorde (1871-1942), *A disputa*, de Marivaux e *Grandes desgraças*, de Georges Courteline (1858-1929). Com elencos profissionais encena *Mahagonny*, de Brecht, com cenários de Helio Eichbauer e no elenco Suely Franco, Fernando Eiras, Vera Holtz, Mário Borges, entre outros e *Amor por anexins*, de Arthur Azevedo, com Maria Padilha, Pedro Paulo Rangel e Flávio Dutra.

Em meio a essas experiências cênicas, Luís Antonio realizava traduções e adaptações de textos, ministrava seminários e palestras sobre diferentes assuntos e dramaturgos, e escrevia textos de teatro. Em dezembro de 1987, Luís Antonio saiu de cena, deixando a aclamada segunda parte do *Theatro Musical Brasileiro* e *Taniko, O Rito do Vale*, em plena temporada. Ficaram inconclusos os projetos de encenação de *Lulu*, de Wedekind (1864-1918), *Madame Vargas*, de João do Rio (1881-1921) e a opereta *A canção brasileira*, de Luis Iglesias e Miguel Santos.

Nota-se uma infinidade de entradas na obra do teatrólogo, pois muitas são leituras possíveis da sua produção teatral, que certamente não caberiam em uma única tese. Por fim, fico com as lembranças, com as emoções e a sensibilidade afloradas, com tudo que aprendi durante a realização desse trabalho. Guardo as falas, as lágrimas, as risadas compartilhadas, em muitos encontros com os familiares, amigos e colegas de Luís Antonio Martinez Corrêa.

Agradeço, mais uma vez, a confiança que as pessoas que ajudaram a compor essa narrativa, depositaram em mim. Espero ter alcançado, ao menos em parte, o que muitos desejavam e esperavam desse trabalho e acredito que ele contribuirá para descortinar, “descongelar”, “ressuscitar” Luís Antonio Martinez Corrêa e sua história no teatro brasileiro.

Para mim, foi um privilégio, um enorme prazer que nossas trajetórias tenham se cruzado e se encontrado. Dessa transa resultou a presente tese.

Para encerrar, antes de fechar as cortinas, “que tal um samba?”

Que tal um samba?
Puxar um samba, que tal?
Para espantar o tempo feio
Para remediar o estrago
Que tal um trago?
Um desafogo, um devaneio

Um samba pra alegrar o dia, pra rezar o jogo
Coração pegando fogo e cabeça fria
Um samba com categoria, com calma

Cair no mar, lavar a alma
Tomar um banho de sal grosso, que tal?
Sair do fundo do poço
Andar de boa
Ver um batuque lá no cais do Valongo
Dançar o jongo lá na Pedra do Sal
Entrar na roda da Gamboa

Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada
Deitar na cama da amada e despertar poeta
Achar a rima que completa o estribilho

Fazer um filho, que tal?
Pra ver crescer, criar um filho
Num bom lugar, numa cidade legal
Um filho com a pele escura

Com formosura
Bem brasileiro, que tal?
Não com dinheiro
Mas a cultura

Que tal uma beleza pura no fim da borrasca?
Já depois de criar casca e perder a ternura
Depois de muita bola fora da meta

De novo com a coluna ereta, que tal?
Juntar os cacos, ir à luta
Manter o rumo e a cadência
Desconjurar a ignorância, que tal?

Desmantelar a força bruta
Então, que tal puxar um samba?
Puxar um samba legal
Puxar um samba porreta

Depois de tanta mutreta
Depois de tanta cascata
Depois de tanta derrota
Depois de tanta demência

E uma dor filha da puta, que tal?
Puxar um samba
Que tal um samba?
Um samba

(BUARQUE, Chico. Que tal um samba?, 2022)

Salve, Chico!
Salve, Luís Antonio

Luís é um teatro, o teatro pra mim é eterno!

(Kate Hansen)

Luís, aquele querido amigo que ria de tudo, que amava os Beatles e os Rolling Stones e para quem o teatro era a própria vida.

(Zezé Brandão)

Eu definiria que era uma força criativa, o Luís era uma pessoa muito gentil, muito acolhedora, pelo menos o Luís que eu conheci sempre foi assim e muito entusiasmado com a alegria da criação, ele era uma pessoa que a criação era uma coisa pra ele, era o ar que ele respirava e ele conseguiu transformar isso em realizações.

(Carlos Gregório)

Basicamente, eu falar do Luís é falar de uma paixão ambulante, ele era um ser apaixonado, um ser excessivo, ele era excessivo em tudo, ele era apaixonado, ele transbordava, ele não cabia nele, o Luís, não cabia, assim, a paixão que ele tinha pelo teatro, a paixão dele pela vida, a maneira de consumir a vida, de se relacionar com o teatro era tudo transbordante, era muito, excessivo, então, isso criava em torno dele um polo de atração muito grande, ele era muito fascinante. Pra mim, criava um fascínio absoluto aquele ser que pegava minha paixão e duplicava perto dele, eu sentia que minha paixão pelo teatro duplicava, aumentava, ampliava quando eu tava junto com Luís, quando eu me alimentava dele, entendeu? Então, isso era muito bom, ele era muito inteligente, muito informado, muito profundo nas coisas que ele fazia. O Luís não tinha nada de superficial, não tinha uma relação superficial e utilitária em nada da vida dele, a relação dele, a busca, a procura, a proposta dele de vida era de mergulho profundo e era um ser adorável de você tá junto porque ele era muito engraçado, muito inteligente, o Luís era um erê, ele tinha um erê.

(Marieta Severo)

Foi o meu diretor, o tudo, pra mim o diretor, porque é muito bom você ser a musa de um diretor, dele acreditar em você como artista e você nele, porque a gente pode voar longe. Era um diretor que me dava chão, me dava asa pra voar e uma estética que eu acreditava, que eu gostava, que eu queria pesquisar como atriz. O Luís era meu amor, meu parceiro, meu primeiro grupo, de linguagem, de tudo. [...] Um diretor estudioso, profundo, brincalhão, delicado, amor, paixão, um diretor que se estivesse vivo estaria fazendo história aqui, fazendo bastante história na nossa cena teatral, ele faz uma grande diferença, porque ele tinha uma marca muito dele, assim, muito precisa, né?! Pô, ele era o cara.

(Analu Prestes)

Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. Por teatro moderno entendemos teatro épico. O esquema que segue indica as principais modificações que ocorreram, ao passarmos de um teatro dramático para um teatro épico.
(BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, 1978, p.16)

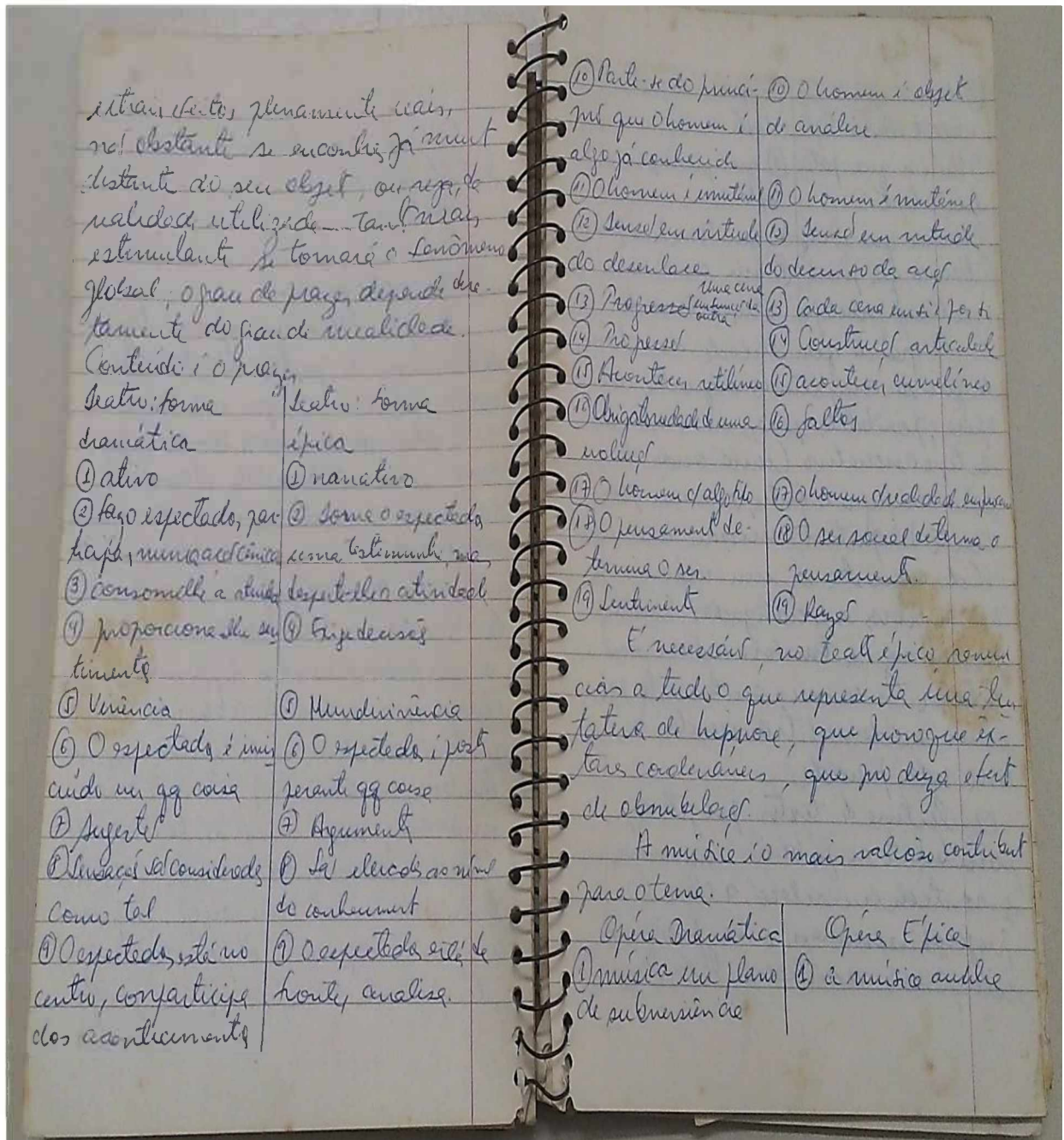


Imagem 32: Parte do Caderno de estudos sobre Brecht . Arquivo MC.



Imagem 33 e 34: Folder de divulgação – O Casamento do pequeno burguês, na UFMG. Arquivo MC.



Imagem 35 e 36: Os noivos, Analu Prestes e Zezé Brandão divulgando o espetáculo pelas ruas, 1972/1973. Acervo pessoal de Analu Prestes.



Imagem 37: Material de divulgação, *O casamento do pequeno burguês*, 1974. Arquivo MC.



Imagem 38: Luís Antonio Martinez Corrêa. *O Casamento do pequeno burguês*, 1972/1973. Acervo pessoal de Analu Prestes.



Imagem 39: Credencial de Luís Antonio no “Festival Mondial du Théâtre de Nancy”. Arquivo MC.

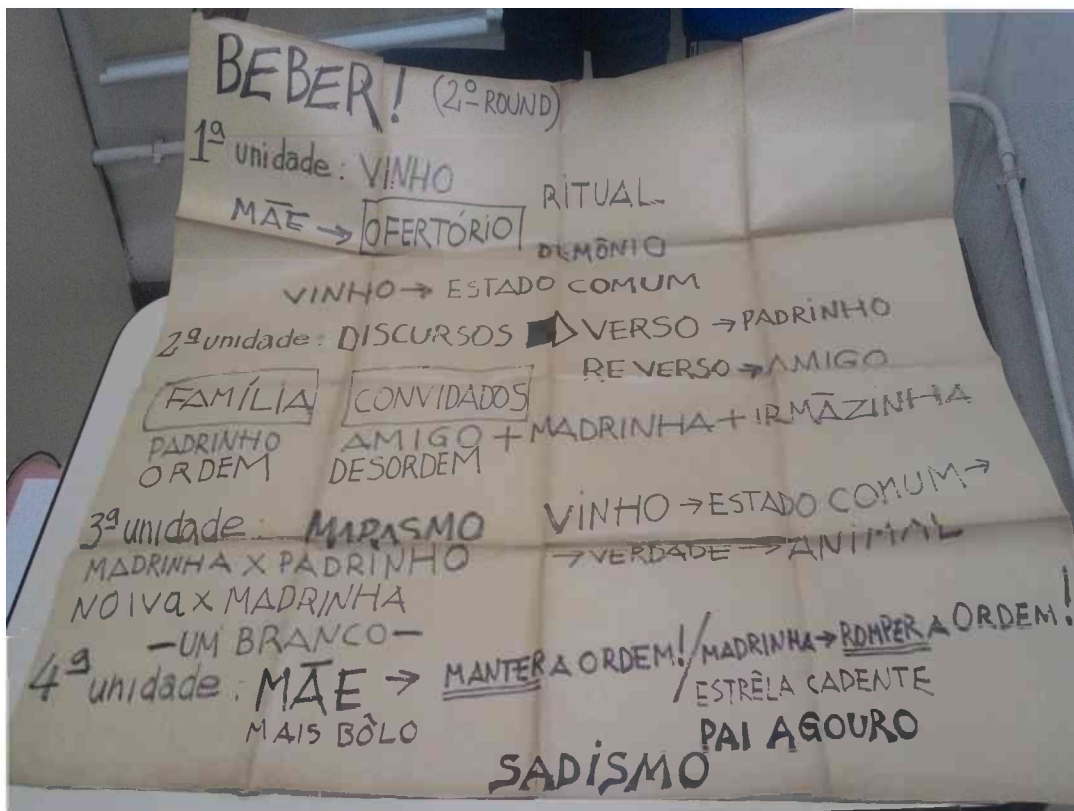
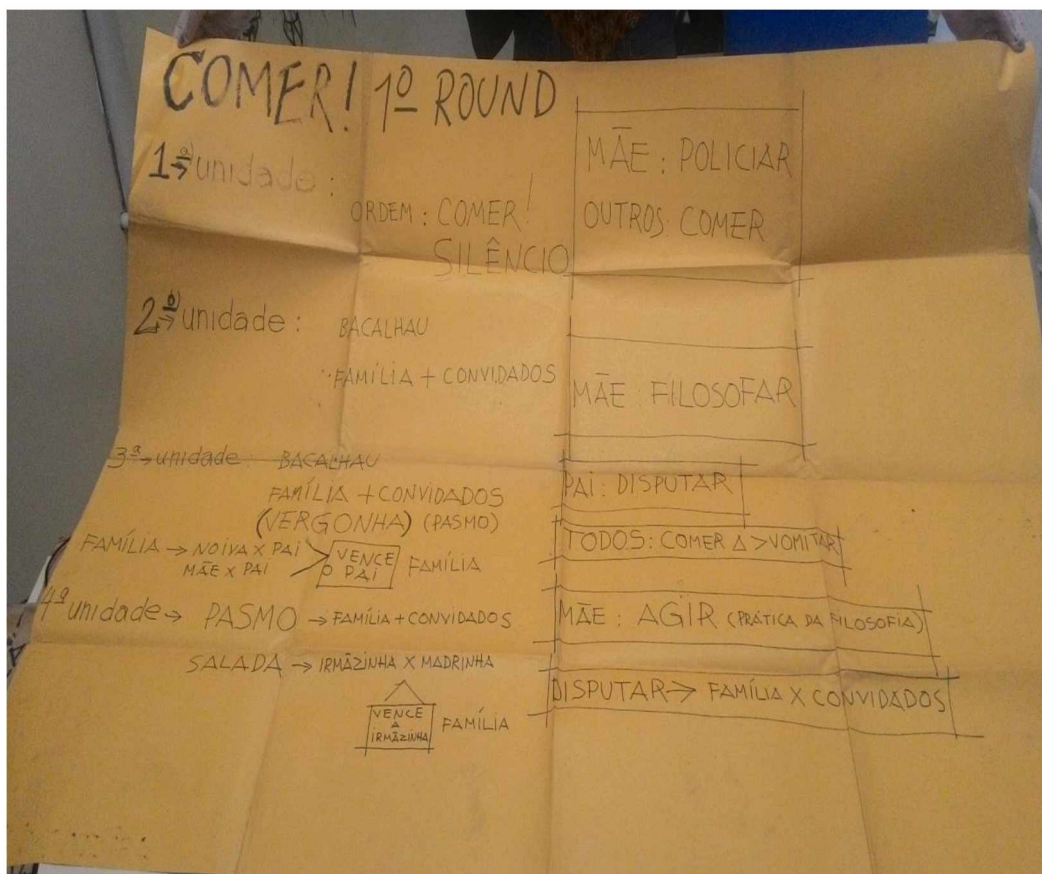


Imagem 42 e 43: cartazes com a estrutura de cenas de *O casamento do pequeno burguês*. Agosto de 1974. Arquivo MC.



Imagem44: Os noivos com Analu Prestes e Rodrigo Santiago. Acervo pessoal da atriz¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸⁹ O registro fotográfico compõe um dos vários e lindíssimos cadernos de memórias da artista.

1
JARDIM SUSPENSÃO DA LABIRINTA. AS FLORES, OS LAGARTOS, AS BORBOLETAS, OS DUENTES, AS ABELHAS, OS GRUPOS, OS PASSARINHOS E AS FADAS AINDA ESTÃO ADORMECIDOS. A RAINHA MAB VEM DESPERTAR TODOS OS CORAÇÕES, TRAZENDO A CHEGADA DA PRIMAVERA. TODOS OS CORAÇÕES COMEÇAM A LATER DE NOVO, TODOS OS OLHOS COMEÇAM A VER DE NOVO: E A PRIMAVERA CHEGOU.

(A RAINHA MAB "CANTA A CANÇÃO DA PRIMAVERA")

O JULGAMENTO DAS FLORES

ARAUTOS - Borboletas, tulipas e cortesãos!

Está aberta a sessão!

(trombetas, entra a rainha Mab acompanhada de seu séquito)

RAINHA MAB - Minhas Senhoras e meus Senhores!

Mais uma vez, minhas flores,

A fada da primavera, Afonsa das Dores,

Despertou nossos corações

Nos provocando emoções!

Hoje, nesta data, vamos ter

Vários assuntos pra resolver.

Temos que saber o que acontece

Com nossas flores, isso carece!

A tirana vaca D. Zuleika

Nos come desta feita

Justo no tempo da colheita!

Mas não podemos e somente protestar!

Precisamos desta ogra tirana vaca nos libertar

e o pior não é só apenas isso!

É aqui dentro que está o feitiço!

Não são só vacas, cabras e animais de tetas

Mas também as vespas e borboletas!

Além de nos roubar o mel,

só nos deixam, essas ladras, só o fel!

Ch, céus!

que se apresentem os réus!



Imagem 45: Primeira cena de *Cypriano e Chan-ta-lan*. 1973. Arquivo MC.

" C O N T R A T O S O C I A L "

DE

"PÃO & CIRCO PRODUÇÕES LTDA"

PRIMEIRA - DOS SÓCIOS:

ANGELA COZETTI MARINHO, brasileira, solteira, residente à rua Custodio Serrão, 58 apt. 201, portadora da carteira de identidade de numero 234886, expedida pelo INI do Distrito Federal, inscrita no CPF. sob o nº ANA LUCIA PRESTES SALES DA SILVA, brasileira, solteira, artista, residente à rua Alberto de Campos, numero, 71 apt. 104, portadora da carteira de identidade nº 4676355, expedida pelo DEIC-SP., inscrita no CPF sob o nº 570553608, LUIZ ANTONIO MARTINEZ CORREA, brasileiro, solteiro, artista, residente à rua Nascimento Silva, nº 521 apt. 102, portador da carteira de identidade de nº 5297850, expedida pelo DEIC-SP., inscrito no CPF sob o nº 570521908 e JOSE AURELIO DE OLIVEIRA MICHILES, brasileiro, portador da carteira de identidade nº 267565, expedida pelo INI do Distrito Federal, e inscrito no CPF sob o nº 362977047, residente à rua Cinco de Julho, 349 - apt. 205, têm entre si justos e contratados uma Sociedade Civil por Quotas de Responsabilidade Limitada, a qual se regerá pelas cláusulas e termos do presente contrato:

SEGUNDA - DA DENOMINAÇÃO SOCIAL-SEDE E PRAZO:

A Sociedade girará sob a denominação social de PÃO & CIRCO PRODUÇÕES LTDA, com sede nesta Cidade do Rio de Janeiro à rua Nascimento Silva, numero 521 apt. 102 parte, podendo por deliberação dos sócios abrir filiais em qualquer parte do Território Nacional e se constituirá por prazo indeterminado, iniciando suas atividades na data do registro do presente contrato social.

TERCEIRA - DO CAPITAL SOCIAL:

O Capital Social é de Cr\$6.000,00 (seis mil cruzeiros), dividido em 6.000 (seis mil) quotas de Cr\$1,00 (hum cruzeiro) cada uma, totalmente integralizado neste ato, em moeda corrente do País, e assim distribuido:

ANGELA COZETTI MARINHO

1.500(hum mil e quinhentas) quotas de Cr\$1,00, valor total Cr\$1.500,00

ANA LUCIA PRESTES SALES DA SILVA

1.500(hum mil e quinhentas) quotas de Cr\$1,00, valor total Cr\$1.500,00

LUIZ ANTONIO MARTINEZ CORREA

1.500(hum mil e quinhentas) quotas de Cr\$1,00, valor total Cr\$ 1.500,00

JOSE AURELIO DE OLIVEIRA MICHILES

1.500(hum mil e quinhentas) quotas de Cr\$1,00, valor total Cr\$1.500,00

T O T A L I Z A N D OCr\$6.000,00

Imagem 46: Contrato social do grupo Pão e Circo. 1974/1975. Arquivo MC.

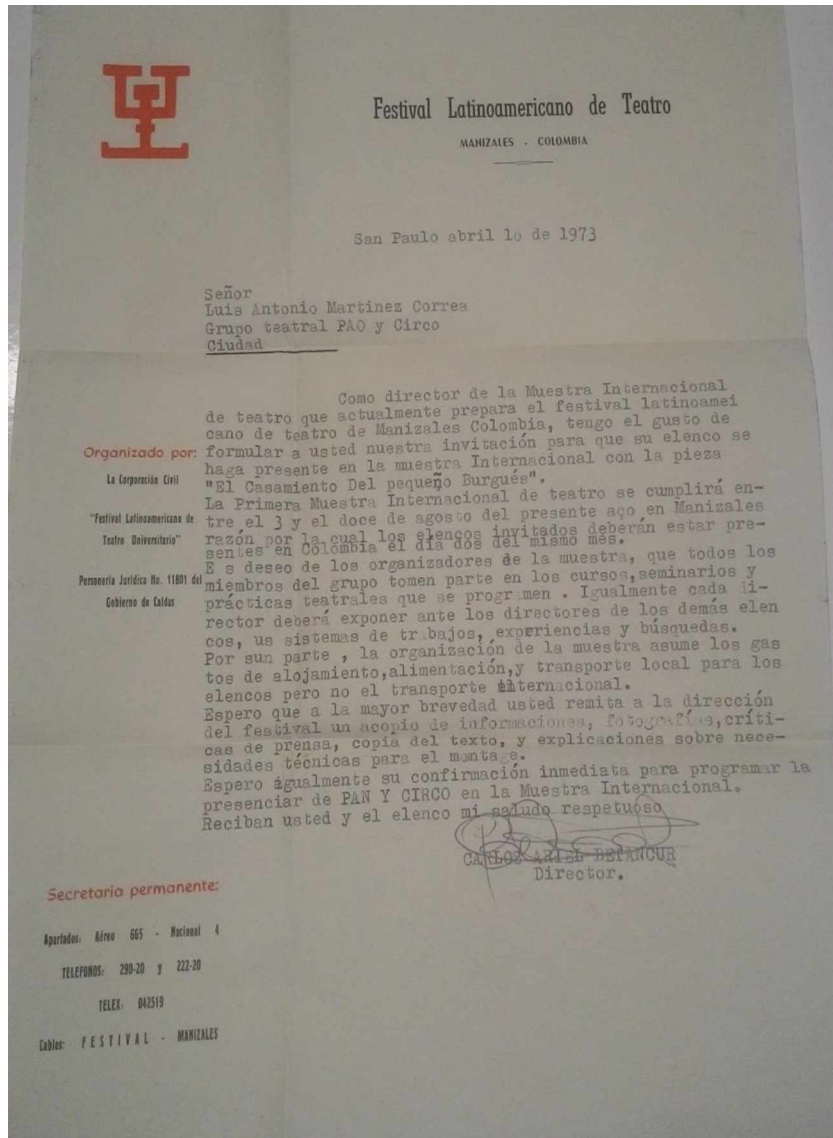


Imagen 47 e 48: Convite para apresentação de *O casamento do pequeno burguês*, no Festival Latinoamericano de teatro. 1973. Acervo MC.

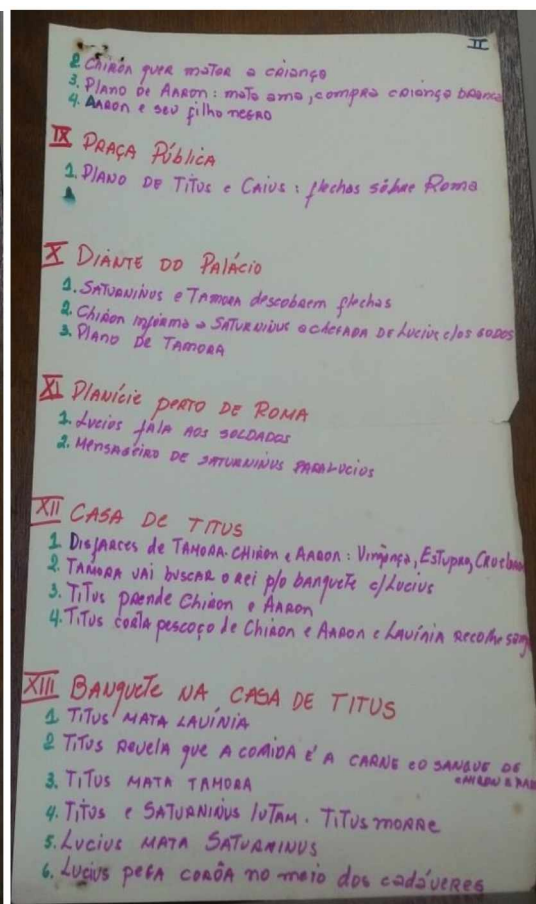
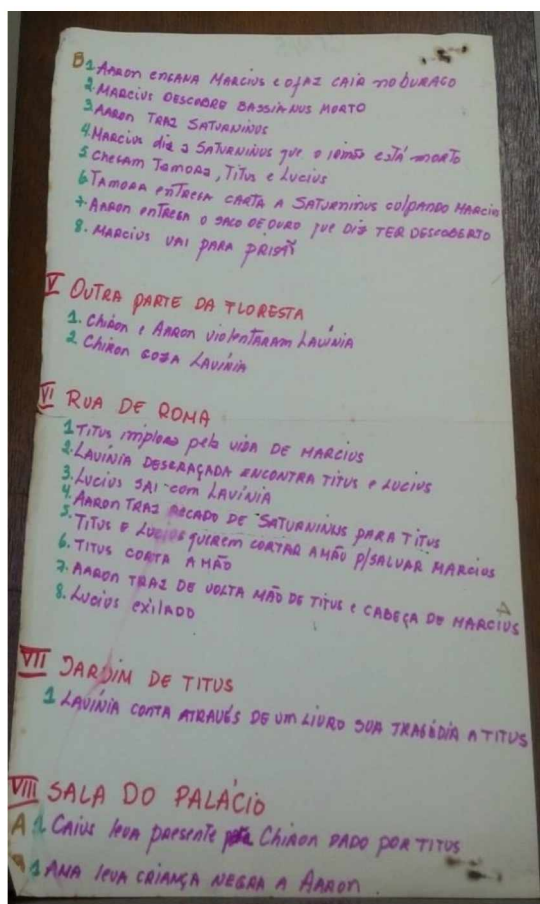
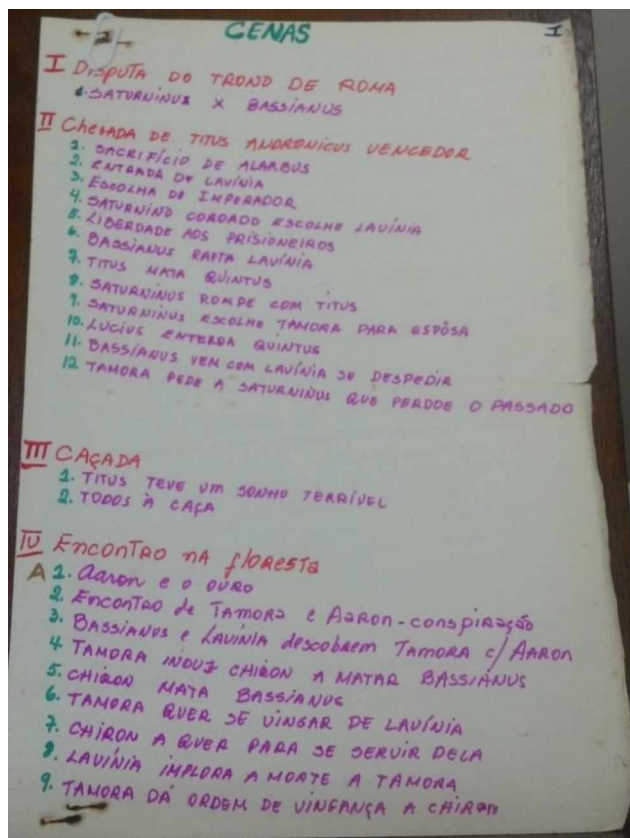


Imagem 49, 50 e 51: Esboços das cenas de *Titus Andronicus*. 1975. Arquivo MC

SHAKESPEARE ★ LAVÍNIA
 SEM LINHA

TITUS -
 É UMA PEÇA AO GOSTO
 DO ESPECTADOR ELIZABETANO

POPULAR

CRÔNICA DE ATUALIDADES
 CRÔNICA HISTÓRICA

JORNAL

ELIZABETANOS - PROMOTORES DE FILMES
 A MODA DE
 ASSUNTO DE 1ª MÃO

TEATRO ELIZABETANO - SHAKESPEAREANO
 TEATRO NICO
 POPULAR
 VIGOROSO

QDO DE AFAJTOU DA CONVENÇAS
 ELIZABETANA MENDOU
 SEU CARATER ELIZABETANO
 NA VIDA
 SEU VIGOR

Imagem 52: Parte do caderno do diretor sobre *Titus Andronicus*. 1975. Arquivo MC.

LUIS
Hi Saudades!
Te mando uma mensagem
não mais numa Revolução
Rosa, mas numa Revolução
falada na língua da
Beata. Não tenho escrito
mas tudo está feito demais
Diga a Mãe, Mãe Helena,
Amor, Bele, Graça pelo peno
sempre nítido, o prazer de nos

escrever. muitas Saudades,
muito Amor e vontade
de lutar por uma
ntra-Transparência a quem
permita minha-nossa
vontade. Beijos de Mãe,
& todos os "Cis"!
Juntos brota a Revolução,
Beijos do Zé!

Imagem 53 e 54:
Carta de Zé Celso para
Luís Antonio, 1975.
Arquivo MC.

MATERIAIS DE PESQUISA (LOCAIS, FONTES & DOCUMENTOS):

1.FUNARTE / CEDOC (Rio de Janeiro)

- Arquivo Martinez Corrêa (MC)

2. Casa da Cultura Luís Antonio Martinez Corrêa (Araraquara/SP)

- Memorial Luís Antonio Martinez Corrêa
- Arquivo Público Histórico “Prof. Rodolfo Telarolli”
- Museu da Imagem e do Som “Maestro José Tescari”
- Pinacoteca Municipal “Mário Ybarra de Almeida”

3. Centro Cultural São Paulo (CCSP)

- Arquivo Multimeios

4. Acervos pessoais

- Analu Prestes
- Cacá Rosset
- Carlos Gregório
- Guel Arraes
- Helio Eichbauer
- Maria Helena Martinez Corrêa
- Marieta Severo
- Marshall Netherland
- Valdir Coutinho Brandão

5. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Jornal do Brasil – críticas sobre os espetáculos e demais atividades de Luís Antonio Martinez Corrêa, período de 1973 a 1988:

“O percevejo” o favorito dos mambembes. *Jornal do Brasil*, 13 de setembro de 1981.

BARBARA, Danusia. Censura vx teatro. *Jornal do Brasil*, 8 de abril de 1979.

BONFIM, Beatriz. Astros dos bastidores. *Jornal do Brasil*, 10 de outubro de 1987.

BONFIM, Beatriz. Nos tempos do rebolado. *Jornal do Brasil*, 16 de setembro de 1987.

Brecht no Opinião: um casamento dos trópicos. *Jornal do Brasil*, 30 de agosto de 1974.

CABALLERO, Mara. Aqui e agora, mais um Brecht. *Jornal do Brasil*, 2 de abril de 1986.

CAMARGO, Maria Silvia. Requebros brasileiros do maxixe ao foxtrote. *Jornal do Brasil*, 16 de agosto de 1987.

CAMARGO, Maria Silvia. Rimas e modas no Botanic. *Jornal do Brasil*, 30 de novembro de 1986.

CARONE, Helena. O musical dos musicais. *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1987.

CBALLERO, Mara. Mambembe levanta a cortina do suspense. *Jornal do Brasil*, 14 de agosto de 1986.

CEZIMBRA, Márcia. Artistas exigem punição. *Jornal do Brasil*, 26 de dezembro de 1987.

CORREIA, Luis Antônio Martinez. Uma palavra amiga. *Jornal do Brasil*, 12 de dezembro de 1987.

Do palco ao disco, Chico conta o que mudou na Ópera do malandro. *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1979.

FIGUEIREDO, Claudio. Gente nova entre weillmaniácos. *Jornal do Brasil*, 21 de junho de 1987.

Finalistas do Mambembe. *Jornal do Brasil*, 22 de dezembro de 1987.

FRIAS, Lena. Pão & Circo: alegria e agressão. *Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1975.

HELIODORA, Bárbara. Titus andronicus: o despertar do gênio. *Jornal do Brasil*, s/d.

Luís Antônio Martinez: um diretor à procura de patrocínio. *Jornal do Brasil*, 13 de julho de 1987.

Luiz Antônio Martinez Corrêa: o caçador de musicais. *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1987.

LUIZ, MACKSEN. “As desgraças de uma criança”: grandiloqüente e óbvio. *Jornal do Brasil*, 22 de fevereiro de 1983.

LUIZ, MACKSEN. A deliciosa volta ao passado. *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1988.

LUIZ, MACKSEN. À procura dos jovens. *Jornal do Brasil*, 18 de agosto de 1974.

LUIZ, MACKSEN. A temporada é uma comédia de erros. *Jornal do Brasil*, 22 de setembro, de 1978.

LUIZ, MACKSEN. Ao compasso (e descompasso) do malandro. *Jornal do Brasil*, 28 de a

LUIZ, MACKSEN. Atrizes nos bastidores. *Jornal do Brasil*, 17 de abril de 1988.

LUIZ, MACKSEN. Brecht numa ópera de indefinição. *Jornal do Brasil*, 4 de abril de 1986.

LUIZ, MACKSEN. Cenas de verão. *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1988.

LUIZ, MACKSEN. Chico estréia o “malandro”. *Jornal do Brasil*, 14 de julho de 1978.

LUIZ, MACKSEN. Conto de fadas no Tablado. *Jornal do Brasil*, 4 de outubro de 1982.

LUIZ, Macksen. Do porão ao musical. *Jornal do Brasil*, 26 de dezembro de 1987.

LUIZ, Macksen. É hora de economia entrar em cena. *Jornal do Brasil*, 3 de setembro de 1978.

LUIZ, Macksen. Estripulias coloniais. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1985.

LUIZ, Macksen. Há que amar e sangrar como na Ópera. *Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1978.

LUIZ, Macksen. Impasse econômico. *Jornal do Brasil*, 19 de novembro de 1978.

LUIZ, Macksen. Japão-Alemanha-Brasil. *Jornal do Brasil*, 29 de novembro de 1987.

LUIZ, Macksen. Mambembe 1978: registro de um ano difícil. *Jornal do Brasil*, 7 de fevereiro de 1979.

LUIZ, Macksen. Mambembes na reta final. *Jornal do Brasil*, 5 de fevereiro de 1979.

LUIZ, Macksen. Melancólico fim da temporada. *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1978.

LUIZ, Macksen. Molière 78: prêmio concentrados. *Jornal do Brasil*, 14 de março de 1979.

LUIZ, Macksen. Música e riso. *Jornal do Brasil*, 11 de abril de 1986.

LUIZ, Macksen. Musicais e esquetes. *Jornal do Brasil*, 9 de março de 1986.

LUIZ, Macksen. Nas entrelinhas. *Jornal do Brasil*, 23 de dezembro de 1987.

LUIZ, Macksen. O que sobrou depois da censura. *Jornal do Brasil*, 24 de março de 1978.

LUIZ, Macksen. Paixão e música. *Jornal do Brasil*, 4 de abril de 1986.

LUIZ, Macksen. Palcos musicados. *Jornal do Brasil*, 13 de setembro de 1987.

LUIZ, Macksen. Pequenas preciosidades. *Jornal do Brasil*, 13 de junho de 1986.

LUIZ, Macksen. Puro Prazer. *Jornal do Brasil*, 19 de setembro de 1987.

LUIZ, Macksen. Sérgio Brito está investindo no público. *Jornal do Brasil*, 25 de maio de 1978.

LUIZ, Macksen. Simples e agradável. *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 1986.

LUIZ, Macksen. Teatro “made in Brazil”. *Jornal do Brasil*, 6 de dezembro de 1982.

Mais jovem do que parece. *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1985.

Marivaux no Parque Lage. *Jornal do Brasil*, 21 de setembro de 1986.

MATHESON, Peter. A revista perdeu a graça. *Jornal do Brasil*, 12 de julho de 1988.

Melhores do ano pelo Inacen. *Jornal do Brasil*, 8 de janeiro de 1986.

Memória ameaçada. *Jornal do Brasil*, 29 de março de 1988.

MICHALSKI, Yan. “O percevejo”: uma estréia promissora. *Jornal do Brasil*, 5 de junho de 1981.

MICHALSKI, Yan. “O rei de ramos”: Montecchios e Capuletos no jogo do bicho. *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1979.

MICHALSKI, Yan. “Percevejo” carioca reviveu na França. *Jornal do Brasil*, 03 de maio de 1983.

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

MICHALSKI, Yan. As últimas do “burguês” e do “malandro”. *Jornal do Brasil*, 20 de março de 1978.

MICHALSKI, Yan. Dias Gomes, Guarnieri, Boal e Brecht & Weill reforçam o panorama. *Jornal do Brasil*, 2 de março de 1979.

MICHALSKI, Yan. Leonce e Lena: um conto de fadas ao avesso. *Jornal do Brasil*, 12 de outubro de 1982.

MICHALSKI, Yan. Na selva do “Casamento”. *Jornal do Brasil*, 30 de agosto de 1974.

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

MICHALSKI, Yan. O rio acomodado na retaguarda. *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1978.

MICHALSKI, Yan. Pão e Sangue. *Jornal do Brasil*, 26 de abril de 1975.

MICHALSKI, Yan. Remoçando uma criança em desgraça. *Jornal do Brasil*, 17 de fevereiro de 1983.

MICHALSKI, Yan. Sucesso brasileiro em Nancy. *Jornal do Brasil*, 17 de maio de 1973. Não faltaram boas interpretações. *Jornal do Brasil*, 28 de dezembro de 1978.

PAOLIELLO, Rodolfo. A congelada utopia de um poeta. *Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1981.

PETTA, Rosângela. Ator Zé Celso de volta. *Jornal do Brasil*, 16 de setembro de 1988. Pouca gente soube escrever. *Jornal do Brasil*, 28 de dezembro de 1978.

SHILD, Suzana. Falta ópera no malandro. *Jornal do Brasil*, 24 de dezembro de 1986.

SILVEIRA, Emília. 250 anos de corrupção pelo dinheiro. *Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1978.

SILVEIRA, Emília. Titus andronicus: o poder como início de todo mal. *Jornal do Brasil*, 22 de abril de 1975.

TINHORÃO, J. R. Como seria bom se a música de Caetano e Chico Buarque correspondesse à sua poesia. *Jornal do Brasil*, 12 de dezembro de 1979.

Última cena do diretor. *Jornal do Brasil*, 26 de dezembro de 1987.

Um ano sem Martinez. *Jornal do Brasil*, 25 de dezembro de 1988.

Um mergulho na brasilidade do teatro musicado. *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 1988.

VIEIRA, Márcia. Tem gringo no teatro musical brasileiro. *Jornal do Brasil*, 13 de setembro de 1987.

VIEIRA, Márcia. Uma nota de protesto. *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1989.

Jornal *Opinião* –críticas sobre espetáculos, entre os anos de 1974 e 1976:

LUIZ, Macksen. A consciência do banho de sangue. *Opinião*, 9 de maio de 1975, p.22-23.

LUIZ, Macksen. Brecht debaixo do Equador. *Opinião*, 20 de setembro de 1974, p.22.

LUIZ, Macksen. Teatro 75 - Voltar a querer. *Opinião*, 2 de janeiro de 1976, p.21.

Os três casamentos do pequeno-burguês. Depoimento do diretor Luis Antonio Martinez Correa. *Opinião*, 1974.

7. Entrevistas

ALVES, Jair. Entrevista concedida à autora, em 29 de junho de 2019.

BRANDÃO, Maximiliano (Max). Entrevista concedida à autora, em 27 de junho de 2019.

BRANDÃO, Valdir Coutinho. Entrevista concedida à autora, em 27 de junho de 2019.

CORRÊA, Ana Maria Martinez. Entrevista concedida à autora, em 6 de setembro de 2018.

CORRÊA, José Celso Martinez (Zé). Entrevista concedida à autora, em 7 de abril de 2015.

CORRÊA, Maria do Rosário Martinez (Lala). Entrevista concedida à autora, em 6 de setembro de 2018.

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

EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida à autora, em 17 de novembro de 2015 e 16 de fevereiro de 2017.

HADDAD, Beto. Entrevista concedida à autora, em 28 de junho de 2019.

HANSEN, Kate. Entrevista concedida à autora, em 6 de setembro de 2018.

MICHILES, Aurélio. Entrevista concedida à autora, em 25 de fevereiro de 2015.

ROSSET, Cacá. Entrevista concedida à autora, em 09 de abril de 2015.

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

SEVERO, Marieta. Entrevista concedida à autora, em 25 de agosto de 2017.
PRESTES, Analu. Entrevista concedida à autora, em 16 de fevereiro de 2020.
GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida à autora, em 14 de fevereiro de 2020.
RESCALA, Tim. Entrevista concedida à autora, em 14 de fevereiro de 2020.
NARDINI, Nadia. Entrevista concedida à autora, em 17 de abril de 2020.
FAINI, Mario. Entrevista concedida à autora, em 22 de abril de 2020.
ABREU, Aloísio de. Entrevista concedida à autora, em 22 de abril de 2020.
MAYA, Jorge. Entrevista concedida à autora, em 21 de abril de 2020.
NETHERLAND, Marshall. Entrevista concedida à autora, em 30 de abril de 2020.
JOSÉ, Oscar. Entrevista concedida à autora, em 28 de abril de 2020.
GAWRONSKI, Gilberto. Entrevista concedida à autora, em 24 de abril de 2020.

7. Depoimentos

BRANDÃO, José (Zezé). Depoimento escrito concedido à autora, em 2 março de 2020.
ALBERNAZ, Annabel Cerviño. Depoimento escrito concedida à autora, em 24 de junho de 2020.

8. Teatro Oficina

Entrevista de Zé Celso concedida a Eliane Azevedo. *O Dia*, 10 de janeiro de 1988.
Disponível em: <http://teatroficina.com.br/o-artista-e-arma-da-revolucao/>. Último acesso: 20/08/19.

Depoimento de Analu Prestes concedido a Rafaela Wrigg, José da Costa e Felipe Vidal, em 25 de junho de 2008. Disponível em: [http://www.teatroficina.com.br/lu\(i\)z/analu_prestes_luis_antonio.htm](http://www.teatroficina.com.br/lu(i)z/analu_prestes_luis_antonio.htm). Último acesso: 21/11/16.

Depoimento de Beti Rabetti. Disponível em: [http://www.teatroficina.com.br/lu\(i\)z/beti_rabetti_luis_antonio.htm](http://www.teatroficina.com.br/lu(i)z/beti_rabetti_luis_antonio.htm). Último acesso: 21/11/16.

Depoimento de Marieta Severo concedido a José da Costa e Felipe Vidal, em 1 de julho de 2008. Disponível em:

[http://www.teatroficina.com.br/lu\(i\)z/marieta_severo_luis_antonio.htm](http://www.teatroficina.com.br/lu(i)z/marieta_severo_luis_antonio.htm). Último acesso: 21/11/16.

Depoimento de Priscilla Duarte. Disponível em: [http://www.teatroficina.com.br/lu\(i\)z/priscila_sobre_luis_antonio.htm](http://www.teatroficina.com.br/lu(i)z/priscila_sobre_luis_antonio.htm). Último acesso: 21/11/16.

Parte de entrevista de Luís Antonio Martinez Corrêa sobre a *Ópera do Malandro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Li0OLBqJ2M&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=2. Último acesso: 19/08/19.

3 partes de entrevista de Luís Antonio Martinez Corrêa sobre *Alta Vigilância*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ypE2vqshxp0&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=3; https://www.youtube.com/watch?v=ob7OzTV0ODc&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=4; https://www.youtube.com/watch?v=2-TSnP9uCu8&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=5. Último acesso: 19/08/19.

Parte de entrevista de Luís Antonio Martinez Corrêa sobre Vladímir Maiakóvski e *O percevejo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M_v5mgxLyRA&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=1. Último acesso: 19/08/19.

Gravação de *Theatro Musical Brasileiro 1914-1945* (1988). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zIz301-lyuM&list=PLTN97D_XfEQSGw49oiwAWKCPBYChzWss&index=6. Último acesso: 19/08/19.

Zé Celso. *Glasnost para o teatro brasileiro* - Carta aberta pro e sobre o prêmio mambembe de 88, 9 de junho de 1988. Disponível em: <http://teatroficina.com.br/glasnost-para-o-teatro-brasileiro/>. Último acesso: 20/08/19.

9. Traduções realizadas (e publicadas) por Luís Antonio

BRECHT, Bertolt. Aquele que diz sim e aquele que diz não (1929-1930). Tradução de Luis Antônio Martinez Corrêa e Marshall Netherland, colaboração de Paulo César Souza. In: *Teatro completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro, 1988, p. 213-233.

BRECHT, Bertolt. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny (1928-1929). Tradução de Luis Antônio Martinez Corrêa e Wolfgang Bader. In: *Teatro completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro, 1988, p.109-164.

BRECHT, Bertolt. O casamento do pequeno-burguês (1919). Tradução de Luis Antônio Martinez Corrêa com colaboração de Wilma Rodrigues. In: *Teatro completo*. Vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.129-161.

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

10. Livros, capítulos, teses, dissertações e artigos: Luís Antonio e sua produção

AQUINO, Danielle; MARQUES, Manu. *Luís, um malandro burguês*. Araraquara: Editora Casa da Árvore, 2018.

DEL RIOS, Jefferson. *Crítica teatral*. Vol. II. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

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.

EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear*: impressões de viagem, caminhos de criação. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

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. *Amor ao teatro*: Sábato Magaldi. Edla Van Steen (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro no século XX*. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOSCARDO, Gleicielle Mendes Viana. *A “Ópera do Malandro” de Chico Buarque de Hollanda: uma metáfora do cenário brasileiro na década de 1970*. 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

O casamento do pequeno burguês pelo grupo Pão e Circo. In: JOST, Miguel; COHN Sergio (orgs.). *O bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.340-345.

SILVA, Cássia Abadia. “Ansiava o futuro, ressuscita-me”: a encenação de *O percevejo* sob os olhares da crítica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 18, n. 32, jan.-jun., 2016, p. 187-206.

SILVA, Cássia Abadia. *Anarquia, beleza e magia: Luís Antonio Martinez Corrêa e O percevejo na cena brasileira*. 2016. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHI, Uberlândia, 2016.

SILVA, Cássia Abadia. De “irreverente e inventivo” a “el cazador de musicales”: el director teatral Luís Antonio Martinez Corrêa. In: CINELLI, Noemi (comp.). *Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías*. (Vol. 3). Santiago: RIL editores / Universidad Autónoma de Chile, 2019, p.187-205.

SOARES, Augusto Lins. *Revela-te, Chico: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2018.

11. Mês Luís Antonio Martinez Corrêa – 06/2020

Em comemoração aos 70 anos que o teatrólogo, Luís Antonio Martinez Corrêa faria em 24 de junho de 2020, que o ator e dramaturgo, Jair Antônio Alves idealizou uma série de vídeos contendo entrevistas de três importantes artistas que ocuparam um lugar especial na trajetória de Martinez Corrêa, são eles o ator, professor, dramaturgo Eduardo Fernando Montagnari, o ator e diretor, Cáca Rosset e a atriz e artista plástica, Analu Prestes. A realização das entrevistas contou com a contribuição do produtor cultural/artístico, Pablo Palumbo e da historiadora, Cássia Abadia da Silva. Confira:

Analú Prestes

<https://www.youtube.com/watch?v=vCH9XDn5qNA&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=3>. Acesso em: 06/07/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=Yx3dxnrJeLQ&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=4>. Acesso em: 06/07/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=MOtSyd7uL8&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=2>. Acesso em: 06/07/20.

Cacá Rosset

https://www.youtube.com/watch?v=vi0_PHcB83E&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=5. Acesso em: 06/07/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=FyM2hJTJgo&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=6>. Acesso em: 06/07/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=AmI4kSbtfa8&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=7>. Acesso em: 06/07/20.

Eduardo Fernando Montagnari

<https://www.youtube.com/watch?v=DbSw0H8jBH0&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=9>. Acesso em: 06/07/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=xuQqlRih4A8&list=UUXKFWnjTOgJV0oMJ0dvO6MQ&index=8>. Acesso em: 06/07/20.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HISTÓRIA & TEATRO

ABREU, Priscyla Kelly Vieira. *Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para “Salomé”, “Romeu e Julieta” e “Aelita, rainha de Marte”*. 2017. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – PPGHAR, Uberlândia, 2017.

ALVES, Junia, NOE, Marcia (org.). *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas – 8. Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves, PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BERNESTEIN, Ana e JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto; BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

_____. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p.333-375.

_____. Introdução: uma cena de muitas histórias. In: RIECHE, Eduardo, GASPARANI, Gustavo. *Em busca de um teatro musical carioca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.11-40.

_____. A falência da crítica: formas da crítica teatral na história do teatro brasileiro. *OuvirOUver*, Uberlândia, v.14, n.1, p.26-43, jan./jun., 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/42884/22495>. Acesso em: 04/11/18.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. A crítica como atitude: variações sobre a crítica. *Questão de crítica* – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/a-critica-como-atitude/#more-4137>. Acesso em: 01/11/18.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____. *Brecht, nosso contemporâneo? O engajamento como prática intelectual e uma opção artística da Companhia do Latão*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História, Uberlândia, 2012, 305 f.

DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *O percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 3, n.3, 1995, p.38-42.

Dossiê: Momentos da crítica de teatro no Brasil. Parte I: de Alvares de Azevedo a Alcântara Machado. *O percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 2, n.2, 1994, p.4-59.

Dossiê: Momentos da crítica de teatro no Brasil. Parte II: de Brício de Abreu a J. Guinsburg. *O percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 3, n.3, 1995, p.4-76.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê editorial, 1998.

_____. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva/ Edições Sesc SP, 2012.

_____. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva/ Edições Sesc SP, 2013.

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

FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (org.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

_____. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

FREITAS, Nancy. Notas sobre Yan Michalski como crítico teatral. *O percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 3, n.3, 1995, p.53-58.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a invenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GREGÓRIO, Carlos; MURTINHO, Rita (orgs.). *Kalma Murtinho, figurinos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

GUSMÃO, Henrique Buarque. O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, jan./jun.2014, p.209-222.

HELIODORA, Barbara. Entrevista concedida à Claudia Braga. *O percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 2, n.2, 1994, p.52-59.

HELIODORA, Barbara. *Para ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KAGHAT, Fahd. Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.2, p.420-433, maio/ago. 2013.

KAZ, Leonel; HELIODORA, Bárbara; BRANDÃO, Tânia; MAGALDI, Sábado e MARINHO, Flávio. *Brasil: palco e paixão. Um século de teatro*. Rio de Janeiro: Bradesco e Ministério da Cultura, 2004/2005.

KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena? *Olhares*, Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, nº1, 2009, p.62-65.

LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. *Gracias señor: análise de uma proposta para a atuação*. Dissertação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim W., DRAGO, Niuxa Dias. Em busca da história da cena aplicando o método ícono-semiológico. Cenários de Santa Rosa em *Senhora dos Afogados*. In: CARREIRA, André, LIMA, Evelyn Furquim Werneck (orgs.). *Estudos teatrais: GT História das artes do espetáculo*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009, p.69-93.

LIMA, Mariângela Alves. Gracias Señor. O Oficina pela crítica. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 20, n. 2, 2020, p.265-270.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LOPES, Karina; COHN, Sergio (org.). *Zé Celso Martinez Corrêa*. Coleção encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MACIEL, Diógenes. Em demanda dos musicais: cruzamentos entre teatro e intermedialidade. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v.25, nov.2003, p.51-61.

MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

MERCADO, Antonio. As três faces do crítico. *O perceivejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 3, n.3, 1995, p.45-52.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MOSTAÇO, Edelcio. Brecht, o *organon* da diversão. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.15, p.7-16, jul.-dez., 2007.

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NUNES, Artur Luís. Crítica em crise. *O perceivejo*, Rio de Janeiro, Unirio, Ano 3, n.3, 1995, p.64-65.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, O Show Opinião (1964)*. 2011. 270 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARREIRA, André, LIMA, Evelyn Furquim Werneck (orgs.). *Estudos teatrais: GT História das artes do espetáculo*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009, p.93-118.

_____. 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.

_____. *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

_____. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

___; LIMA, Evelyn Furquim Werneck; COLLAÇO, Vera (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura*: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

___. “Teatro fora do eixo”: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-64. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (orgs.). *O palco e o tempo*: estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

___. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982)*: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

___. *Teatro em movimento 1959-1984*. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

___. O teatro de Brecht. In: *O teatro através da história*. Volume 1: O teatro Ocidental. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1994, p.237-259.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro*: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea. Fátima Saadi (org.). Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: letra e imagem, 2006.

___. *A cena em ensaios*. Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi (Seleção e Organização). São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes, MACIEL, Paulo M. C. Itinerário da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. PARANHOS, Kátia R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.59-80.

___. Em busca da tradução teatral: o trabalho do historiador em meio a miudezas da cena e precariedades documentais. *Sala Preta*, São Paulo, v.17, n.2, p.49-71, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139972/137190>.

RAMOS, Luis Fernando. Comida de Coro: de *Gracias, senõr* à *Uzyna Uzona*. Revista *Sala Preta*, São Paulo, vol. 20, n. 2, 2020, p.106-115.

- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Cláudia Regina. *Dramaturgia engajada no Brasil: as produções Calabar: o elogio da traição e Gota d'água*. 2013. 223f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.
- SANTOS, Gláucio Machado. *Iniciação à direção teatral: sugestões práticas e aspectos teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2019.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SHAKESPEARE, William. Titus Andronicus. In. *The Riverside Shakespeare*. Volume II. Edited by G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1019 - 1054.
- _____. *Titus Andronicus*. Edited by Eugene M. Wait. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- _____. *Titus Andronicus*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. México: Árbol Editorial, 1987.
- SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de *site-specific* no Teatro Brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.38, p.1-24, ago./set., 2020.
- 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. Programas de Teatro: objeto da cultura e da prática teatral. *Revista Cena*, v. 16, p. 1-11, 2014.
- _____. *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

____. Breve subsídio para o estudo da crítica teatral: A.A. e o olhar cúmplice de Francisque Sarcey. *Remate de males*, Campinas, 28(1), p.77-90, jan./jun., 20018.

____. *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

VALENTINI, Daniel Martins. *História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. 2016. 442f. Tese (Doutorado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de americano. *Revista Poiésis*, n.16, dez. 2010, p.52-61. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16 EDI Brasileiro.pdf

____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HISTÓRIA, TEORIA & METODOLOGIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p.55-73.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

____. A gente é cria de frases: sobre história e biografia. *Revista Maracanan*, v. 8, n. 8, p. 13-27, dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/12772>. Acesso em: 16 set. 2019.

____. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ANTUNES, Arnaldo. *Algo antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Marc. Maneiras de sentir e pensar. *In: A sociedade feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.90-105.

_____. *Apologia da história: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOSI, Alfredo. A poesia é ainda necessária? *In: Entre a Literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015, p.9-23.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do arquivo público mineiro*, Belo Horizonte, n. 2, p. 26-39, jul-dez 2009.

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

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. El pasado em el presente: literatura, memória e história. *ArtCultura: revista de história, cultura e arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, Edufu, 2006, p. 7-19.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial, 2009.

DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FEBVRE, Lucien. Como reconstituir a vida afectiva de outrora? A sensibilidade e a história. *In: Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.217-232.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. *Além do Golpe. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GABNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

GOMES, Angela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.121-127.

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.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol., n.2, 1996, p.73-98.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAZ, Gaspar. Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação. *OuvirOuvir*, Uberlândia, v.14, n.1, jan./jun, 2018, p.56-69.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. *Introdução às ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 7ª ed., 1998, p.51-60.

QUINTANA, Mario. *A cor do invisível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. O esquecimento. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 423-462.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2 ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

THOMPSON, Edward P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.